FACULTADE DE XEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DA ARTE

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700 a 1775). Iglesia, cultura y poder

Tesis Doctoral
por
Iván Rega Castro

Dirigida por
Prof. Dr. D. Juan M. Monterroso Montero

Fdo. Doctorando

Vº Bº Director de Tesis

Abril, 2010

"*¡…me gustaría contarte todo esto con la exactitud de un Néstor! Pero yo ando por el pasado como un espigador por entre los rastrojos cuando el amo del campo ya ha cosechado: recogiendo cada brizna de paja*", de F. Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia* (1797), Madrid, Hiperión, 2002, 33 p.

Aos meus pais, a Sandra e a Lucía, porque xunto a eles fixen esta "colleita"

*Ao meu avó, Teodoro (*in memoriam*), porque ao seu carón aprendín a contar "historias"*

AGRADECIMIENTOS

Si como dije en otro lugar la historia del arte es antes que nada una "construcción colectiva", en gran parte esta Tesis Doctoral también lo es. Quisiera expresar mi más hondo agradecimiento a un conjunto de personas e instituciones sin las cuales el proyecto de investigación nunca hubiera llegado a buen puerto. En primer lugar a mi director, D. Juan Manuel Monterroso Montero, quien durante estos seis años de trabajo ha cargado con la corresponsabilidad de hacer concreta esta tesis; que ha cuidado con paciencia y sabiduría, y a la que ha ayudado a salvar obstáculos. En él he tenido la fortuna de encontrar al profesor y al amigo; en especial, le agradezco su "apertura de miras", su tiempo y su dedicación.

A los profesores del depto. de Historia da Arte, especialmente a los miembros del grupo de investigación Iacobus, D. José Manuel García Iglesias, Dña. Ana Goy Diz, D. Antonio Garrido Moreno y, en particular, D. José Manuel López Vázquez y Dña. M.ª del Carmen Folgar de la Calle, que han hecho de "guías" en el estudio del retablo barroco y nunca han escatimado tiempo y esfuerzos en ayudarme; a D. David Chao Castro, Dña. Rocío Sánchez Ameijeiras y D. Miguel Taín Guzmán por sus palabras de ánimo; a D. Enrique Fernández Castiñeiras, director del depto. de Historia da Arte y a Dña. Begoña Fernández Rodríguez, secretaria, ante todo porque siembre han sabido dar consejos "útiles" y porque me han alentado hasta el final. Agradecimientos que se extienden a los profesores del depto. de Historia Medieval e Moderna, Dña. Ofelia Rey Castelao, D. Camilo Fernández Cortizo y, en particular, a D. Domingo L. González Lopo por su trato afable y disposición a resolver dudas. No en último lugar a D. Francisco R. Durán Villa, profesor y director del depto. de Xeografía, por su ayuda con la cartografía, por sus consejos y su amistad.

Quiero manifestar mi reconocimiento y sentido agradecimiento a las autoridades eclesiásticas del Arzobispado de Santiago de Compostela, a D. Daniel Cerqueiro, secretario de los Obispos de Galicia y del Arzobispo y, en particular, a D. Elisardo Temperán, Canciller, que ha sabido responder con presteza a las exigencias de la investigación y siempre facilitó mi trabajo. A los arciprestes y párrocos de los arciprestazgos de Iria Flavia, Arousa, Tabeirós, Vea, Moraña, Montes, Cotobade, O Salnés, Ribadumia, O Lérez, As Pontes y O Morrazo, por su disponibilidad, ayuda desinteresada y facilidades para llevar a cabo el trabajo de campo. En especial a aquellos curas a los que más he molestado, los que se han desvivido en ayudarme, celosos de sus obligaciones de salvaguarda de este Patrimonio Histórico, y que, en no pocas ocasiones, me abrieron las puertas de las rectorales para consultar los archivos parroquiales. Además, quisiera expresar mi gratitud a los administradores y responsables de los conventos de San José de Padrón y San Antonio de Herbón (Padrón); a las RR. MM. Agustinas de Vista Alegre (Vilagarcía de Arousa) y a las RR. MM. Clarisas de Pontevedra por hacerme accesibles sus archivos y bibliotecas.

Al Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, a Dña. María Presedo, D. Víctor Camino y al resto de los técnicos, por su disponibilidad a atender dudas y a facilitar la consulta de sus fondos. Gratitud que se extiende al Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela y al Archivo Histórico de Pontevedra.

A la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia, al Jefe del Servizo de Vixilancia e Inspección do Patrimonio, D. Roberto Pena Puente, y, en particular, a D. Xosé Carlos Beiró Piñeiro, compañero y amigo, por los saberes transmitidos acerca de Padrón y su comarca.

A la Fundación Caixa Galicia - Claudio San Martín, por haberme ofrecido la oportunidad de completar mi postgrado en Portugal, en el Instituto de História da Arte de la Universidade de Lisboa, y mi infinita gratitud a D. Vítor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão, director del Instituto; quien me acogió, tuteló en los cursos académicos 2007/2008 y 2008/2009 y puso a mi disposición los recursos de la Biblioteca da Faculdade de Letras. A la Fundación Caja Madrid y a la Real Academia de España en Roma, donde fui becario en el curso 2007/2008; a su directora Dña. Charo Otegui Pascual, a Dña. María Luisa Contenta, responsable de becarios, a mis compañeros y amigos; a Alisca, Ana, Diana, Elena, Guadalupe, Marta, Martina, Moisés, Pilar y Teresa por haber hecho más agradable, si cabe, mi paso por la Casa. A la Catedra di Spagnolo y a su titular, Dña. Patrizia Botta, de la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Università degli Studi di Roma "La Spaienza", por haberme abierto las puertas de su centro.

Al Ministerio de Educación y a la Universidade de Santiago de Compostela; al personal de sus bibliotecas, en particular a la Biblioteca Xeral y la Biblioteca de Xeografía e Historia. Claro que este trabajo no sería posible sin la consulta y acceso a los fondos de las bibliotecas de la American Academy in Rome, British School at Rome, École Française, la Escuela Española de Arte y Arqueología de Roma, The Warburg Institute de la University of London, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Nacional de Portugal; que he tenido la fortuna de visitar merced a las estancias de investigación como becario del Ministerio de Educación en el Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (01/01/03 a 31/12/06) y luego durante mis estadías en el extranjero.

A Elena Muíños, María Carbia, Martina Renzi, Higino Faria y Regina Soares por ayudarme en la tarea de ponerlo "negro sobre blanco".

A mis colegas del depto. de Historia da Arte, a Jacobo González, Ángel Santos, Leopoldo Fernández, Carlos Pena, Pilar Díez del Corral, Mario Cotelo, Rosa Porto, Rosa Cacheda, Marica López, Paula Pita y, en especial, a María Álvarez Cebrián, por su apoyo y por dejarme disfrutar de la historia del arte junto a ella.

A Marcos, Ana, Óscar, Rodrigo y Nito; a Regina y Joaquim, James e Irma y al resto de mis amigos, a los de más cerca y a los de lejos, por hacerme llevaderos los momentos más difíciles, por haberme inspirado y alentado. A Mery por su comprensión, su cariño y su paciencia casi sin límites.

Para terminar quisiera dejar constancia de mi gratitud y reconocimiento a mi familia. A mis hermanas, Lucía y Sandra, que han asistido a la gestación de este texto, "participado" del trabajo de investigación durante nuestros seis largos años de convivencia, al amparo de la Universidade de Santiago de Compostela, y soportado junto a mí dificultades y sinsabores. A mis padres que han sabido transmitirme los valores del sacrificio y el trabajo, que siempre han apoyado mis decisiones y me han ayudado a llevarlas a cabo; por su paciencia y generosa entrega.

Santiago de Compostela, 17 de marzo de 2010

ÍNDICE:

Presentación
Problemas en torno al estudio de la retablística del Barroco en el Reino de Galicia: historiografía, estado de la cuestión y (otras) orientaciones XV

Introducción
"Información" artística y canales de comunicación en la Galicia del 1700 (Viajes, fábricas, grabados, libros y bibliotecas) XXXVII

Primera Parte
Textos y contexto
Iglesia, arte y poder en la Galicia del siglo XVIII, o la "re-afirmación" de la cultura del Barroco..... 1

Capítulo 1
Las consecuencias de la reforma católica y la "confesionalización" de la diócesis de Santiago de Compostela 3
1. *Reformatio in capite et in membris* 4
2. Los medios de la acción pastoral y sus estrategias: Asociacionismo religioso y misiones populares..... 11
3. Fiesta y liturgia en el medio rural 21
   3.1. La alianza entre altar y púlpito, o entre imagen y oración..... 32
4. Imágenes, arte y devoción 42

Capítulo 2
Oro, madera y piedra para la conformación de espacios sagrados (La trans-formación de la arquitectura religiosa en el sur de la Diócesis a partir de 1700) 55
1. Controlar y vigilar, proyectar, tal vez construir 57
2. "Para la yglesia, su aliño, adorno, y limpieza…" 68
   2.1. La arquitectura religiosa en el sur de la Diócesis tras la muerte de Pedro de Monteagudo 74
   2.2. Avance de una "historia" del retablo en las Rías Baixas..... 86
      2.2.1. De Baamonde (Xiro da Rocha) a Paradela (Tabeirós) 111

Capítulo 3

Institución y mercado, producción y consumo en la Galicia del siglo XVIII: sobre el funcionamiento del arte "en" la cultura 117

1. Iglesia, cultura y poder 120
   1.1. La "burocratización" de la actividad artística 129
   1.2. Manos a la obra 134
2. El mercado del arte en la sociedad rural del XVIII... 145
   2.1. Clientelas, demanda y contratación 156
      2.1.1. "Pasó ante mí" 164
   2.2. Maestros de arquitectura y escultura 170

Segunda Parte

Producción y productores.
Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700 a 1775) 177

Capítulo 1

Ruralización y re-afirmación de la cultura del Barroco.
El arcedianato de O Salnés bajo el Reinado de los Primeros Borbones 179

1. Agricultura y población (feligresías y feligreses) 181
   1.2. Sobre la fundación y restauración de santuarios: Otro "panorama" de las devociones populares en la Galicia del Antiguo Régimen 187
2. Monasterios y su "influjo" en el medio rural 199

Capítulo 2

Los oficios de la madera en el Campo y la Ciudad. (Otra) aproximación a la retablística en la Galicia Atlántica durante el siglo XVIII 231

1. Centros de producción y gremios en la Galicia del oeste 232
   1.1. Interferencias, "encuentros" y movilidad en el campo de producción (León, Castilla la Vieja y norte de Portugal) 234
2. Tallar y ensamblar: la lógica de las modas y el comportamiento de los "repertorios" del siglo XVIII 254
   2.1. Las influencias del "salomonismo" alrededor de 1700: Santiago de Compostela y el "barroco aportuguesado" 260
   2.2. El Barroco florido 285
   2.3. Del "estilo de incrustaciones" a la rocalla: ¿Entre Manierismo y Rococó? 304

Capítulo 3

El arte de la talla más allá del Rió Ulla,
o la larga sombra de Santiago de Compostela 325

1. Miguel de Romay († hacia 1742) y las columnas salomónicas después de 1700 327

1.1. La generación de los nacidos hacia 1670: Antonio Afonsín († 1730), Ignacio Romero y otros 357

1.1.1. Antes de la venida de Francisco de Castro Canseco: Jacinto de Barrios († 1711)..... 391

1.1.2. Antonio das Ameijeiras 407

2. De la siembra y la cosecha del "obradoiro" de San Martiño Pinario durante el segundo tercio del siglo XVIII:..... 431

2.1. Manuel de Leys († después de 1766) y Simón Rodríguez..... 441

2.1.1. El taller del altar de Nuestra Señora del Socorro (1746 a 1749) 468

2.1.2.Luís Parcero († antes de 1760) en A Ulla y Tabeirós 489

2.2. Tras la "estela" de José Gambino († 1775) 513

2.2.1. Atribuciones a Francisco de Lens 538

Capítulo 4

El Barroco de estípites en el sur de la Diócesis
(de Pontecesures a Ponte Sampaio)..... 551

1. José Benito Malvárez († después de 1767) y la influencia de los talleres de Noia 569

2. Al margen de Santiago de Compostela: "maestros de escultura y arquitectura" y (otros) centros productores de la Galicia atlántica 598

2.1. Benito Rey Somoza y fray Francisco de Mira († después de 1774)..... 623

2.2. "Simeon Rodriguez Vezino de San Xorje de Sacos…" († después de 1752) y su obra en Moraña..... 669

Sintesi e conclusione (in italiano)

Il lungo secolo XVIII..... 687

Resumen y conclusión

El largo siglo XVIII 699

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES 801

DIÓCESIS DE SANTIAGO
Postmarcos de Arriba
Amaía
Ribadulla
Iria Flavia
Ponte Beluso
Postmarcos de Abaixo
Arousa
Montes
Cotobade
N
0
10
20
Km
Arcedianato de Salnés
Arciprestazgos estudiados en Tesis de Licenciatura
Arciprestazgos estudiados parcialmente

Presentación

PROBLEMAS EN TORNO AL ESTUDIO DE LA RETABLÍSTICA DEL BARROCO EN EL REINO DE GALICIA: HISTORIOGRAFÍA, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y (OTRAS) ORIENTACIONES

Bajo este título, *Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700 a 1775). Iglesia, cultura y poder*, Tesis Doctoral con dirección del Prof. Dr. D. Juan Monterroso Montero, quiero presentar el trabajo de estos últimos seis años en el depto. de Historia del Arte. Hecho al amparo del "modelo" de investigación predicado por los profesores M. C. Folgar de la Calle, J. M. García Iglesias o J. M. López Vázquez —"toda obra de arte es siempre fuente de sí misma"—, en relación con el estudio de la retablística de la Edad Moderna; que desde luego "mamé" en la aulas de la facultad de Xeografía e Historia, y, más tarde, maduré dentro del grupo de investigación Iacobus (GI-1907) de la USC., con el que colaboro desde 2004 en calidad de investigador (IFP).

Ésta no nació con una vocación "enciclopédica" y sí marcada, en cambio, por el modo de hacer del profesor J. M. Monterroso Montero, alejado de un conocimiento "dogmático" y positivista del arte "en" Galicia. Como ya dije en otro lugar, ésta Tesis se concibió, ante todo, como una "declaración de intenciones":

a) en primer lugar, atendía a la problemática de la tipología, con un desplazamiento del foco de atención de la imaginería que puebla los retablos al estudio de la estructura "aparente" y no tectónica de estas "máquinas". De la misma forma, se atendió a la división entre adorno y estructura, junto a la división entre arquitectura y escultura; aun cuando ésta casi nunca se vio con claridad en la retablística de la primera mitad del siglo XVIII, ya que las "innovaciones" que recibió pocas veces diferenciaron entre el volumen "positivo" de la imaginería y el volumen "negativo" de la arquitectura. Una parcelación que sin duda empujó a los investigadores hacia el estudio de talleres, retableros y "centros artísticos", de la terminología, modelos de organización del trabajo, procesos de "fabricación" o las relaciones entre "artistas" y clientela;

b) por otra parte, quería ahondar en su carácter de "arte de uso religioso" y en su concepción como "mueble litúrgico", por lo demás, una naturaleza ya advertida en su etimología[1]. "En este sentido, el retablo es el fiel exponente de la mentalidad religiosa del momento no un simple ejercicio formal", cierto que son muchas las "lecturas" que encierra el estudio de la retablística, a las que se acercan las "nuevas formas de hacer historia"; en gran medida, éstas ya fueron subrayadas por Belda

1 "No todas las iglesias podían disfrutar del honor de poseer reliquias. Para suplirlas de alguna manera, vemos introducirse hacia fines del siglo XI los llamados retablos (*retro-tabula*), es decir, pequeños cuadros sobre piedra, metal, madera o tela, representado al Señor, a la Virgen, a los santos […]", *vid*. M. RIGHETTI, *Historia de la liturgia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, 1, 469 p.

Navarro en un "estado de la cuestión" para la edición extraordinaria de la revista *Imafronte* (Universidad de Murcia), dedicada al estudio del "retablo español"[2].

Si bien la ruptura con la idea tradicional y "positivista" del arte, y, como reacción, el viraje hacia la "auto-conservación" que se dejó sentir en algunos sectores, puesto de relieve por López Vázquez —quien advirtió, no pocas veces, acerca de los males de la "fiebre por el documento"—[3], quizá ayude a explicar que se produjese en otros, una apertura en el espectro de fenómenos a estudiar y, a la par, una fuga hacia lo cultural: historia de la cultura y de las mentalidades. Claro que la realidad es siempre más prosaica. Y los historiadores del arte acostumbran a hacer gala del "sano eclecticismo" del que habló S. Moralejo, en especial durante estas últimas décadas. Desde luego, la historia del arte, como otras disciplinas de las humanidades, es antes que nada una "construcción colectiva" y no excluyente, o por decirlo mejor, un ejercicio de "aprendizaje cooperativo", según el que los descubrimientos y aportes de un miembro de esta "comunidad científica" son interdependientes y, las más de las veces, están condicionados por los del resto de investigadores.

Como se sabe, no pocas veces se dice que el objeto de estudio condiciona las operaciones de elección y uso de herramientas metodológicas. Aun cuando, a la luz de los hechos, parece más "sincero" hablar de una suma de interdependencias entre objeto y método en la que a menudo interviene el "horizonte de expectativas", esto es, la "experiencia" y expectativas de cada historiador del arte:

Elección del "tema". Objetivos

Esto es sólo un "punto y seguido" en un trabajo de investigación que empezó en octubre de 2004; cuyas bases dejé sentadas, en buena parte, a fines de 2005 en la Tesis de licenciatura, *El retablo del Barroco en el arciprestazgo de Iria Flavia* (25/10/2005)[4], luego reconocida con el "Premio Extraordinario de Licenciatura en Historia da Arte" (22/3/2006) de la Universidade de Santiago de Compostela (USC). Ésta, en efecto, fue sólo una "aproximación" a la investigación durante los primeros años de becario del Ministerio de Educación en el Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (desde 1/1/2003), bajo la tutela, una vez más, del profesor J. M. Monterroso Montero, en el depto. de Historia del Arte.

2 C. BELDA NAVARRO, "El retablo español: estado de la cuestión", en *Imafronte*, 3-5 (1987-1989), V-XI p. *Ídem*, "Metodología para el estudio del retablo barroco", en *Imafronte*, 12-13 (1996-1997), 9-24 p.

3 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", en C. FONTENLA SAN JUAN (dir.), *Os Profesionais da historia ante o Patrimonio Cultural*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 54 p. *Ídem*, "A propósito de una imagen del monasterio de Celanova: tipología de San José y estilo en taller de Gambino-Ferreiro", en E. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS y J. M. MONTERROSO MONTERO (coors.), *Arte benedictino en los caminos de Santiago. Opus Monasticorum II*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Xestión do Plan Xacobeo, 2007, 456-457 p.

4 I. REGA CASTRO, *El retablo del Barroco en el arciprestazgo de Iria Flavia: reflexiones sobre el uso del modelo posistémico para la investigación en Historia del Arte*, Tesis de licenciatura (inédita), bajo dirección del Prof. J. M. Monterroso Montero, Universidade de Santiago de Compostela (USC.), Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, 2005.

No hay que justificar el interés por el arte de la talla, ya que ésta representa una de las más "ricas" manifestaciones del arte religioso de los siglos XVI al XVIII y, tal vez, la más importante aportación de los españoles a la "cultura barroca" en la Europa católica. Por su parte, con la elección del sur de la diócesis de Santiago de Compostela como área de trabajo quería ayudar a llenar lo que Lema Suárez llamó el "*puzle del mapa artístico gallego*"; una tarea iniciada por el Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez († 10/02/2010), de quien hoy nos queda su feliz recuerdo, en los años de 1970 a 1979, y, luego, continuada por sus discípulos, en especial por García Iglesias y López Vázquez[5]. Habida cuenta que hasta hace bien poco este "rompecabezas" se limitaba al noroeste de la Diócesis, en particular a Santiago de Compostela y su tierra, junto a algunos arciprestazgos y comarcas al norte del río Tambre. En relación a las Tesis Doctorales que dirigió Otero Túñez, hay que poner de relieve el esfuerzo de catalogación y estudio "sistemático" del arte religioso, en particular del Antiguo Régimen, llevado a cabo en la comarca de A Maía, por Gende Franqueira (1976); la comarca de Fisterra y el arciprestazgo de Duio, por López Vázquez (1978); o bien el valle del Barcala, por Cardeso Liñares (1989)[6]. Luego, López Vázquez siguió en parte con su tarea y empujó a sus alumnos a completar este "mapa"; con el estudio de la Tierra de Soneira, por Lema Suárez (1991) —ésta, además, la primera Tesis de historia del arte en *galego*— y los arciprestazgos de Ribadulla, por Villaverde Solar (1999), y, más recientemente, de Nemancos, por López Añón (2007)[7]. En fin, con el estudio del "retablo barroco en la antigua diócesis de Tui", por Álvarez Fernández (1995), bajo dirección de García Iglesias en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)[8], se empieza a cerrar por el sur el estudio del arte mueble de la Galicia atlántica y se abre una "nueva" orientación, a fin de privilegiar un estudio más "atento" a la retablística y sus tipologías; entre las memorias de licenciatura, por ejemplo, cabe hacer una mención especial, aún siendo de la Galicia interior, al trabajo del "retablo durante los siglos XVII y XVIII en el arciprestazgo de Monforte de Lemos (Lugo)", por Diéguez Rodríguez (2001), bajo dirección de Monterroso Montero[9], ya que su modelo "sentó cátedra"; hecho de acuerdo a la tradicional "dualidad" entre forma y contenido, a veces injustamente desatendida.

5 X. M. LEMA SUÁREZ, *A Arte relixiosa na Terra de Soneira*, Santiago de Compostela, Coordenadas, 1998, 1, 16-17 p.

6 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, *El Arte del Finisterre gallego* [resumen], Santiago de Compostela, Servicio de Mecanización de la Universidad de Santiago, 1978 — infelizmente, ésta es una de las pocas que siguen sin publicar, al menos al completo —; G. GENDE FRANQUEIRA, *El arte religioso en la Mahía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981; J. CARDESO LIÑARES, *El Arte en el Valle de Barcala*, Negreira, Fundación Feiraco, 2000.

7 X. M. LEMA SUÁREZ, *A Arte relixiosa na Terra de Soneira*, Santiago de Compostela, Coordenadas, 1998; M. D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del Arciprestazgo de Ribadulla*, A Coruña, Edinosa, 2000; E. M. LÓPEZ AÑÓN, *Arte religioso en el Arciprestazgo de Nemancos (A Coruña): siglos XVII-XX, arte mueble*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2008.

8 D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2001.

9 A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, *El retablo durante los siglos XVII y XVIII en el arciprestazgo de Monforte de Lemos (Lugo)*, Lugo, Deputación Provincial de Lugo, 2003.

Pues bien, a pesar de estos esfuerzos, entre 2003 y 2006 aún restaba una extensa área geográfica en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela, que cercaba una gran parte de las Rías Baixa; en particular la situada entre los ríos Ulla y Verdugo. No obstante, ésta comprendía los núcleos urbanos y "semi-urbanos" más importantes de la Galicia del oeste en la Edad Moderna; caso de Muros y Noia, Padrón (A Coruña), Cambados, Vilagarcía de Arousa (Pontevedra) y, en especial, Pontevedra. Es así que por estos años llevé a cabo un "primer ensayo" de estudio y catalogación, bajo tutela del profesor Monterroso Montero, de la retablística del arciprestazgo de Iria Flavia, a cuya cabeza se encuentra la villa de Padrón (Padrón, A Coruña); en parte completaba el trabajo ya "clásico" de Gende Franqueira (1976) sobre el "arte religioso en la Mahía", sin duda, una de las comarcas más ricas de la Tierra de Santiago. Este trabajo fue tomando forma al amparo del programa de doctorado "Estudos sobre Historia da Arte", presentado como trabajo de investigación (TIT) al examen del "Diploma de Estudios Avanzados" (06/07/2004), y, en fin, corregido y ampliado en forma de Tesis de licenciatura. Luego, en el curso académico 2005/2006, una vez más, siguiendo la pauta dada por Monterroso Montero, se dio comienzo al inventario y catálogo de los retablos mayores del sur de la diócesis de Santiago de Compostela; un área geográfica que abarca buena parte del norte de la actual provincia de Pontevedra y que, en época barroca, se correspondía con la jurisdicción del arcedianato de O Salnés. Éste, durante el Antiguo Régimen, comprendía no menos de doscientas cincuenta feligresías y siete arciprestazgos de los más "ricos", en relación con la cantidad y calidad de su retablística y escultura, a saber los de Ribadulla, Tabeirós, Moraña, Montes, Cotobade, O Morrazo y O Salnés[10]. Si bien, en este punto, hay que advertir que la cita acerca del "*puzle del mapa artístico gallego*", con certeza, es más que una "metáfora": como dije antes, el arciprestazgo de Ribadulla fue objeto de estudio de Villaverde Solar (1999), así que el área de trabajo se limitó sólo a los seis arciprestazgos que aún restaban al sur del río Ulla —un área con una extensión de apenas 1.680 km^2 y con unos 60 km en línea recta de norte a sur, de Pontecesures (Pontevedra) a Ponte Sampaio (Pontevedra, Pontevedra)—, a los que sumé Iria Flavia, ya que su jurisdicción durante los siglos XVII y XVIII se extendía a la margen norte de la ría de Arousa; por ejemplo a Santa Columba de Rianxo (Rianxo, A Coruña), Santa Baia de Oeste y a Catoira (Catoira, Pontevedra).

En efecto, en Galicia, la geografía histórica siempre dio quebraderos de cabeza a los historiadores del arte.

Por otra parte, en el "proyecto de Tesis" se dijo que se quería profundizar en la "evolución" de los esquemas de composición y trazar las "líneas maestras" de cronología, formas y tipos. Es así que se puso el foco atención antes que nada en los retablos mayores, ya que su iconografía es susceptible de someterse a un tratamiento "sistemático", echando

10 J. DEL HOYO, *Memorias del arzobispado de Santiago*, A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, B. VARELA JÁCOME (Eds.), Santiago de Compostela, Porto y cia., s. a., *vid*. "Memorias de las Iglesias del arçobispado de Santiago… Dispuesto por Don Jerónimo del Hoyo (1607)", leg. 1.52.1, fol. 3 r., Fondo General, Visitas pastorales, AHDS. *Cfr*. Memoria o índice de las iglesias del Arzobispado (1752 ca.), leg. 1.35.1 (497), fols. 1v.-2 r. y 35 r.- 40 v., Fondo General, Catálogos, AHDS.

mano de métodos cuantitativos, y, en especial, a causa de la pervivencia de las tipologías; afortunadamente su "muestrario de opciones" se fue estabilizando a lo largo del siglo XVIII, en cuanto a número de cuerpos y cajas. Esto, en principio, aseguraría la "homogeneidad" y representatividad de la muestra para la "totalidad" de las Rías Baixas. Frente a otras regiones de la Península Ibérica, en particular frente al campo de Castilla la Vieja y Andalucía, en la Galicia atlántica en general y las feligresías rurales del arcedianato de O Salnés, más en particular, lo cuantitativo es tanto o más importante incluso que lo cualitativo: no hay duda que el "corpus" de retablos de la diócesis de Santiago de Compostela destaca por el gran número de ejemplos conservados y por su "medianía" en cuanto a niveles de calidad, al menos durante buena parte del siglo XVIII.

Al final, esta inquietud, cómo componer una muestra "representativa" del conjunto de la Galicia atlántica y conformar un "corpus" más o menos "homogéneo", trajo como consecuencia el hacer una "cata" en la ría de Muros y Noia y echar mano de "métodos de contraste". Ésta se dirigió al arciprestazgo de Posmarcos de Arriba y a la villa de Noia (Noia, A Coruña), sin duda uno de los centros de producción más activos del litoral atlántico desde fines del 1600. Claro que el inventariado y catalogación, ya que alejado de los límites geográficos del proyecto de investigación, se le dejó fuera y se publicitó por otras vías[11]. Si bien sus conclusiones y "datos" sí se han empleado: matizándolos y completándolos con el apoyo de otros trabajos anteriores, una buena parte de estos salidos de la "órbita" del profesor Otero Túñez y relacionados con "tesinas" de los años 1980 a 1989 (aprox.), a fin de completar la "aportación documental al estudio histórico-artístico" del arte religioso en la península de O Barbanza y buena parte de las riberas de las rías de Noia y Arousa[12].

Por de contado, la dispersión de la población y las características del "poblamiento", caracterizado por un elevado número de feligresías rurales y una compleja red de "hábitat" heredada de la Edad Media,

11 I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia (1730-1775), apuntes sobre la retablística del Barroco en el arciprestazgo de Posmarcos de Arriba", en Compostellanum, 53, 3-4 (2008), 515-542 p. Este texto es resultado y resumen de la ponencia presentada en el contexto de las *V Xornadas de Historia e Cultura. Historia e Arte no Barbanza: da Idade Media a 1936*, celebradas por el Excelentísimo Concello de Porto do Son (A Coruña), entre el 9 y 11 de agosto de 2006, bajo el título "Os retablos do Barbanza: aproximación tipolóxica. Apuntamentos sobre os retablos do Barroco no Arciprestádego de Posmarcos de Arriba".

12 M. A. TILVE JAR, *Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Arousa : (Siglos XVI-XX)*, Memoria de licenciatura bajo la dirección del Prof. J. M. García Iglesias, Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela, 1986. *Ídem*, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa (S. XVI-XX): índice de artistas", en *Museo de Pontevedra*, 41, (1987), 251-308 p. M. D. REIRIZ FIGUEIRAS, *Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Postmarcos de Abaixo (siglos XVI-XX)*, Memoria de licenciatura bajo la dirección del Prof. J. M. García Iglesias, Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela, 1988. M. I. PÉREZ PIÑEIRO, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Ponte Beluso", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 47, 113 (2000), 277-281 p. C. BERMEJO DÍAZ DE RÁBAGO, *El arte religioso en parroquias de la falda meridional del Monte Tremouzo: San Juan de Roo*, Memoria de licenciatura bajo la dirección del Prof. R. Otero Túñez, Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela, 1981. X. X. MARIÑO REINO, *Patrimonio histórico-artístico de Outes*, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 3 vols., 1998 a 2003.

(*) *Reg. MT.LAM.01 de "Catálogo", LAMAS (Santa Cruz), arciprestazgo de Moraña-Cuntis (Moraña, Pontevedra), ant. Moraña de Arriba [1640 ca., santa Cruz de lamas; 1710 ca., Santa Cruz de Lamas]*

RETABLO MAYOR: en catálogo y en tesis de doctorado **Ref.:** MT.LAM.01

Parroquia: LAMAS (Santa Cruz)

Arciprestazgo: Moraña-Cuntis

Municipio: Moraña

TALLA Y ESCULTURA:

Autoría o atribución:

Mandatos de visita pastoral: No

Observaciones: "Como testamentario del Illmo. Señor Don Cayetano Gil entregue a Juan de Folgar ochocientos rreales de vellon para reparar dicha yglesia [...]", por D. Policarpo de Mendoza, Deán de la Catedral de Santiago de Compostela, a 8 de agosto de 1755

Pagos y pagadores: 2800 rs. (aprox.)

Fábrica: 2000 **Cofradías:** **Otros:** 800

Arzobispo D. Cayetano Gil Taboada

Ejecución: 1755 ca. - 1757

ajustado en: 1755 ca. **ensamblado en:** 1757

Repertorios: El uso de estípites para soporte de la arquitectura en madera y el recurso al aplanamiento y endurecimiento de lo ornamental apunta hacia la superación de los recetarios popularizados por los talleres de Fernando de Casas y Simón Rodríguez

Tipo de soporte: estípite (con placas)

Dimensiones (ancho x alto): 3'26 m x

PINTURA Y DORADO:

Autoría o atribución:

Mandatos de visita pastoral:

Observaciones:

Pagos y pagadores:

Fábrica: **Cofradías:** **Otros:**

Ejecución:

ajustado en: **ultimado en:**

TEXTOS:

Libro de Fábrica (1718-1824), leg. 2. Administración parroquial: Santa Cruz de Lamas, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis) (AHDS.)

Archivos y documentación:

Observaciones:

ICONOGRAFÍA:

Observaciones:

Ejecución: 1755 ca. - 1770 ca.

ajustado en: 1755 ca. **ultimado en:** 1770 ca.

Primer cuerpo.	**Calle principal:**	tabernáculo [cristológicas: Agnus Dei] + Santa Cruz + [remate de la hornacina] blasón con las Armas Christi (¿?)
Primer cuerpo.	**Calle del Evangelio:**	Nuestra Señora de los Dolores (¿?)
Primer cuerpo.	**Calle de la Epístola:**	Nuestra Señora del Rosario
Segundo cuerpo.	**Calle principal:**	
Segundo cuerpo.	**Calle del Evangelio:**	
Segundo cuerpo.	**Calle de la Epístola:**	
Ático.	**Calle principal:**	Crucificado
Ático.	**Calle del Evangelio:**	Santo Papa + ángel tenante con instrumentos de la Pasión (columna)
Ático.	**Calle de la Epístola:**	Ángel de la Guarda + ángel tenante con instrumentos de la Pasión (escala)

ha sido el principal problema para llevar a cabo el inventariado y catalogación del arte religioso en Galicia. Este trabajo, lo iniciaron Otero Túñez y los "suyos" a través del trabajo de campo y la visita "iglesia a iglesia"; tal y como luego otros siguieron trabajando —entre los que me incluyo—, "desde una perspectiva local" y en atención a "unidades" geográficas más reducidas, caso de la comarca, el arciprestazgo o el municipio. Si bien hoy día contamos ya con un instrumento de información y conservación de valor incalculable para la historia del arte: el "Inventario de Bens Mobles da Igrexa en Galicia" (Ministerio de Cultura, Gobierno de España; Consellería de Cultura, Xunta de Galicia), que dirige D. José C. Valle Pérez, Director del Museo de Pontevedra. Al respecto, en la diócesis de Santiago de Compostela, creo, hay que resaltar las "campañas" en que actuó como coordinador el profesor López Vázquez, al menos desde 1988, no sólo por sus altas miras científicas, sino también por la precisión y el grado de "fiabilidad" de las dataciones y/o atribuciones en retablística y escultura. Desde luego, éste ha sido un instrumento verdaderamente "imprescindible" para el trabajo de inventariado y para elaborar un "censo-guía" de los retablos mayores en el sur de la Diócesis[13]. Infelizmente, este inventario no cubre la totalidad de las feligresías, y, por ejemplo, en el arcedianato de O Salnés, muestra grandes lagunas en Terra de Montes y O Morrazo. Cierto que éstas representan apenas un 15 por ciento de la "muestra", y, de otro modo, el trabajo hubiera sido casi "inabarcable" en tan ajustado espacio de tiempo, de 2006 a 2008.

A partir de éste, se hicieron otros dos "instrumentos": un inventario y un catálogo, en forma de "base de datos", esto es, un conjunto de datos organizados y almacenados "sistemáticamente" en un soporte digital (FileMaker Pro 10); donde se fue volcando la información de las fichas del "Inventario de Bens Mobles da Igrexa" y del trabajo de campo. Más en concreto, a día de hoy el inventario presenta dos modelos de "ficha", uno para retablos mayores y otro para los colaterales, con 80 y 72 registros, respectivamente; el catálogo, en cambio, se reduce a 50 registros.

En relación a la "ficha-modelo" del catálogo, esto es, la que luego se vertió al texto de la Tesis (Segunda parte, Caps. 3 y 4), se elaboró a partir de la "ficha técnica" utilizada por Lema Suárez (1991) para su "*catalogación retablística*"[14]; luego, para cumplimentarlas, en líneas generales se siguieron las "directrices" de López Vázquez y algunas de las "*normas para el cumplimentado de la ficha de inventario*" de Museos de Galicia (Direccion Xeral do Patrimonio, Xunta de Galicia)[15]. Cierto que estas fases "intermedias" de la investigación —inventariado, catalogación, documentación, organización del banco de datos…— muy pesadas, farragosas y poco "atrayentes", sin duda pasan casi desadvertidas; aun cuando son el fundamento para el

13 Inventario de Bens Mobles da Igrexa, Arquidiócese de Santiago de Compostela, Cajas 22, 32, 61, 63, 64, 65, 96, 97, 100, 105, 107, 116, 130, 144, 160, 163, 182, 184, 196, 198 y 212, Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (AHDS.).

14 X. M. LEMA SUÁREZ, *A Arte relixiosa na Terra de Soneira*, op. cit., 1, 28-29 p.

15 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", op. cit., 54 p. y ss. A. LÓPEZ REDONDO, C. LÓPEZ DE PRADO, B. LEMOS RAMOS, *Censo de museos de Galicia, normas para o inventario*, Santiago de Compostela, Direccion Xeral do Patrimonio, 1993, 177-178 p y ss.

tratamiento "sistemático" de la información —no sólo fue precisa una ficha organizada en campos, sino una normalización absoluta de las descripciones, con un léxico determinado y un orden prefijado— y para hacer las indexaciones relativas a los costes de producción, de los pagos, pagadores y medios de financiación, cronologías de la producción y tipologías, evolución de las devociones religiosas y organización de los programas iconográficos… Luego, esta información se vertió al papel simplificando secciones, sub-secciones y campos; se eligió un modelo más "accesible", a fin de favorecer una lectura más "lineal", sólo en cuatro apartados: Textos, Contexto, Formas y Contenido; no lejos pues del esquema de catálogo de Diéguez Rodríguez (2001).

La ficha de catálogo que se formalizó aquí, da comienzo con la identificación y localización de cada retablo: el nombre del establecimiento de culto y oración, lo más completo y claro que fue posible, va a ir seguido de una referencia entre paréntesis (ref.)[16], que facilitaría su inmediata identificación en una red de citas; quizá más útil para mí que para el lector, ya que ésta permitía relacionar el archivo de imágines con la base de datos, organizar la información y documentación recopilada en el trabajo de campo, hacer una indexación mecanizada de la información en tablas o gráficos… En el caso de las feligresías rurales, se recoge casi siempre el topónimo y la advocación de la feligresía según el nomenclátor del Arzobispado de Santiago de Compostela, ya que sólo en atención a éste se organiza el "Fondo Parroquial" en el Archivo Histórico Diocesano. Por lo demás, éste acostumbra a coincidir con los topónimos oficiales de cada municipio[17]. Justo debajo, el nombre del arciprestazgo actual, según la nueva "comarcalización" de la administración eclesiástica (1982 ca.), y entre paréntesis el municipio y la provincia; irá siempre la de Pontevedra, a excepción del arciprestazgo de Íria Flavia. A veces, se refiere el antiguo (ant.) arciprestazgo al que perteneció la parroquia durante el Antiguo Régimen, y, entre corchetes, los nombres y algunas particularidades de su "ortografía" en la documentación.

Quiero recalcar, otra vez, que las feligresías y arciprestazgos que se incluyen en esta muestra, no constituyen una "entidad histórico-geográfica" clara, ya que ni coinciden con el territorio y jurisdicción del arcedianato de O Salnés, ni con comarcas históricas, ni con la región de las Rías Baixas, aun cuando se eche mano de éstas "categorías".

Debajo, el apartado de "textos" está relacionado con las fuentes manuscritas, es decir, lo que tradicionalmente se designa como "documentación", recopilada ésta en dos frentes principales; a saber, los archivos parroquiales y los protocolos notariales:

a) El Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela

16 En el caso de las iglesias parroquiales, por ejemplo, esta referencia se compone invariablemente de tres elementos: los dos primeros caracteres aluden al arciprestazgo, los tres siguiente a la parroquia y los cardinales a su posición en el interior de la iglesia. Luego, en cuanto a su colocación, el retablo mayor se corresponde con los dígitos 01, que serán los que se vean en este texto; el colateral del evangelio con 02; el de la epístola con 03, y la serie continúa. En ocasiones, justo a continuación de los caracteres que identifican al arciprestazgo, se pone una "C", un "H" o una "S" que advierte sobre la tipología y jerarquía del establecimiento de culto: convento, ermita, santuario…

17 M. P. TORRES LUNA, A. J. PAZO LABRADOR, *Parroquias y arciprestazgos de Galicia*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1994, cartografía.

(AHDS.) ha venido realizando, en especial en los últimos años, una campaña para inventariar y transferir a sus depósitos los Archivos parroquiales aún dispersos por toda la geografía de la Diócesis; reunidos en el "Fondo Parroquial" —por ejemplo, en el caso de los libros de Fábrica y cofradías se hizo un vaciado "sistemático" de la contabilidad, al menos entre 1700 y 1775, si bien, en no pocas ocasiones, éste se hizo desde los inicios del 1600—, donde a día de hoy se cuenta más del 80 por cien de éstos. Infelizmente, no están todos los del sur de la Diócesis. En efecto, se resisten aún a depositarlos un gran número de párrocos y parroquias de los arciprestazgo de Montes, O Morrazo y O Salnés —desde luego, llama poderosamente la atención el caso de San Xes de Padriñan (Sanxenxo, Pontevedra), cuyo Archivo parroquial, por desgracia, a día de hoy no he podido consultar—. Más en concreto, casi el 20 por cien de los retablos mayores en la base de datos de "catalogo" está en una iglesia parroquial que aún conserva su Archivo *in situ*. Hecho que sin duda pone en peligro no sólo la integridad y conservación de los Archivos parroquiales, sino también su difusión y estudio, ya que éstos se encuentran casi siempre sin inventariar, y, claro está, no cuentan con instrumentos de información (guías);

b) en cuanto a los protocolos notariales, hay que hacer hincapie en el Arquivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPP.), en los fondos del "Archivo Notarial"; en especial los distritos del sur de la Diócesis, con Pontevedra a la cabeza —por ejemplo, en el caso de los protocolos notariales de Pontevedra y su jurisdicción se hizo un vaciado "por catas" entre 1710 y 1775, que abarcó, no obstante, más del 65 por cien de sus fondos—. Luego, los fondos del "Archivo Municipal de Pontevedra", en particular la Sec. "Actas o consistorios", "Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Reximiento desta Villa de Pontevedra" de 1710 a 1775. Otro tanto se puede decir del Arquivo Histórico Universitario (AHUS.), adscrito a la Universidade de Santiago de Compostela; más en concreto, el fondo de "Protocolos Notariales", donde se incluyen los distritos de Noia, Padrón y Santiago de Compostela. Con excepción hecha a las jurisdicciones de Pontevedra, Caldas de Reis y Cangas do Morrazo, donde se hizo un vaciado por catas, seguro que menos "sistemático" de lo que debiera; buena parte de las noticias acerca de contratos de obra, cartas de pagos y otra documentación fuera de los Archivos parroquiales procede de fuentes secundarias y terciarias: cabe hacer una mención especial a M. Murguía, a Couselo Bouzas[18], los adscritos al "Seminario de Estudos Galegos" —Bouza Brey, Filgueira Valverde, Fraguas Fraguas…— y a Rivera Vázquez[19]; al trabajo de Taín Guzmán sobre los "escultores y entalladores de la villa de Pontevedra", por el vaciado de los protocolos notariales de su jurisdicción entre 1650 y 1705/10[20]. Desde luego a Tilve Jar, no sólo por su trabajo acerca del arte religioso en el arciprestazgo de Arousa

18 M. MURGUÍA, *El Arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, Ricardo Fé, 1884; COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (ed. facs. 1932 y 1933), Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 2005.

19 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moderna: su historia, sus colegios*, Santiago de Compostela, Facultad de Geografia e Historia, Servicio de Publicaciones, USC., 1986, 613-615 p.

20 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", en *Compostellanum*, 3-4, 42 (1997), 406-407 p.

(ant. arciprestazgo de O Salnés), a fin de poner en valor las poblaciones de Cambados, Fefiñáns, Vilagarcía y Vilanova de Arousa, sino también por sus "adiciones al catálogo" del escultor José Malvárez († después de 1767)[21]; a otros "historiadores locales" y, en especial, a Rodríguez Fraiz, por su extraordinario trabajo acerca de los "*canteiros e artistas*" de Terra de Montes y el valle del Lérez[22];

c) por fin, el Archivo gráfico del Museo de Pontevedra (MP.). Su temática es muy amplia y variada aunque predominan las fotografías acerca del patrimonio histórico-artístico de esta provincia; puesto que una gran parte de éstos fondos provienen de la labor de catalogación arqueológica y artística llevada a cabo, en primer lugar, por la "Sociedad Arqueológica de Pontevedra" (1894), desde sus inicios, y, a partir de 1927, por éste Museo. Junto a éstos, aun cuando en menor medida, hay que referir consultas en el Arquivo do Reino de Galicia (A Coruña), con respecto a los fondos de "Administración de Justicia" de la Real Audiencia de Galicia; y, desde luego, el Archivo Histórico Nacional (Madrid), en particular la Sección de Clero (Instituciones eclesiásticas, Clero regular).

"Textos" y "contexto" son secciones que se piensan interrelacionadas; si no hay la una, acostumbra a no haber la otra. Al respecto, el "aparato" de notas a pie hace las veces de "apéndice documental", ya que se acostumbra a dar no sólo la identificación y localización de la documentación, sino también a citar fragmentos completos. En el apartado de "contexto", se vierten los datos de los campos que en la base de datos se agrupan bajo los rótulos de "Talla y escultura" o "Pintura y dorado", que tienen que ver con la "historia constructiva" o bien con la "actividad de producción"; éstas noticias quieren ser lo más "completas" y exhaustivas posible, habida cuenta que no hay lugar para incluir otra información técnica a mayores, por ejemplo, en relación al soporte "físico" de la obra, al trabajo de policromía, dimensiones, su estado de conservación…

Sin embargo, el "núcleo duro", sin duda, lo constituye el apartado de "Formas": donde se reflejó la información referida a tipologías y estructura; el estudio de los tipos de soportes y de los "esquemas de composición", siempre diferenciando entre "construcción aparente", esto es, la "maquina" y sintaxis de elementos sustentantes y sustentados que organiza el "frontispicio" y la "construcción efectiva"; ésta, con funciones tectónicas y de sostén, desempeñadas por el armazón que asegura el retablo, casi siempre ignorada por los historiadores del arte. Como se sabe, en el arte barroco se distingue a menudo dos componentes: la estructura y la decoración[23]; creo que el 1700 cargó de

21 M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa (S. XVI-XX)…", op. cit., 251-308 p. *Ídem*, "La actividad del escultor José de Malvárez en el Arciprestazgo de Arousa", en *Museo de Pontevedra*, 58 (2004), 109-123 p.

22 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Lérez*, Pontevedra, Graficas Portela, 1982; *ídem*, "O Retabulo do altar maor de San Pedro de Campano, obra dos mestres Bento Rey Rodriguez Linarinos e Xose de Malvarez", en *Museo de Pontevedra*, 44 (1990), 455-478 p. *Ídem*, Santa Mariña de Tomonde: Terra de Montes, Cerdedo, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 2001; *ídem*, *O Mosteiro de Aciveiro: Terra de Montes*, Servizo de Publicacións, Deputación Provincial de Pontevedra, 2005.

23 P. MINGUET, *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra, 1992,120-126 p. W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, míme-*

valores estéticos en particular al "adorno", antes que a la estructura, y, éste, será, sin duda, una de "claves" a fin de adjudicar las etiquetas relativas a cronología y autoría. Habida cuenta que "El retablo barroco evoluciona más por sus motivos que por su estructura […]"; en consecuencia, "[…] la decoración ha de servirnos […] de guía en nuestra excursión a través de [su] evolución"[24], en particular en la retablística de la primera mitad del siglo XVIII, con un adorno y una arquitectura "expansivos", casi nacidos de las reflexiones de Orozco Díaz sobre el "arte barroco"; ésta no pocas veces se definió en atención a los principios de desbordamiento expresivo y continuidad espacial[25], en una doble dirección "desbordante": hacia el observador, adelante, y hacia arriba. Claro que esta "historia del retablo en las Rías Baixas" se fijó y describió en atención a "métodos de contraste", a las similitudes y diferencias entre los elementos de una serie cronológica. Sin renunciar, a las bravas, a una "concepción biológica" de la evolución del arte[26]. En fin, por medio de los métodos heurísticos de la disciplina, esto es, la comparación y la investigación genealógica, se hizo un esfuerzo por establecer "series genéticas" de antecesores y sucesores, derivadas de la comprensión de la obra de arte como parte de una secuencia temporal y, por tanto, del "acontecer histórico"[27]. Por lo demás, este principio determinó la organización y clasificación de este "corpus" de los retablos mayores del sur de la Diócesis.

En último lugar, la sección del "contenido": en realidad del "programa iconográfico", o por decirlo mejor, de su "estructura simbólica", si definimos "el arte como lenguaje" y "sistema de signos". Se dice que el elemento definidor del retablo es la imaginería. En efecto, el Barroco, de la misma manera que la Edad Media, fue una época de gran "simbolicidad", y, su cultura, un código basado en la "semantización" de toda la realidad que rodea al "hombre barroco"[28]. Si bien, en relación con el "signo", un retablo mayor actúa, ante todo, en la esfera del "significado", y, no obstante, éste significado depende de las relaciones "sintagmáticas" entre unos signos y otros. Quizá sea cierto

sis, experiencia estética, Madrid, Tecnos, 1997, 197-200 p.

24 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1959, 67 p.

25 E. OROZCO DÍAZ, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, 39-53 y 77-86 p.

26 "[…] Las formas están sometidas al principio de las metamorfosis, que las renueva continuamente, y el principio de los estilos que por una progresión desigual tiende sucesivamente a poner a prueba, a fijar y a deshacer sus relaciones […]. Un estilo, por el contrario, consiste en un desarrollo, en un conjunto coherente de formas unidas por una conveniencia recíproca, pero cuya armonía se busca, se hace de modo diverso […]. ¿Qué es pues lo que constituye un estilo? Los elementos formales que tienen un valor de indicio, que presuponen su repertorio, su vocabulario y, a veces, su poderoso instrumento […], una serie de relaciones, una sintaxis […]. Esta actividad de un estilo camino de definirse, definiéndose y evadiéndose de su propia definición suele presentarse como una 'evolución' […]. Cada estilo cruza varias edades y estados […], los estados por los que sucesivamente pasan son más o menos largos e intensos según los estilos: período experimental, período clásico, de refinamiento, período barroco […]", *vid*. H. FOCILLÓN, *La vida de las formas y Elogio de la mano humana*, Madrid, Xarait, 1983, 14, 15 y 17 p.

27 O. PÄCHT, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1986, 90-94 y 104-106 p.

28 I. LOTMAN, "El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX", en J. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, 42-45 p.

que "la complejidad de la estructura es directamente proporcional a la complejidad de la información transmitida […]"[29]. De esta suerte, aquí, se pretende sacar a la luz la "información" que vehicula la imaginería, en relación a conceptos como "jerarquía", lugar o "interrelaciones", y, así, se pone una especial atención a la recuperación de la disposición "original" de las figuras. Infelizmente, esto no siempre es posible.

Un "horizonte de expectativas" desde la Universidade de Santiago de Compostela

D. Ramón Otero Tuñez (1925-2010) será quien rija la cátedra de Historia del Arte en la Universidade de Santiago de Compostela hasta 1990[30]. No hay duda que han sido fundamentales sus trabajos sobre la retablística y la escultura del Barroco, y, en verdad, estos hicieron lo que la obra de Bonet Correa (1925-) a la "arquitectura en Galicia durante el siglo XVII"[31]. Sin duda, éste compostelano fue uno de los mejores representantes de lo E. Panofsky bautizó como "historiadores del arte lacónicos"[32], y, de hecho, sus "modelos teóricos" y método de trabajo no nos son conocidos a través de fuentes de "primera mano", sino, antes bien, a través sus investigaciones y de lo que al respecto han puesto de relieve sus discípulos.

a) López Vázquez hizo hincapie, por ejemplo, en el alcance de los cambios que por los años de 1972 a 1975 (aprox.) se produjeron en historiografía gallega, en relación con el cambio de "paradigma" que se dio hacia los estudios de iconografía, y, en paralelo, la polarización entre los dos "modos de hacer" historia del arte de los profesores Otero Túñez y un joven Moralejo Álvarez (1946-)[33]. Si bien, por estos años, hay otro acontecimiento en la vieja Facultad de Filosofía y Letras que marcó, sin duda, el quehacer de Otero Túñez y su "escuela": la celebración de las "I Jornadas de Metodología Aplicada de las Ciencias Históricas", en abril de 1973 y que significó el definitivo entronque del profesor Eiras Roel (1931-) con la Escuela de los *Annales*. Se dice que este coloquio marcó la entrada de la cátedra de Historia Moderna Universal y de España (USC) en los foros internacionales, la instalación de un nuevo paradigma "historiográfico" en Galicia[34] y, en

29 I. M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, 21 p.

30 J. LÓPEZ CALO (coor.), *Estudios sobre Historia del Arte: ofrecidos al prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1993, *vid*. "Datos biográficos", 7 p. y ss., "Publicaciones", 9 p. y ss.

31 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984.

32 S. MORALEJO ÁLVAREZ, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, 127 p.

33 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "A propósito de una imagen del monasterio de Celanova: tipología de San José y estilo en taller de Gambino-Ferreiro", op. cit., 439 p.

34 L. DOMÍNGUEZ CASTRO y X. R. QUINTANA GARRIDO, "Renovación en la historiografía española: Antonio Eiras Roel y la recepción del movimiento Annales en Galicia", en C. BARROS (ed.), *Congreso Internacional "A Historia a Debate"*, en Santiago de Compostela, 7 a 11 de julio de 1993; Santiago de Compostela, Historia a Debate, 1995, 1, 319-342 p. B. BARREIRO MALLÓN, *et al.*, *Obradoiro de Historia Moderna: homenaje al Profesor Antonio Eiras Roel en el XXV aniversario de su Cátedra*, Santiago de Compostela, USC, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990, *vid*. "Prólogo", 7-11 p. R. J. LÓPEZ y D. L. GONZÁLEZ LOPO (ed.), *Balance de la histo-*

fin, el "acta de nacimiento" de la conocida como la "escuela modernista compostelana" —"[…] acaso la más cohesionada y laboriosa de toda la historia contemporánea de las Facultades de Geografía e Historia"—[35]. Pues bien, quiero poner de relieve un hecho que no pocas veces pasó desapercibido: que sus métodos de investigación "cientificistas" y neopositivistas, su idea tan profesionalizada y académica del oficio del historiador, su planificación del trabajo y buena parte de sus objetivos fueron adoptados por Otero Túñez en su abordaje del arte de la Edad Moderna. De esta suerte, el viraje hacia una "historia rural" del arte y la obsesión por edificar una "historia total", o por mejor decir, un "estudio del arte gallego total", tal y como subrayó Lema Suárez[36], luego se convirtieron, bajo dirección de Otero Túñez, en "estrategia de investigación" en el joven depto. de Historia del Arte: "en el propósito de conseguir una catalogación exhaustiva de los fondos histórico-artísticos gallegos […]"[37].

Durante los años en que fue director del depto. de Historia del Arte (1967 a 1986), hay un sinfín de coincidencias entre los objetivos y orientación de las escuelas de Eiras Roel y Otero Túñez. En primer lugar, la puesta en valor de las "fuentes", en especial de los archivos parroquiales y protocolos notariales; en segundo lugar, los "nuevos métodos", inaugurando un "neopositivismo" de signo "morelliano" que sin duda dio buenos resultados, al menos en escultura; y, por otro lado, una "planificación regional" y zonificación de los estudios sobre la Galicia del Antiguo Régimen, con la intención de cubrir todo el territorio[38]. Infelizmente, este objetivo aún no se alcanzó.

b) En efecto, Otero Túñez siempre se movió entre el "centro" y la "periferia", alentando el trabajo de inventariado y catalogación en las comarcas y arciprestazgos rurales y, a su vez, volcándose en el estudio de las grandes figuras del "arte barroco" en Galicia, en particular Miguel de Romay y José Gambino. Luego, sus relaciones con investigadores "foráneos", en especial con J. J. Martín González o A. Rodríguez Gutíerrez de Ceballos han ayudado al establecimiento de "interrelaciones" entre la talla y la escultura gallegas y la del resto de Castilla la Vieja. Estos esfuerzos sin duda ayudaron a poner al Reino de Galicia en el "mapa" de la escultura barroca de la Península Ibérica: a Otero Túñez se debe, por ejemplo, el trabajo acerca de las "primeras columnas salomónicas de España", o bien la "clasificación tipológica" y el estudio de maestros y talleres de los conjuntos de las iglesias de la Compañía de Jesús y de los benedictinos de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela)[39]; verdadero punto de arranque para su

riografía modernista: 1973-2001, actas del VI Coloquio de Metodología Histórica Aplicada (Homenaje al Profesor Dr. Antonio Eiras Roel), en Santiago de Compostela, del 25 al 27 de octubre de 2001; Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2003, 21-24 p.

35 J. M. CUENCA TORIBIO, "La influencia de la historiografía francesa sobre la española de la segunda mitad del siglo XX (Edades Moderna y Contemporánea)", en R. J. LÓPEZ y D. L. GONZÁLEZ LOPO (ed.), *Balance de la historiografía modernista*…, op. cit., 383 p.

36 X. M. LEMA SUÁREZ, *A Arte relixiosa na Terra de Soneira*, op. cit., 16 p.

37 M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa (S. XVI-XX)…", op. cit., 253 p.

38 L. DOMÍNGUEZ CASTRO y X. R. QUINTANA GARRIDO, "Renovación en la historiografía española: Antonio Eiras Roel…", op. cit., 88-92 p.

39 R. OTERO TÚÑEZ, "Los retablos de la iglesia de la Compañía, de Santia-

puesta en valor. Si bien en relación con el estudio y caracterización de la retablística "en" Galicia todo estaba aún por hacer alrededor de 1985 a 1989; así, Belda Navarro en su "estado de la cuestión" para la edición extraordinaria de la revista *Imafronte* (1987-1989), se lamentaba de que "La impresionante máquina gallega de San Martín Pinario […] nos queda como soberbio ejemplar aislado, fuera de un rico panorama al que prestaron atención Casas Novoa y Andrade, habiendo de suplir la falta de una panorámica que recorra toda Galicia […]"[40]. Es aquí que se produjo un "punto de inflexión" y, en seguida, entre 1989 y 1995 (aprox.), empiezan a salir a la luz los trabajos sobre las "grandes figuras"[41] y de los "arquitectos-retableros" de los siglos del Barroco.

Por otro lado, en cuanto a la historia del "retablo barroco gallego", una aproximación a las "líneas maestras" de cronología, formas y tipologías vino de mano de Folgar de la Calle (1991)[42], con un retraso de algo más de un lustro con respecto al "retablo renacentista en Galicia"[43]. Luego, el primer "corpus" del retablo barroco gallego y su caracterización tipológica, en relación a tipos de soporte, a número de cuerpos y cajas, la llevó a cabo García Iglesias (1993)[44], y, en fin, años más tarde, ésta la completó López Vázquez (1996)[45]. Más tarde, la "etapa de madurez" en lo tocante a estas orientaciones, en Galicia, llegó con el "IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte" (1999)[46], dedicado en exclusiva al retablo; cuyos frutos no tardaron en cosecharse[47] y, donde, se forjó el pionero trabajo de Folgar de la Calle (2003) acerca de la "influencia portuguesa en los retablos barrocos

go", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV (1953), 397-407 p. *Ídem*, "Las primeras columnas salomónicas de España", en *Boletín de la Universidad Compostelana*, 64 (1956), 335-344 p. *Ídem*, "El retablo mayor de san Martín Pinario", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XI (1956), 229-243 p. *Ídem*, "Los retablos del crucero de san Martín Pinario", en *Boletín de la Universidad Compostelana*, 64 (1956), 277-286 p. *Ídem*, "Miguel de Romay, retablista", en *Compostellanum*, III (1958), 193-208 p. y otros…

40 C. BELDA NAVARRO, "El retablo español: estado de la cuestión", op. cit., X p.

41 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez y su escuela*, Tesis Doctoral bajo dirección del Prof. R. Otero Túñez, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, 1983; *ídem*, *Simón Rodríguez*, Catalogación Arqueólogica y Artística de Galicia del Museo de Pontevedra, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, y M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, A Coruña, Edicións do Castro, 1998.

42 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "El Retablo barroco gallego", en J. M. García Iglesias (dir.), *Galicia no tempo. Conferencias e outros estudios*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, 201-220 p.d

43 M. D. VILA JATO, "El retablo renacentista en Galicia", en *Imafronte*, 3-5, (1987-1989), 33-50 p.

44 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas*, *Galicia. Arte*, A Coruña, Hércules, 1993, 14, 355-415 p.

45 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", op. cit., 53-75 p.

46 M. D. VILA JATO (dir.), *El Retablo: tipología, iconografía y restauración*, Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Histoira del Arte, Ourense, septiembre-octubre de 1999, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002.

47 A día de hoy, aún hay en Galicia una gran "laguna" en lo tocante al estudio de las tipologías. Hasta donde sé, pocas son las "aproximaciones" a la retablística de la Edad Moderna a través de éste método de reducción y análisis; por ejemplo, J. M. MONTERROSO MONTERO, "Aproximación a un tipología. El retablo relicario en Galicia", en M. D. VILA JATO, *El Retablo: tipología, iconografía y restauración*…, op. cit., 187-200 p.

de Galicia"[48], enriqueciendo el "panorama" del retablo barroco y abriendo una nueva línea de investigación.

c) En cuanto a los métodos de que dispone la "historia" del retablo barroco, éstos casi podrían reducirse al "denominador común" de la teoría de los "centros artísticos" y el estudio de las tipologías. Pues bien, en cuanto a éstas, no hay duda que fue determinante la experiencia que la historiografía poseía acerca del retablo del Renacimiento[49]; desde luego, los principales avances llegaron de mano de J. J. Martín González o A. Rodríguez G. de Ceballos[50]. En efecto, fue Martín González quien dibujó la dualidad entre forma y contenido, a través del desdoblamiento entre una "tipología de la forma" y "tipología de la función"[51]; un esquema luego simplificado y armonizado por Rodríguez G. de Ceballos bajo el rótulo "Uso y tipología del retablo"[52]. Por otra parte, en relación con la teoría de los "centros artísticos", a partir de Martín González, que se preocupó por situar dónde se produjo el "arte"[53], Otero Túñez introdujo en la historiografía gallega el "método de las generaciones"[54]; un modelo que le es muy querido a su "escuela" y que es hegemónico en la periodización del "retablo gallego", de acuerdo con la primera y segunda "generaciones barrocas", de los "arquitectos-retableros" nacidos hacia 1640 y 1670, respectivamente; lejos de la tradicional división entre "etapa prechurrigueresca" y "churrigueresca". Quizá no le faltaba razón a W. Pinder cuando dijo que la historia del arte no debía articularse en "períodos" que abarcasen más de un siglo; en sus textos, advierte que para la diferenciación entre períodos y movimientos la clave reside en la secuencia de las "generaciones"[55].

En último lugar, al lado de estos enfoques "intrínsecos" del hecho artístico, hay que referir los "métodos extrínsecos". No sólo la sociología del arte[56]. Pues bien, en la "etapa de formación" del doctorado, me topé con la sociología religiosa y una "historia de las mentalidades" de signo cuantitativo; M. Vovelle, J. Delumeau y, en especial, el trabajo de un grupo de investigadores aglutinados alrededor de V. L. Tapiè, referido

48 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia", en *Atas do II Congresso Internacional do Barroco*, Maia, Universidad de O Porto, 2003, 475-490 p.

49 J. M. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1983, 96-99 p. *Ibídem*, "Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento", *Imafronte*, 3-5 (1987-1989), 65-84 p.

50 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Avance de una tipología del retablo del barroco", en *Imafronte*, 3-5 (1987-1989), 111-155 p. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", en *Imafronte*, 3-5 (1987-1989), 252-258 p.

51 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, 14-22 p.

52 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El Retablo barroco*, Madrid, Historia 16, 1992, 72, 6-12 p.

53 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, 34-49 p.

54 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", en *Compostellanum*, 3, 2 (1958), 193-194 p., y nota a pie 5.

55 W. PINDER, *El Problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1946. Cit. J. PLAZAOLA, *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2003, 103 p. y ss.

56 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*, A Coruña, Do Castro, 1996; este trabajo, a veces injustamente olvidado, fue pionero en los estudios de sociología del arte.

al estudio del "retablo barroco" en Francia, y vinculados en espíritu y metodología a la Escuela de los *Annales*[57]. De ahí se extrajo la enseñanza (útil) de que los historiadores del arte hemos de acostumbrarnos a pensar en términos cuantitativos a la vez que en cualitativos: el aporte y participación de la historia del arte, por ejemplo en la explicación de la "cultura" en las circunstancias de reforma católica, es determinante en tanto que su(s) objeto(s) de estudio pertenecía a la "esfera" de las condiciones materiales que permiten al culto desarrollarse, y, a la vez, actuaba sobre las representaciones y la iconografía. Por tanto, a partir de posturas que conectan con los objetivos de una historia de las mentalidades, los historiadores que trabajan sobre arte religioso deberían contestar al "cuántos", junto con el "cuándo" y el "dónde", y, así, que número y hecho artístico se den la mano[58]. Al respecto, me gustaría poner de relieve las investigaciones de la "escuela modernista compostelana" en el campo de la historia de la cultura y de las mentalidades en la Galicia de la Edad Moderna —caso del asociacionismo religioso, las devociones, la reforma de los comportamientos morales y religiosos, la historia de la lectura…—; a resultas del influjo, en particular, de los estudios de Saavedra Fernández, Rey Castelao y González Lopo[59].

En el curso académico 1999/2000 fue el turno de la "Crítica literaria"; una materia que entonces era obligatoria, según el plan de estudios de 1993, en la Lic. de Historia del Arte, y ésta dejó su poso[60]:

La teoría de los polisistemas y su utilidad para la historia del arte

Desde que la "teoría de los polisistemas" irrumpió, a mediados de la década de 1970, de la mano de I. Even-Zohar, en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, su presencia ha sido cada vez mayor. Su nacimiento tiene lugar en el seno del post-estructuralismo y por el desplazamiento del centro de interés del texto a la noción de "sistema", concibiendo la literatura y, consecuentemente, el arte como institución social y medio de comunicación (socio-semiótica), o bien un "conjunto o un repertorio de opciones", términos que sugieren una serie de ele-

57 J. DELUMEAU, *El Catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Labor, 1973, 156-159 p. y ss. M. VOVELLE, "Iconografía e historia de las mentalidades", en *ídem*, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985, 61-63 p. y ss. V. L. TAPIÈ, *Retables baroques de Bretagne et l'espiritualité du XVIIe siècle*, París, 1972, cit. M. MÉNARD, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVIIème et XVIIIème siècles: mille rétables de l'ancien diocése du Mans*, Paris, Beauchesne, 1980. *Cfr.* R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "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*, Cáceres, octubre de 1990; Mérida, Junta de Extremadura, 2, 1993, 853-854 p.

58 J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, op. cit., 158 p.

59 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994; O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, Vigo, Galaxia, 1998; *ídem*, *Libros y lectura en Galicia: siglos XVI-XIX*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2003; y D. GONZÁLEZ LOPO, *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002; éstos, a mi juicio, son los "puntales" de la historia de la cultura en la Galicia del Antiguo Régimen.

60 I. REGA CASTRO, "A vueltas con la historia de la cultura: problemas y reflexiones sobre el uso del modelo polisistémico en la historia del arte", en *XVII Congreso Nacional de Historia del Arte, Art i Memoria* (Actas en prensa), 22 a 26 de septiembre de 2008, Universidad de Barcelona.

mentos con relaciones de "interdependencia". Desde finales de los años de 1990 son bien conocidos los desarrollos, sin contactos entre éstas, de la semiótica de la cultura de I. Lotman, la sociología de la literatura de P. Bourdieu y su concepto de "campo literario", y finalmente la teoría de los polisistemas; agrupándoselas bajo la etiqueta de "teorías sistémicas"[61] y, por lo tanto, favoreciendo deslizamientos en horizontal. Así pues, la idea de sistema les ha proporcionado instrumentos versátiles que permiten una mayor economía en el análisis de fenómenos semióticos, esto es, modelos de comunicación humana regidos por signos, y/o actividades socioculturales, al posibilitar una reducción del número de parámetros a contemplar; y, lo que es más importante, lo "sistémico" ha hecho posible no sólo explicar adecuadamente los fenómenos conocidos, sino también descubrir otros "desconocidos".

La teoría de los polisistemas nace en la Universidad de Tel-Aviv, del trabajo de I. Even-Zohar; su principal foco de irradiación en Europa lo tiene en la Universidad Católica de Lovaina, con J. Lambert[62], y ya que es hija del formalismo ruso y del estructuralismo checo, puede decirse que se mantiene en la tradición "eurocéntrica" de la teoría literaria. En consecuencia, tendría que resultarnos "accesible" a los historiadores del arte; con todo, el distanciamiento entre arte y literatura se nos antoja, en ocasiones, irreversible. Por una parte, a causa de la incomunicación entre la teoría literaria, producida y consumida a menudo en ámbitos reducidos, y la teoría del arte, y, por otra, a causa de la tendencia a la rápida sustitución de una escuela por su contraria. Aunque hay que hacer hincapie en que la historia del arte está acostumbrada a alimentarse de la teoría de la literatura, especialmente durante el último medio siglo, ya que desde el estructuralismo checo, y sus desarrollos (*a posteriori*), la estrategia le ha sido rentable. Recuérdese que el desencadenante de sus interrelaciones se encuentra en la definición que J. Mukarovsky dio, en torno a 1930, del arte como un "hecho semiológico", y en la consideración de la obra de arte como "signo" según la que se distingue entre el símbolo externo o "significante" —que es el soporte del significado— y el contenido representado o "significado". Si bien, ya antes el formalismo ruso conectó con el formalismo de la segunda mitad del XIX en historia del arte y, muy temprano, en 1914 los trabajos de V. Sklovsky aspiraron a localizar un principio general aplicable a toda creación artística, a partir de la idea de forma y la preocupación por la experiencia estética en el arte[63].

Comenzando en lo "polisistémico", tienen que configurarse herramientas de análisis y puntos de vista útiles para la historia del arte, y, más en concreto, para construir una "historia del arte en la cultura"; si

61 M. IGLESIAS SANTOS, "El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas", en D. VILLANUEVA (coor.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, 309-314 p.

62 M. Iglesias Santos, desde la Universidad Carlos III de Madrid, fue responsable por publicitar la teoría de los polisistemas en España, a mediados de la de 1990, y, desde sus primeros trabajos (1994), con una excelente acogida, tal y como puede contemplarse en M. IGLESIAS SANTOS, "La Teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios", en DIMIC, Milan V., EVEN-ZOHAR, Itamar *et al*., *Teoría de los Polisistemas* (trabajo introductorio y compilación de textos por M. Iglesias Santos), Madrid, Arco, 1999, 9-20 p.

63 D. W. FOKKEMA y E. IBSCH, *Teorías de la literatura en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, 49-56 p. P. SANMARTÍN ORTÍ, *Otra historia del formalismo ruso*, Madrid, Lengua de Trapo, 2008, 159 p. y ss.

superamos los prejuicios ante conceptos como "polisistema". En efecto, la noción de (poli)sistema, que para el historiador del arte parece ser sólo una convención, hace hincapie en el concepto de "sistema" como algo dinámico, múltiple y heterogéneo que supone una red de relaciones de diferentes órdenes y estratos que pueden proponerse como hipótesis respecto a un conjunto de "hechos", y a la vez diferente del uso que puede hacerse del término en expresiones como "sistema político". Uso que adquiere sentido y se revaloriza al ponerlo bajo influencia de algunas propuestas del formalismo ruso, en especial de I. Tinianov que resuelve el problema de la relación entre el sistema literario y otros no literarios, y de la escuela de Praga, que definen el funcionamiento de la literatura como un conjunto jerarquizado de sistemas que se inter-penetran y combaten entre sí. No ha de extrañar, pues, que una de las conclusiones más importantes que se pueden extraer del trabajo de I. Even-Zohar es el convencimiento de que la literatura se comporta como cualquier (otro) sistema de signos organizado "socialmente" —como la lengua o el arte— y que se integra dentro de otro polisistema mayor —el de la cultura—. De hecho, la cultura es un fenómeno de heterogeneidad y multiplicidad, con tensiones entre estabilidad y cambio, que se hace quizá más palpable en sociedades multiculturales, bilingües o plurilingües, justamente el modelo polisistémico se ha aplicado en Israel, Canadá, Bélgica o España, a sus literaturas; y la hipótesis del "polisistema" está concebida para dar cuenta de tales casos, así como de otros menos complejos.

Dos son los puntos de fuga que articulan las principales aportaciones de I. Even-Zohar y su teoría de los polisistemas: ya que el objeto de la historia de la literatura o del arte es un objeto en movimiento, ya que la complejidad es un rasgo de todo arte, su "historicidad" y heterogeneidad le hicieron concebir que los sistemas no son iguales, sino jerarquizados. Lo que se traduce en la lucha o tensión entre los estratos del polisistema: uno central y otro periférico. Obviamente, se necesita de un contexto para el funcionamiento de un centro y una periferia, es decir, de una "institución", como conjunto de acciones sociales que establecen relaciones con el sistema literario —lo que en el formalismo ruso, ya antes de 1930, se le llamó "ambiente social" o vida literaria (*byt*)—[64], o como conjunto de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad sociocultural y que incluye el circuito de productores, críticos, editoriales, instituciones educativas, medios de masas…

a) Hay, por lo tanto, un estrato central y otro periférico. Lo que constituye un cambio en su estructura es la victoria de un estrato sobre otro y, por consiguiente, un desplazamiento en su eje. "*En este movimiento opuestamente centrífugo y centrípeto, los fenómenos son arrastrados del centro a la periferia, mientras, en sentido contrario, ciertos fenómenos pueden abrirse paso hasta el centro y ocuparlo. Un polisistema, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones*"[65]. Así que sus elementos se pueden desplazar del centro a la periferia, y viceversa: cuando un elemento periférico llega

64 *Ibídem*, 360-366 p.

65 I. EVEN-ZOHAR, "Polisistem Theory", *Poetics Today*, 11, 1 (Primavera, 1990), 14 p. (Citado, aquí y en adelante, a partir de la traducción de R. Bermúdez Otero, http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf)

al centro se convierte en un elemento canonizado u oficial, pero si, en la literatura o en el arte, objetos y normas no son canonizados, es decir, son rechazados por los círculos dominantes de la cultura como ilegítimos, ocupan la periferia. Estos movimientos dentro del sistema se denominan "transferencias".

Si en las circunstancias del siglo XVII acostumbra a aceptarse que la fiebre de "salomonismo" que aquejó la Europa católica y caracterizó el Barroco se contagió desde Roma, su brote lo tenemos en la obra de G. L. Bernini para el baldaquino de San Pedro del Vaticano (1624 ca.). Precisamente, para explicar el desplazamiento de unidades de la periferia al centro hay que recurrir a la teoría, proyección y uso de la columna salomónica que constituyó un elemento de tensión en la armadura de los cinco órdenes "clásicos" y una de las primeras tentativas de discutir la autoridad vitruviana, esto es, lo institucionalizado y canonizado en el Renacimiento. Si durante la segunda mitad del XVI su uso se sitúa en la periferia, es decir, el espacio de lo "no-canonizado", de las funciones no sancionadas…, su lucha por desestabilizar el centro, desde las primeras décadas del siglo XVII, explica su triunfo a partir de su segundo tercio, y el hecho que para la arquitectura de España y Portugal las columnas salomónicas o "entorchadas" hayan sido sus señas de identidad, por lo tanto que se hayan desplazado hacia el centro y lo ocupen, en especial en la segunda mitad del 1600.

En la práctica, el sistema, y pensemos en la literatura o el arte, a pequeña escala, o la cultura, a mayor escala, ha sido identificado exclusivamente con el estrato central, esto es, con la cultura oficial, sus productos o las pautas de conducta de las clases dominantes, y, en paralelo, las periferias se han concebido en el mejor de los casos como extra-sistémicas, o "no-artísticas". La hipótesis del polisistema, no obstante, hace posible, de este modo, "*integrar objetos* […] *hasta ahora inadvertidos o simplemente dejados de lado, sino que, más bien, tal integración se vuelve ahora una pre-condición, un* sine qua non […]"[66]. Esto quiere decir que no hay centro sin periferia, y que el dominio de la cultura, y su jerarquía, precisa de lo externo para definirse; y, en fin, que no hay posibilidad de desconectar lo popular y lo culto —¿lo canonizado?— a lo que se han acostumbrado los historiadores del arte de la Edad Moderna… Lo que yendo más lejos, implica un rechazo de los juicios de valor como criterios para selección de los objetos de estudio (*a priori*) y abre las puertas a realizar una historia del arte desde los márgenes; porque la historia del arte y la literatura no puede circunscribirse a las llamadas "obras maestras".

Claro que, en este punto, hay que subrayar algunos desequilibrios que pueden producirse entre el polisistema en la literatura y el polisistema en el arte. Hablemos ya de la tradicional división entre artes "del tiempo" y artes "del espacio" de G. E. Lessing a mediados del siglo XVIII, ya del formalismo en historia del arte a finales del XIX, subyace el problema de la "materia" y el espacio en la obra de arte. Identidad, geografía y territorio —lo nacional— son la otra cara de la misma moneda. Pero, si los estudios literarios ya han sabido dejar a un lado los condicionamientos del eje lengua, literatura, nación —o identidad—, la historia del arte tiene que renunciar, en aras de la "modernización" de sus modelos y herramientas metodológicas, a la territorialidad y a las

66 *Ibídem*, 13 p.

fronteras. "*Del mismo modo que un agregado de fenómenos operando en una cierta comunidad puede concebirse como un sistema que forma parte de un polisistema mayor, el cual, a su vez, no es más que un componente en el seno del polisistema más amplio de la "cultura" de dicha comunidad, así también este último puede concebirse como componente de un "mega-polisistema", esto es, uno que controla y organiza varias comunidades*"[67]: caso de la Europa católica o de la Europa protestante en el siglo XVII, el de la Monarquía hispánica del siglo XVI…

Sin embargo, el re-ajuste es más en forma que en contenido. Hay que renunciar a hablar de lejanía o proximidad y/o de territorio "en" un polisistema: periferia ya no es sinónimo de lejanía y centro de la "capitalidad". Por ejemplo, se ha aceptado que las primeras columnas salomónicas realizadas en España datan de 1625, para el retablo de las reliquias de la catedral de Santiago de Compostela. Después, hacia 1630 se realizaba en Granada el retablo mayor de la iglesia de los Jesuitas, por F. Díaz de Ribero, y en 1637 Pedro de la Torre ultimaba los trabajos para el retablo del hospital del Buen Suceso de Madrid. Salamanca, Madrid, Granada, Sevilla y Santiago de Compostela son centros de producción lejanos entre sí, pero los productos de sus talleres son empujados a lo largo de la primera mitad del siglo XVII de la periferia al centro; y después, una vez que sus productos y modelos construyeron un repertorio que se fijó como dominante, excluyendo por tanto a otros, se estabilizó; lo que ejemplificaron las creaciones de Pedro de la Torre († 1661) o de Alonso Cano († 1667).

"*Las tensiones entre cultura canonizada y no-canonizada son universales*" y son la base para la "historicidad" de los polisistemas. Cuando un sistema se encuentra en sus comienzos su repertorio suele ser limitado, y entonces, según I. Even-Zohar, la ley de "proliferación" se activa. Lo que significa que "[…] *para satisfacer sus necesidades, un sistema pugna efectivamente por hacerse con un inventario creciente de opciones alternativas*", esto es, la hipótesis de la heterogeneidad[68]. Si no, la única solución que queda son las transferencias entre sistemas adyacentes: la "interferencia" es la relación entre sistemas que se da cuando un sistema (el sistema fuente) es origen de préstamos a otro (el sistema receptor). Caminando de lo abstracto a lo concreto, el comportamiento de los repertorios en la España de principios del siglo XVIII habla de las interferencias y el (pre)dominio del arte de la Italia de la segunda mitad del XVII; por ejemplo, la plasticidad y la potenciación de lo escultórico en la hojarasca de acanto era característica del estilo de G. P. Schor († 1664) y una de sus más originales contribuciones al desarrollo de los repertorios en el Barroco. En paralelo, el arte de la talla en la Meseta Norte vivió la multiplicación de sus repertorios, caracterizados por su eclecticismo y complejidad, en concordancia con las primeras obras de José de Churriguera († 1725). "*Una vez que ha acumulado el mayor número de opciones adquiere un repertorio más amplio y multiforme, y en consecuencia durante los períodos de cambio puede mostrar más inclinación a reciclar* […]"[69] (al manierismo, al barroquismo…). Lo decorativo que se canoniza en los repertorios del

67 *Ibídem*, 23-24 p.

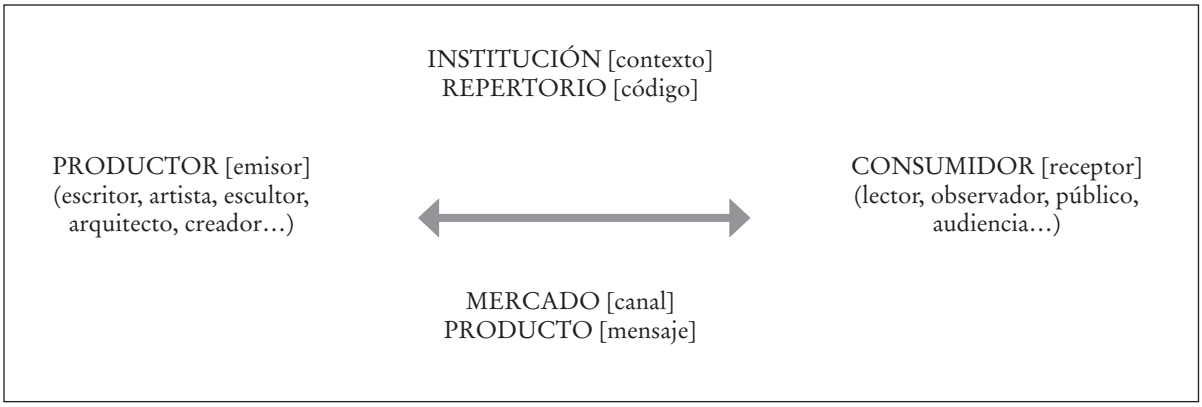
68 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas" (traducción de M. Iglesias Santos), en *Teoría de los Polisistemas*…, op. cit. 33-34 p.

69 *Ibídem*, 33-34 p.

Barroco a finales del siglo XVII, el florecimiento del "churrigueresco" y su eclecticismo, son ejemplos de "barroquismos": caracterizados por la hibridación entre recetarios y por el reciclaje de los repertorios de los siglos XVI y XVII: F. Hurtado Izquierdo († 1725) en Granada, y los Churriguera, P. de Ribera († 1742) en Madrid, y N. Tomé († 1742), o F. de Casas Novoa († 1749) y S. Rodríguez († 1752) en Galicia, representan las elecciones de los aparatos productivos de la Península entre las opciones que crean los repertorios y ejemplifican la hipótesis de la heterogeneidad para la primera mitad del siglo XVIII.

"*De este modo, las "crisis" y "catástrofes" de un polisistema (esto es, hechos que hacen preciso un cambio radical, ya sea por transferencia interna o externa), si el sistema las controla, son signos de vitalidad más que de degeneración*"[70].

b) Para I. Even-Zohar, ha de admitirse que el término "sistema" es problemático a causa de sus muchos usos y, consecuentemente, al hablar del "sistema de la literatura", o bien el sistema del arte, es fácil confundirse con su uso no técnico —por "a-teórico"—. Sin embargo, en la teoría de los polisistemas el término supone ya un compromiso con la idea de "sistema" en el funcionalismo, es decir, la aproximación basada en el análisis de relaciones que se dio en el formalismo y que desarrolló el estructuralismo. Por consiguiente, ya que carece de sentido hablar del antagonismo entre lo "externo" y lo "interno", hay que contemplar las relaciones existentes entre las leyes que rigen la producción de textos y, a la vez, las fuerzas que las generan, que las promueven y derogan. Hay que contemplar las leyes que explican la naturaleza y comportamiento del sistema, y lo mismo es de aplicación al resto de sus factores, pero para el trabajo del historiador del arte, con una visión muy próxima a la del "campo literario" o "campo artístico" de P. Bourdieu —que permite superar la oposición entre lecturas internas y externas y así centrarse en "[…] el análisis científico de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de la obra de arte"—[71], es mejor cargar las tintas en categorías como mercado, creador, Academia, comerciante de arte, Escuela, crítico…, que le son más familiares. De esta suerte, aquí desplegamos el esquema del "sistema literario" de I. Even-Zohar, que construyó a partir de la teoría de la información y el esquema de comunicación de R. Jacobson, adaptándolo al caso de la literatura o del arte, con los términos tomados prestados entre corchetes:



70 I. EVEN-ZOHAR, "Polisistem Theory", op. cit, 26 p.

71 P BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, 322-323 p.

"*Así, un CONSUMIDOR puede "consumir" un PRODUCTO producido por un PRODUCTOR, pero para que se genere el "producto" (el "texto", por ejemplo), debe existir un REPERTORIO común, cuya posibilidad de uso está determinada por una cierta INSTITUCIÓN. Debe existir un MERCADO en que este bien pueda transmitirse. En la descripción de los factores enumerados, no puede decirse de ninguno de ellos que funcione aislado* […]"[72]. En cuanto a su utilidad para la historia del arte, hay que subrayar el par de la institución y el mercado y, a continuación, el repertorio. Mercado e institución se entrecruzan en el mismo espacio, y, a pesar de que se presentan como independientes, pueden agruparse como factores de mediación —como por ejemplo, la Iglesia, la Academia, los gremios…—, ya que son los intermediarios entre la sociedad y los repertorios de la cultura. Por una parte, la "institución" se compone de los agentes implicados en el control de las actividades artísticas, y por otra, en el "mercado" se integran "[…] *los factores implicados en la compraventa de productos literarios y en la promoción de tipos de consumo*". "*La "institución" consiste en el agregado de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad socio-cultural. Es la institución lo que rige las normas que prevalecen en esta actividad, sancionando unas y rechazando otras. Con el poder de otras instituciones sociales dominantes de las que forma parte, remunera y penaliza a los productores y agentes* […]"[73].

He aquí un camino, pero hay otros…

72 EVEN-ZOHAR, Itamar: "The 'Literary System'", *Poetics Today*, 11, 1 (Primavera 1990), 27-44 p. (Citado, aquí y en adelante, a partir de la traducción de R. Bermúdez Otero, http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf).

73 Ibídem, 37 p.

"INFORMACIÓN" ARTÍSTICA Y CANALES DE COMUNICACIÓN EN LA GALICIA DEL 1700 (VIAJES, FÁBRICAS, GRABADOS, LIBROS Y BIBLIOTECAS)

Si ya alrededor de 1978 S. Moralejo depositó sus esperanzas en el estructuralismo y la semiótica[1], no hay porque extrañarse de que haya querido empezar por una idea como la de "semiosfera"; J. Lotman y la Escuela de Tartu la delimitaron por analogía con el concepto de "biosfera" como el dominio en el que todo sistema de signos puede funcionar; el espacio en el que se realiza el acto de comunicación, donde se produce y se reproduce "información". Claro que hablar de la "semiosfera", es hablar de cultura, textos, lenguaje, sociedad… En efecto, la cultura puede representarse como un conjunto de "[…] textos funcionalmente interdependientes", como una semiosfera con capacidad para generar nuevos significados y actuar como estructura de la "memoria no hereditaria de la colectividad"[2]. Quizá los desfases y complejos diálogos entre texto y contexto hayan sido la raíz de las dificultades para delimitar el funcionamiento y comportamiento de la cultura del Barroco, y que, en consecuencia, tan sólo hayamos podido señalar unos cuantos marcadores —formación y tasas de alfabetización de los "creadores", proceso de "manufactura" y práctica del diseño, sus viajes, lecturas, acceso a libros y bibliotecas…— en lo concerniente al "campo de producción". "Si es propio de ciertas culturas el representarse como un conjunto de textos regulados […], otras culturas se modelizan como un sistema de reglas que determinan la creación de los textos (Podría decirse, en otras palabras, que en el primer caso las reglas se definen como una suma de precedentes […])"[3]; creo que la del siglo XVIII es una cultura "de textos", antes que de "reglas", por consiguiente, hay que trabajar, decididamente, en lo que Bonet Correa bautizó como "la biblioteca ideal del perfecto arquitecto […]"[4]. Habida cuenta que el centro de interés de la historia del arte no es tan sólo la forma, sino, antes bien, la "información" que ésta es capaz de transmitir, claro está, sin dejar de atender a las reglas y materiales que rigen su fabricación y "gobierno".

En especial para el siglo XVIII, hay un caso particular en la creación de "repertorios" y ejemplo de la orientación de una cultura que al auto-

1 S. MORALEJO ÁLVAREZ, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, Akal, 2004, 136 p.

2 J. M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, 17-32 p. *Cfr*. J. GARCÍA GABALDÓN, "La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria", en V. BOZAL, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, 2, 56-57 p.

3 J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en J. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Ed. de J. LOZANO, Madrid, Cátedra, 1979, 77-78 p.

4 A. BONET CORREA, "Qué es un tratado de arquitectura o la biblioteca ideal del perfecto arquitecto y del constructor práctico", en *ídem*, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993, 13 y 23-24 p.

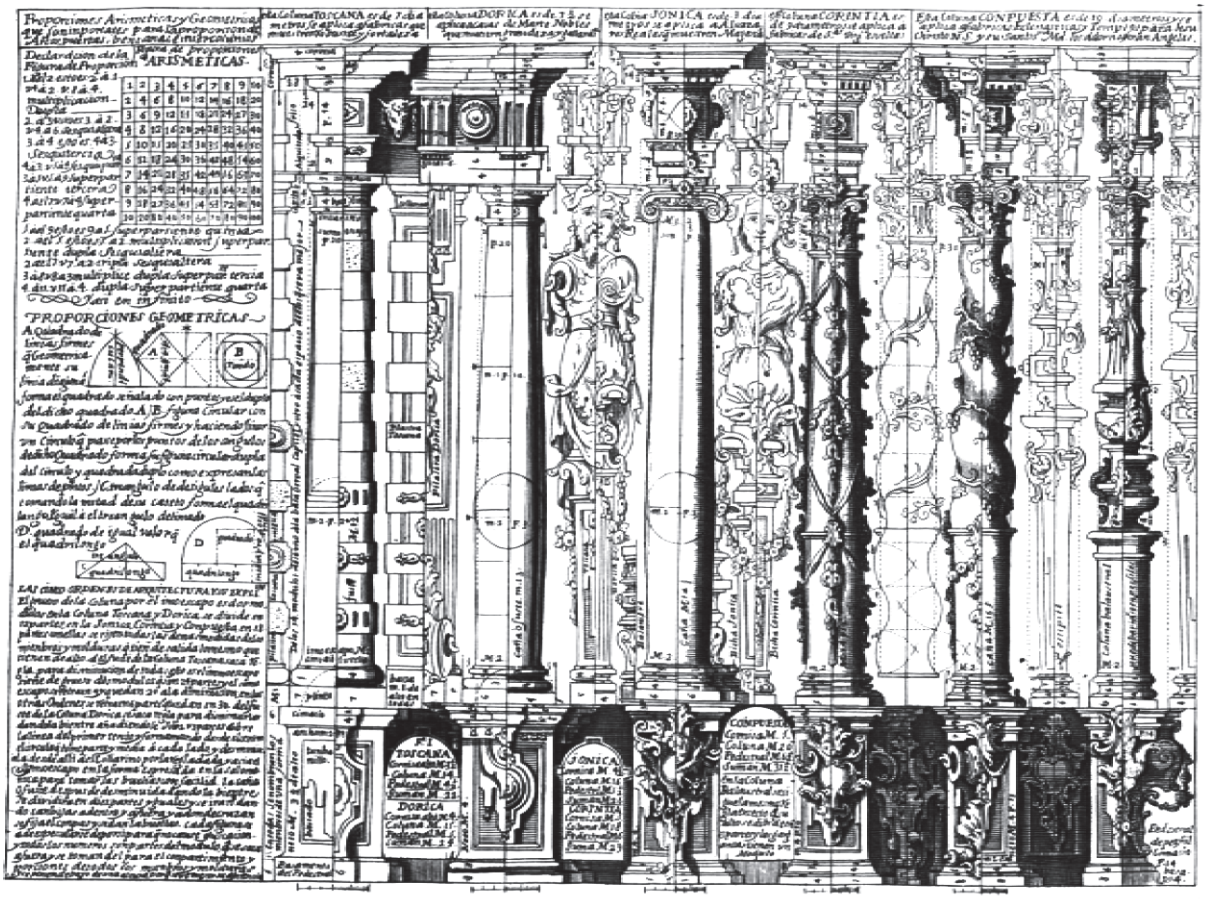
representarse como un conjunto de textos generó un "ideal" del libro como "antología" (colección de citas, de trozos escogidos…); esto es, el de los álbumes, muestrarios o colecciones de láminas (recueils) con modelos de órdenes, plantas y alzados de edificios, y "vocabularios" de decoración, muy usados en la Península desde fines del siglo XVII; ya que, frente al carácter teórico y humanista de los tratados de arquitectura y construcción (sistema de reglas vs. conjunto de textos), se confeccionaron haciendo hincapie en su carácter didáctico, útil y "ejecutable". En efecto, se trata de vocabularios o "cartillas" de fácil manejo por parte de "practicones", sin importar si la categoría era la de aprendices, oficiales o maestros, para hacerse con un recetario "a la moda", y, seguramente, funcionaron como los "recetarios" de Fábricas y talleres. Así, como en un "abecedario" de caligrafía, reunían modelos y elementos de arquitectura y decoración con arreglo a la tradición; ya que en materia de creación de imágenes, a decir de E. Gombrich, siempre es más fácil aprender a partir de esquemas codificados y diseñados para ser memorizados, a modo de "trucos" de oficio, y, naturalmente, siempre es mejor modificar, enriquecer o reducir una configuración compleja dada, que construir otra de la nada[5]. Justamente por la difusión de su obra, que hizo un papel muy importante, a veces injustamente olvidado, pese a haber salido a la luz por los años de 1970, como compilador, codificador, transmisor y divulgador de los repertorios del Barroco tardío desde Madrid, ya Bonet Correa puso de relieve a fray Matías de Irala Yuso (1680-1753)[6]:

Pintor, grabador, ilustrador, autor de hojas sueltas para bulas, cartas de hermandad, estampas devotas y otra producción "al margen", pero con una extensa "audiencia" popular; compuso también una colección de grabados, de la que sólo se conservan unos pocos ejemplares, su *Metodo sucinto i conpendioso de cinco simetrias apropriadas a las cinco ordenes de arquitectura adornada con otras reglas utiles...* (¿1731?, ¿1739?). Con una formación todavía arraigada en el 1600, sus modelos y patrones eran aún deudores del Manierismo, acusando la pervivencia de un repertorio en lo formal ya pasado de moda en la Europa de los años medios del 1700, no obstante, como intérprete de José de Curriguera († 1725), fray Matías de Irala consolidó la "versión" más elegante y refinada del barroquismo —de lo "churrigueresco"—, de raíz italianizante, y asentó las bases para la introducción de los repertorios del Rococó[7] por los años de 1739 a 1755. Coetáneo del Padre Feijoo y de Sarmiento, era lego del convento de mínimos de Nuestra Señora de la Victoria de Madrid, donde, desde su ingreso, en septiembre de 1704, se ejercitó en las artes del dibujo y el grabado, copiando a grabadores extranjeros; autodidacta, pues, como tantos otros españoles de la Edad Moderna. Dijo Cean Bermúdez que habiendo "[…] observado el prelado su inclinación y habilidad en la pintura y grabado, le dispensó de ejercer ciertos oficios que le correspondian como lego, y le permitio estarse en su celda trabajando en estas artes, y en otras cosas de utilidad

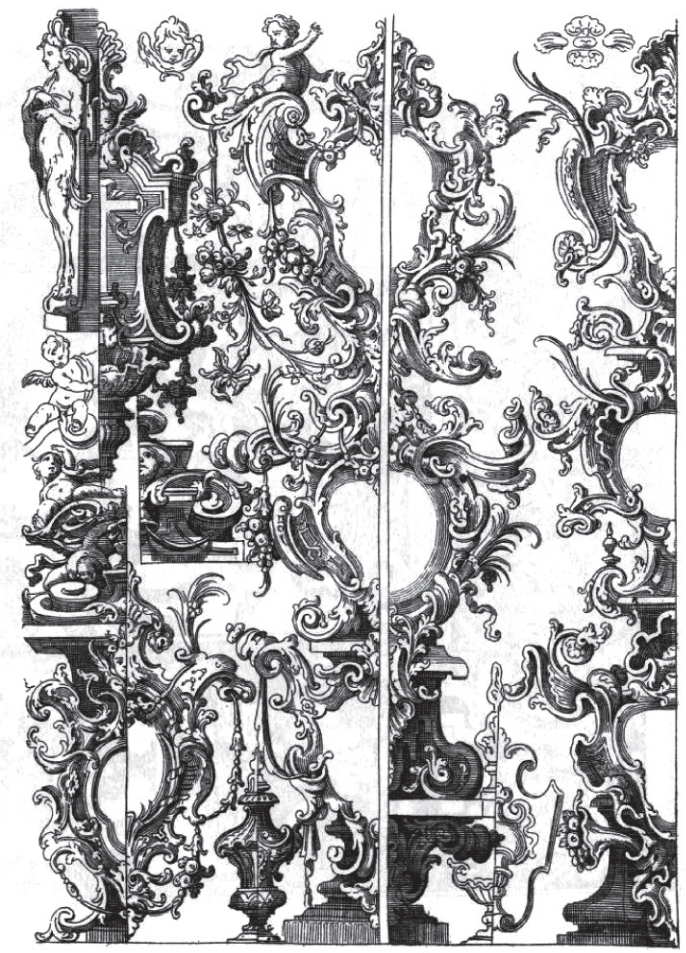
5 E. H. GOMBRICH, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 269 p.

6 A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, Madrid, Turner, 1979, 26-29 p. *Ídem*, *Fray Matías de Irala: grabador madrileño*, Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios madrileños, CSIC., 1979, 20-22 p.

7 *Ibídem*, 11-12 p.



Fray Matías de Irala († 1753), Metodo sucinto i conpendioso de cinco simetrias apropriadas a las cinco ordenes de arquitectura adornada con otras reglas utiles... (¿1731?, ¿1739?), vid. A. BONET CORREA, Vida y obra de fray Matías de Irala, Madrid, Turner, 1979, láms. 23 y 25.



al convento […]"[8]. Así que fray Matías de Irala se enclaustró entre libros, dibujos, planchas y grabados, hasta que le llegó la muerte en diciembre de 1753; una vida de trabajo, sedentaria y de encierro, sin viajes, que es sintomática del funcionamiento del campo de producción en la España del 1600, y aún en los años medios del 1700. Porque, sin viajar a Italia o Francia, y, no pocas veces, sin desplazarse si quiera a otras ciudades de España o Portugal, los artistas de la Península casi siempre se sujetaron a las imprentas de Amberes, Roma, París o Augsburgo para conformación de sus "recetarios". Durante los siglos del Barroco dependieron de sus bibliotecas y del mercado del libro, sobre todo se sometieron al desfase entre el "tempo" de creación de los repertorios y el de su difusión a través de la imprenta; y, en fin, al conjunto de estampas y grabados "extranjeros" que constituyeron la estructura de la memoria colectiva de los "productores" ya del 1600, ya del 1700.

En relación a la bibliografía artística del Barroco, *el Metodo sucinto*…, a decir de Bonet Correa, no vino sino a continuar la tradición comenzada a finales del XVI por Juan de Arfe y Villafañe y su *De varia commensuracion para la esculptura y architectura…* (Sevilla, 1585); pese a que su formato apaisado y sus ilustraciones "a toda página" apuntan a la influencia de las series de grabados (recueils) dados a la imprenta durante el reinado de Luis XIV[9]. Sin duda, el "decorador" que más le influyó fue Jean Le Pautre († 1682), seguramente llegado a Madrid a través de las reediciones de la Casa Mariette, de París, que hasta bien entrado el XVIII, tal vez hasta 1720, o incluso 1730, continuaron circulando por España como por Portugal[10]. Si bien su sensibilidad parece más cercana al "estilo auricular" o cartilaginoso que constituyó una constante en Italia en cuanto al comportamiento del adorno hasta mediados del siglo XVII, y, a su vez, a los diseños de Filippo Passarini († 1698), de su *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura…* (Roma, 1698) para uso de artesanos[11]. Pero a diferencia de éste, señalado como responsable de condensar las creaciones de la generación de artistas acaudillada por G. L. Bernini y Da Cortona, y, por otra parte, de recopilar y estandarizar los recetarios de decoración de la Roma de fines del 1600; fray Matías de Irala creó una verdadera gramática para el ornamento, tal vez la más divulgada en los territorios de la Monarquía hispana en los años medios del 1700. Porque, junto a la creación de patrones y modelos, hizo combinaciones y los conjugó, por medio de sus montajes en cuadrícula, como piezas de un puzle, a partir de los principios de radiación y de subdivisión; pero, ahora bien, sin

8 A. CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España…*, Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800, 2, 311 p. Cfr. A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, op. cit., 12-14 p.

9 Ibídem, 28-30 p.

10 M.-T. MANDROUX-FRANÇA, *L'image ornementale et la litterature artistique importées du XVIe au XVIIIe siécle: un patrimoine meconnu des bibliothéques et musées portugais*, Porto, Câmara Municipal, 1983, 160 p.

11 R. C. SMITH, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, 96 p. S. WALKER, "The Artistic Sources and Development of Roman Baroque Decorative Arts", en S. WALKER, F. HAMMOND (ed.), *Life and the arts in the baroque palaces of Rome: ambiente barocco*, New Haven, Yale University Press, 1999, 10 p. A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla Corte di Roma (1560-1795)*, Milán, Electa, 2004, 30 p.

contestar las reglas de la más estricta simetría, a las que todos, y en todas partes, se someten, sin dudar de su vigencia y validez.

Según Bonet Correa, de la colección de grabados de fray Matías de Irala, seguramente nunca existió una edición o tirada completa, a lo que apuntaría, por una parte, el carácter asistemático y libre de la ordenación de las láminas, sin numeración; y, por otra, las dudas en relación con fecha y lugar de impresión, sobre 1731, o bien hacia 1739. Lo cierto es que estas "cartillas" son hoy raras en las bibliotecas, ya que utilizadas por los artistas en sus talleres y obradores, eran ejemplares que pasaban de mano en mano, que acababan seguramente despedazados, con sus hojas arrancadas, o llenas de notas[12]; o bien, tal vez sus grabados circularan como hojas sueltas, sucios y manoseados, porque la raíz de su mal era, precisamente, su "operatividad", su utilidad para extraer plantillas y patrones en los obradores, y, en fin, el suministrarles modelos "realizables". Quizá como en Andalucía[13], en Galicia aconteció que el *Metodo sucinto*…, aún creyendo que llegó en los años de 1730 a 1739, sino antes de mediado el siglo XVIII, seguramente hizo las veces de "caja de resonancia" de los obradores de Santiago de Compostela, porque vino a poner sobre el papel lo que en la fábrica de San Martiño Pinario, por ejemplo, ya se materializaba en la talla del retablo mayor desde 1730. Por su parte, Simón Rodríguez (1679-1752) y Fernando de Casas (antes de 1685-1749) incluyeron en sus recetarios a lo largo de los años de 1730 a 1749 algunas de las "invenciones" del mínimo del convento de Nuestra Señora de la Victoria; y basta con echarle un ojo a la plancha 23, en la que se conjugaron columnas y pilastras dóricas, jónicas y corintias, entregas de almohadillado rústico, la salomónica y la panzuda, las cariátides y atlantes con los estípites y las columnas abalaustradas o ajarronadas, para llegar a ver que sólo se codifican los soportes y elementos de los órdenes ya a disposición de los maestros de arquitectura y escultura en la Galicia de mediados del XVIII. Así las cosas, su cartilla se destinó más a los artistas que no ocuparon posiciones altas del campo de producción, que necesitaban, entonces, poner su recetario "al día", y, en última instancia, a sus aprendices, porque seguramente encajó bien en sus programas de formación y en la disciplina del taller. Se cree que el *Metodo sucinto*… se hizo alrededor de 1730, se dio a la imprenta en los años de 1730 a 1739, y, después, circuló por los talleres y fábricas de la Península, especialmente durante los años medios del 1700. Pues bien, es justo decir que éste formalizó un acuerdo de "mínimos" dentro del campo de producción, que en materia de arquitectura y decoración se respetó en gran parte de la primera mitad del XVIII; por lo demás, la elección de "fuentes" y modelos se juzgó significativa de las dominantes en la España de hacia 1730, constituyendo, tal vez, el mejor ejemplo de "la biblioteca ideal del perfecto arquitecto […]" para cantería y carpintería.

En efecto, dijo Bonet Correa de fray Matías de Irala que era, por un lado, un conservador, aún apegado a la sensibilidad del Manierismo, que se sintió en la Europa católica del primer cuarto del siglo XVIII, especialmente en la meridional, y, a la vez, un innovador, o tal vez un "novador". Si lo era, más en decoración que en arquitectura, en

12 A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, op. cit., 9-10 p.

13 F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, 254-259 p.

tanto que intentó encajar la influencia del arte del "Gran Siglo" en el tejido de lo churrigueresco, si bien, frente a influencias norteñas, italianas o francesas, acentuó lo propio; a pesar de abrirle la puerta al Rococó[14]. Pues bien, en cuanto a los repertorios del Manierismo, el foco de atención se puso sobre los tratados de Wendel Dietterlin, *Arquitectura de la distribución, simetría y proporción de las cinco columnas…* (Nüremberg, 1598) y H. Vredeman de Vries, *Arquitectura de la construcción de los antiguos según Vitrubio…* (Amberes, 1577-1581). Hoy sabemos que las creaciones de Cornelio Floris († 1575) y Vredemann de Vries († 1606), por ejemplo, inundaron Europa a través de las imprentas de Amberes y que sus grabados circularon por España y Portugal, más intensamente a partir de 1600. En estas circunstancias, tal vez haya que prestar más atención a ejercicios de "literatura comparada" —"[…] el estudio de textos a través de diferentes culturas, […] y que tiene que ver con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio"—[15] con lo que aconteció en el norte de Portugal, y, entonces, hacer hincapie en las estampas "norteñas" en las colecciones de la Academia de Bellas Arte de Oporto, procedentes de las bibliotecas de los monasterios de San Martinho de Tibães (Braga, Portugal) y Santa Cruz de Coimbra; que Mandroux-França ligó, en torno a un 65 por cien, al punzón de H. Vredeman de Vries[16]. Por su parte, siguiendo la estela de Murguía, Azcárate y, especialmente, Folgar de la Calle ya defendieron un origen norteño para los resortes desestabilizadores y subversivos de la producción de Simón Rodríguez[17], y, más recientemente, Fernández Gasalla puso el dedo en la llaga al subrayar que la biblioteca de San Martiño Pinario poseyó, por los años de 1730 a 1739, al menos un ejemplar de la obra de H. Vredemann de Vries[18]. Así que la evidencia, durante buena parte del siglo XVII, de la presencia de la estampa y el libro ilustrado nórdicos apunta en la línea de que la arquitectura y la decoración —en Portugal y España— estaban dominadas por las interferencias de Flandes y los Países Bajos. Sin embargo, para la primera mitad del siglo XVIII, ciertamente debemos poner de relieve la recuperación y revitalización, también, de los vocabularios y ornamentos del "grutesco" en la transición del 1600 al 1700, a relacionar con las creaciones de Jean Berain († 1711). Cierto que la disponibilidad de vocabularios de ornamentos del siglo XVI y el empuje del "grutesco" desde los últimos años del reinado de Luís XIV, a partir de la caja de resonancia que le ofrecieron las imprentas de París, puede que haya sido el caldo de cultivo para el desarrollo de texturas,

14 A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, op. cit., 29 p.

15 S. BASNETT, ¿Qué significa literatura comparada hoy?, en D. ROMERO LÓPEZ (coor.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco, 1998, 87-91 p.

16 M.-T. MANDROUX-FRANÇA, *L'image ornementale et la litterature artistique…*, op. cit., 152 p.

17 J. M. DE AZCÁRATE, "El cilindro, motivo típico del Barroco compostelano", en *Archivo Español de Arte*, 24, 95, 1951, 201 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, 24 p.

18 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", en *Compostellanum*, 48, 3-4 (2002), 643 p. M. A. CAJIGAL VERA, "Libros de arte y arquitectura en el fondo antiguo de la biblioteca del Instituto Teológico Compostelano. Siglos XV-XIX", en *Compostellanum*, 49, 3-4, 2004, 494 p.

en la talla, que potencian lo "metálico"; y, en suma, la canonización de los estilos de Simón Rodríguez —Galicia—, Francisco Hurtado Izquierdo († 1725) o Pedro Duque Cornejo († 1757) —Andalucía—, o bien, André Soares da Silva († 1769) —Entre-Douro-e-Minho—.

Durante buena parte del siglo XVII, los libros impresos en la Península Ibérica, en su mayor parte ediciones mediocres, en papel de baja calidad y, los que menos, con frontispicios o ilustraciones "cuidadas"[19], muy poco ofrecieron a los artistas, siempre atentos a las portadas y las estampas. Así que en las almonedas de Santiago de Compostela y otras ciudades del Noroeste, por las que menudearon los maestros de arquitectura o escultura[20], muy probablemente se buscaron ediciones de Amberes, Ámsterdam, Roma, Venecia…; o bien libros religiosos y de emblemas de la "oficina" de Christophe Plantin[21], quizá sin prestar atención a si se era una *Historia Naturalis* de Plinio, *Evclidis Elementorum*, o bien, dijo R. C. Smith, una *Geographiae* (Ámsterdam, 1605) de Claudio Ptolomeo[22]; con un frontispicio que sintetiza, en sus ornamentos de herrajes (*ferronnerie*) y recortes de cuero (*strapwork*), buena parte de los recursos y materiales de los artistas de la Galicia del 1700, en relación con los cartuchos y el "estilo de placas" (¿incrustaciones?)[23]. Sin embargo, seguramente era a través de los colegios de la Compañía de Jesús y de las bibliotecas de conventos y de los monasterios más ricos —San Martiño Pinario o Santa María de Sobrado—, como accedieron y consultaron libros caros o de muy difícil obtención en el mercado de la Galicia de la Edad Moderna[24]. Habida cuenta que sólo los arquitectos y retableros en posiciones más altas en el campo de producción, muy pocos pues, podrían adquirirlos a libreros de Salamanca y Madrid; muy probablemente empleando a la clerecía como intermediaria, y aprovechándose de los viajes de canónigos y prelados a la Corte.

Pero volvamos, una vez más, a fray Matías de Irala. No hay duda que la obsesión por lo decorativo, su eclecticismo y, en especial, la complejidad que se canonizó en los repertorios de la Italia de fines del 1600, le sedujo; y entre sus fuentes, seguramente, Andrea Pozzo y su *Perspectivae pictorum atque architectorum…* (Roma, 1693, 1700), y Ferdinando Galli Bibiena, *L'architettura civile…* (Parma, 1711, 1731)[25]. En efecto, los cambios más importantes que se produjeron en la arquitectura en

19 R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España de los Austrias menores. Un estudio iconográfico*, (Archivo de ordenador) bajo dirección del Prof. Juan M. Monterroso Montero, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, USC., 2006, 45 p.

20 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*, A Coruña, Do Castro, 1996, 133 p.

21 M. A. CAJIGAL VERA, "Libros de arte y arquitectura…", op. cit., 533 p.

22 Al parecer, otra edición de Claudio Ptolomeo (Lugduni, 1541) perteneció a la biblioteca de Domingo de Andrade, pasando luego, sobre 1712, a los anaqueles de la del Colegio de los jesuitas de Santiago de Compostela (*vid*.), M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada, Do Castro, 1998, 1, 42 p.

23 R. C. SMITH, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, 1, 183 p.

24 O. REY CASTELAO, *Libros y lectura en Galicia: siglos XVI-XIX*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2003, 74 p.

25 D. WIEBENSON (ed.), *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux* (Ed. a cargo de J. A. RAMÍREZ), Madrid, Hermann Blume, 1988, 129-130 y 225-227 p.

madera a principios del siglo XVIII, en España y Portugal, en buena medida dependieron de la llegada del tratado del Padre Pozzo, y sus consecuencias se hicieron sentir ya a lo largo de los años de 1710 y 1720[26]. Pues era la altura en que se asistió a transformaciones en las estructuras de los retablos y a ensayos con aparatos unitarios, o de unificación "escenográfica" de sus elementos, a lo que contribuyó no sólo *Perspectivae pictorum atque architectorum…*, sino también las creaciones del pintor y escenógrafo F. G. Bibiena[27], junto con colecciones de grabados italianos. De esta suerte, el Padre Pozzo se hizo muy popular, ya desde la edición de su primer volumen en 1693, en Roma, después obró gran impacto en la Península, y se le tradujo al español antes de 1710[28].

En el Noroeste, quizá Simón Rodríguez y Fernando de Casas le conocieron alrededor de 1730[29]; aunque, en realidad, no hay "certezas", y en su contra, el hecho que muy poco, o nada, se siente de la influencia de la Italia de hacia 1700 en Santiago de Compostela. Claro que no sería necesario el poder hojear en los talleres o en las bibliotecas de los maestros de arquitectura y de escultura a Andrea Pozzo, F. G. Bibiana o Monsignor Daniele Barbaro[30], siempre que entre los legajos de sus anaqueles asomase una *Architectura civil Recta y Oblicua…* (Vigevano, 1678) y, sobre la mesa, unas cuantas estampas o frontispicios de libros impresos en la España de fines del siglo XVII. Como ya hizo notar Cacheda Barreiro, basta echarle un ojo a la portada del tratado de Juan de Caramuel, junto a otros libros más o menos coetáneos, tal vez españoles, para hacerse a la idea de que el uso de la perspectiva, el movimiento de las estructuras, la búsqueda de diagonales en sus arquitecturas y el juego de planos en profundidad era la "norma" en el arte del grabado. De Antonio de Gaztañeta, *Norte de la navegacion hallado por el quadrante de reduccion…* (Sevilla, 1692)[31] constituye el "paradigma" de los frontispicios que sirvieron, sin lugar a dudas, como modelo y base de inspiración para Simón Rodríguez, ya que en su orla de arquitectura "ilusionista" se reúne, a toda página, y resume, lo mejor de su recetario en los retablos mayores del Colegio de los jesuitas de Santiago de Compostela (1727) y de la capilla del Santo

26 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, 11 p., R. C. SMITH, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, 96 p.

27 M.-T. MANDROUX-FRANÇA, *L'image ornementale et la litterature artistique*…, op. cit., 159 p.

28 C. C. KELLY, "Andrea Pozzo", en D. WIEBENSON (ed.), op. cit., 227 p.

29 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 25 p. A. VIGO TRASANCOS, *La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Electra, 1996, 84 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", op. cit., 641 p.

30 Daniel Bárbaro y su *La pratica della perspettiva…, opera molto utile a Pittori, a Scultori, et ad Architetti* (Venecia, 1568), ya se conocía en Galicia al menos desde 1606; por su parte, Domingo de Andrade lo incluyó como uno de sus "imprescindibles" en su relación de "avtores previstos antiguos, y modernos, assi de la civil, como de la militar arquitectura […]", en *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (Santiago de Compostela, 1695), vid. P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imp. del Seminario C. Central, 1930, 134 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 103 p.

31 A. de GAZTAÑETA UTURRIVALGAZA, N*orte de la navegacion hallado por el quadrante de reduccion…* (Sevilla, 1692), vid. BXUS., Fondo Histórico, sig. 16.227.

Cristo de Conxo (1735) —el juego con los soportes en el espacio, el movimiento de la estructura y la potenciación del vacío, esferas, pilastras y ángeles lampareros, los resaltos del entablamento sobre los plomos, que vuelan…—. Seguramente, por los años de 1720 a 1729, tal vez en la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús, vio este grabado, u otro de los que ilustraban obras de cartografía impresas en los Países Bajos entre los siglos XVI y XVII[32], caso del frontispicio del *Theatrum Orbis Terrarum* (Amberes, 1579) de Abraham Ortelius, en la imprenta de Cristóbal Plantino[33]; unos y otros, hoy en el fondo histórico de la Biblioteca Xeral de la USC.

"Todo cambia, nada permanece", y, claro, la máxima es de aplicación al trabajo del ilustrador, grabador y religioso madrileño, coetáneo de Simón Rodríguez y Fernando de Casas, y a su *Metodo sucinto*… Quizá llegado a las bibliotecas y los libreros de Galicia ya por los años de 1730 a 1739[34], o poco después; puesto que suponemos que acercó los decoradores italianos, y, especialmente, franceses de fines del 1600 a buena parte de los productores de la España de la primera mita del XVIII. Es justo decir que esta "cartilla" era una suerte de "enciclopedia" que resumió lo que entalladores, retableros, pintores, decoradores, orfebres o imagineros, antes que maestros de arquitectura y cantería, tenían que saber en cuanto al "horizonte de expectativas" de la clientela, porque se imponía ante todo la moda; y, por lo demás, lo que menos les importaba era la procedencia de los patrones o modelos. Pues bien, fray Matías de Irala y otros grabadores de la Corte de los primeros Borbones constituyeron, para la generación de los gallegos de hacia 1715, que, junto a Francisco de Lens y José Gambino, llevaron su producción más allá de mediados del XVIII, un espejo en el que mirarse. Si bien, para la otra, la generación de entorno al 1700, la de Manuel de Leys, cuya obra se repartió entre 1721 y 1761, y de los "nacidos" a la sombra de Miguel de Romay († después de 1742), era un

32 Sorprende el gran número de tratados de geografía y cosmografía en las bibliotecas de Francisco Dantas (1664), del arquitecto Diego de Romay (1694), o en la de Domingo de Andrade (1712), tal vez ediciones de Flandes y los Países Bajos de fines del XVI. Según Fernández Gasalla, Diego de Romay pudo tener una edición in-folio de A. Ortelio, y, por su parte, el entallador Dantas Franco contó con un par de volúmenes del Teatro del Mundo (¿Ámsterdam, 1659?) de Guillermo y Juan Blaeu; ésta, una edición especialmente lujosa, que también poseyó el arzobispo Pedro Carrillo († 1667), vid. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay", en *El Museo de Pontevedra*, 46, 1992, 339 y 348 p., nota a pie 43.

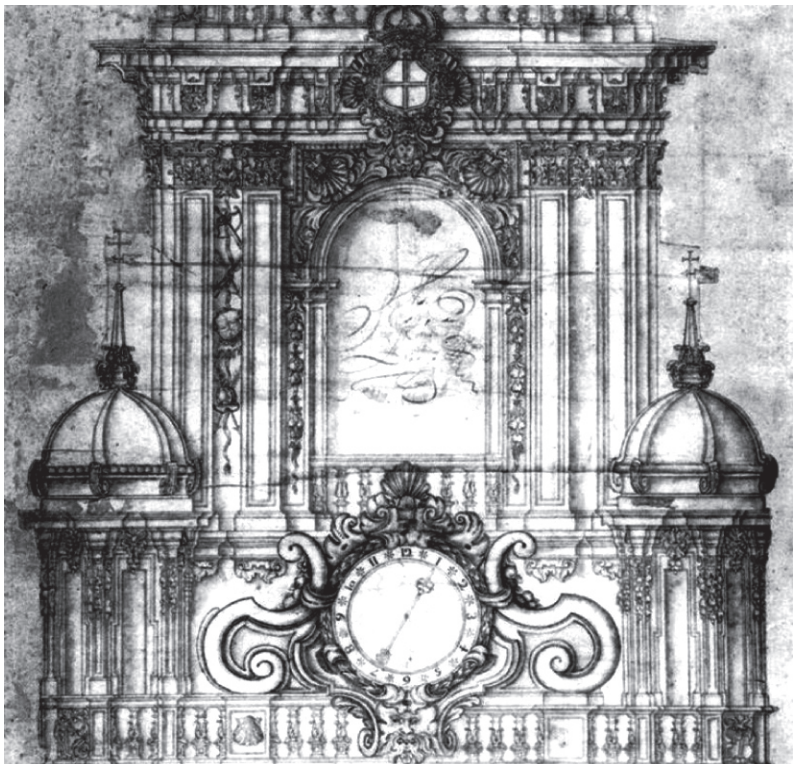
33 R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España*…, op. cit., 246-248 p.

34 No hay duda de que la obra de fray Matías de Irala se conoció en Galicia en la primera mitad del XVIII; a Santiago de Compostela llegó un grabado a buril de S. Joaquín, con la Madre de Dios en brazos, dibujado por este religioso y grabada por Clemente Puche en 1721. Luego, en 1733 fray Matías de Irala abrió otra plancha de la Virgen de la Barca —"N. S. de la Barca": "F. Mathias Iraia del et sculp año de 1733"—, *vid*. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (ed. facs.), Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 2005, 402 p. A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, op. cit., 11 y 20 p. Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad. Valores iconográficos y devocionales", en *Galicia Renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, 342 p. S. J. MAÑER, *Crisol critico, theologico, politico, physico, y mathematico, en que se quilatan las materias del Theatro Critico, que ha pretendido defender la demonstracion critica del... Fr. Martin Sarmiento: parte segunda...*, Madrid, Ed. Bernardo Peralta, 1734, vid. BXUS., Fondo Histórico, sig. INC 864-5.

A. de GAZTAÑETA, Norte de la navegacion hallado por el quadrante de reduccion… (Sevilla, 1692), Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela (BXUSC.), sig. 16.227

acicate; aunque sin tomarse en cuenta hasta los años medios del siglo XVIII. En este punto, hay que sacar a colación, una vez más, la noción de repertorio "en" la cultura, pensado como producto "espontáneo" de una sociedad, más en concreto la sociedad del Barroco, es decir, como "producto" acumulado de los "productores" de los siglos XVII y XVIII. Ciertamente una definición cuanto menos alentadora, por cuanto en la historia del arte no siempre es posible rastrear el origen de elementos y modelos hasta su causa primera; habitualmente resulta más provechoso aislar las reglas y materiales, que buscar su principio, amén de que, como productos de lo colectivo, ya serían aprehendidos, asimilados, reproducidos y, en ocasiones, reinterpretados. Sin embargo, casi siempre, la "causa primera" se escondía en la catedral de Santiago de Compostela.

Domingo de Andrade (1639-1712), en calidad de Maestro Mayor de la Catedral, y hasta su retiro, alrededor de 1710, era no sólo el responsable por las obras del Cabildo, sino también de la dirección de sus oficiales y aprendices, lo que no es decir poco, ya que influyó, por esta vía, en los mejores entalladores y arquitectos de la Galicia del 1700, Miguel de Romay, Simón Rodríguez, Fernando de Casas, Lucas Ferro Caaveiro, Cipriano Domínguez Bugarín…, formados a la sombra de la Santa,



Simón Rodríguez, detalle del dibujo de la Torre del Reloj, Catedral (Santiago de Compostela) 1731, vid. L. HERMIDA GONZÁLEZ, Unha aproximación á obra de Fernando de Casas y Novoa, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2007, 92 p.

Apostólica y Metropolitana[35]. Unos y otros aparecen en la nómina de los asalariados de la Fábrica como carpinteros y entalladores, y bajo la tutela del Maestro de obras, poco a poco, imaginamos que se acostumbraron a la disciplina del "obradoiro" de la Catedral y al recetario de Domingo de Andrade. En un ambiente en el que pesó, sin duda, la experiencia, y donde se les sometió a un plan de trabajo lleno de "imprevisibilidad", que exigió de correcciones sobre el proyecto, de largas horas de dibujo, y de "cálculos" a pie de obra. No hay duda que Fernando de Casas, substituyendo a Domingo de Andrade a la cabeza de las obras de la Catedral, y Simón Rodríguez, que llegó a ser "Aparejador del Templo jacabeo" en 1702[36], seguramente se ejercitaron en el dibujo, la composición y la decoración a partir de trazas y plantillas, así de carpintería como de cantería, del viejo Maestro Mayor. Si bien, protegidos por Domingo de Andrade, ciertamente debieron de tener acceso, del mismo modo, a la biblioteca del Cabildo, y, por esta vía, a la tratadística y a la teoría de la arquitectura, tal vez a grabados[37]; desde luego, al libro de F. de la Torre Farfán —éste, en Santiago de Compostela desde 1673—[38], *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y*

35 M. TAÍN GUZMÁN, D*omingo de Andrade, Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada, Do Castro, 1998, 1, 65 p.

36 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 12-13 y 419-20 p.

37 F. MARÍAS, "Alonso Cano y la columna salomónica", en J. ÁLVAREZ LOPERA, et al., *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y la obra de Alonso Cano*, Madrid, Visor, 1999, 316 p. Cfr. A. DE ABEL VILELA, "Pedro de la Torre y los retablos baldaquino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo", en *Espacio, Tiempo y Forma*, 7, 8, 1995, 152-153 p.

38 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990, 67-72, 90-91 p. *Cfr*. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 45 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 33, 98, 1982, 540 p. y ss.

patriarcal de Sevilla al nuevo culto del... rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon: concedido a todas las iglesias de España... (Sevilla, 1671), con grabados de M. de Arteaga y J. de Valdés Leal.

A decir de Bonet Correa, el hacer de Domingo de Andrade no se entiende sin su paso por la Corte y el conocimiento, en cercanía, de las obras del Hermano Francisco Bautista, Pedro de la Torre y otros de los artistas asentados en Madrid[39]. Aunque, según Taín Guzmán, es muy probable que las "interferencias" no se produjeran en la Capital, sino, antes bien, a través de la Fábrica de la Catedral, pues consta el encargo continuo, a artistas madrileños, por D. José de Vega y Verdugo († 1696) de trazas y modelos para ejecución del tabernáculo, el baldaquino y la talla de la capilla mayor; sin olvidarnos de los viajes del Fabriquero. Asentado en Madrid desde el verano de 1676, y pese a abandonar su prebenda en la catedral de Santiago de Compostela durante años, éste no rompió con el Cabildo, que le siguió dando muestras de aprecio por sus "advertencias" sobre las obras, y seguramente recibiendo trazas, grabados y dibujos suyos, habida cuenta que trabajó como agente para la Catedral, en la Corte, hasta fines del 1600[40]. Al respecto, por sus consecuencias de cara al desarrollo del "estilo de placas" en la Galicia del siglo XVIII, hay que hacer hincapie en los dibujos o grabados que pudieran llegar al Cabildo con firma de Sebastián de Herrera Barnuevo († 1671), o de sus coetáneos, cuyos diseños para retablística[41], tal vez hayan sido origen de las panoplias de placas, los pilastrones cajeados, sin capitel, las tornapuntas "metálicas" y recortadas…, por ejemplo, en Simón Rodríguez. Hoy por hoy sólo sabemos que a Santiago de Compostela llegó el catafalco que el arquitecto y pintor Herrera Barnuevo levantó en honor a Felipe IV en el Real Convento de la Encarnación de Madrid, en 1666, y "la execución material del túmulo y lo demás" perteneciente a su adorno "lo tomó a su cargo el famoso escultor y Arquitecto Pedro de la Torre"[42]; a través de las láminas, por P. de Villafranca, de *Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Mg. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Conuento de la Encarnacion*… (Madrid, 1666), obra de Pedro Rodríguez de Monforte[43].

A finales del 1600, Domingo de Andrade dio a la imprenta su manuscrito, *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (Santiago de Compostela, 1695); en el epílogo, "avtores previstos antiguos, y modernos, assi de la civil, como de la militar arquitectura,

39 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984, 361 p.

40 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 46 y 54-55 p.

41 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España (1600-1770)*, Madrid, Cátedra, 1998, 271 p. *Ídem*, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, El retablo barroco en España, op. cit., 99 p.

42 A. BONET CORREA, "El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español", en *Archivo Español de Arte*, 34, 136, 1961, 285-286 p. J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, 167 p. S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1989, 108 p.

43 R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España*…, op. cit., 355-356. Sí, no hay duda que llegó a Santiago de Compostela uno de sus ejemplares, ya que en el volumen que conserva la Biblioteca Xeral de la USC., en su frontispicio, se lee el exlibris "Es de la librería / de Nuestra Señora / de la Cerca [Convento de los agustinos] / de Santiago", *vid*. BXUS., Fondo Histórico, sig. 17.929.

no solo arquitectos, si no historicos" hizo una relación de teóricos de la arquitectura, de perspectiva, arquitectos "prácticos", geómetras…, nacionales y extranjeros, que para Taín Guzmán no es más que un "plagio" del prólogo de J. de Caramuel Lobkowitz, bajo un epígrafe muy sugerente, "Libros que ha de procurar tener en su Biblioteca un Architecto"[44]. Sin embargo, su "índice" era más importante por lo que se dejó en el tintero que por la calidad y significación de los tratadistas que enumeró y "[…] que miré", dijo Domingo de Andrade; ya que mayoritariamente italianos del siglo XVI y principios del XVII. Quizá sea entre los tratados del Manierismo donde podemos tantear la continuidad en "la biblioteca ideal del perfecto arquitecto […]" a lo largo de los siglos del Barroco, pues desde los primeros años del 1600[45], en el "Finisterre" de la Península Ibérica, los "imprescindibles" eran Vitrubio —*De Architectura*, en latín o en romance, a lo mejor la primera edición en castellano, y única hasta el siglo XVIII, la traducida por Miguel de Urrea y estampada por Juan Gracián en Alcalá de Henares, en 1582—, S. Serlio —por supuesto, *Tercero y quarto libro de Architectura*, traducido por Francisco de Villalpando, salido de la tipografía de Juan de Ayala en 1552, y, luego, en la biblioteca de Domingo de Andrade, aunque Fernando de Casas poseyó a principios del 1700 uno "[…] escrito en lengua ytaliana", tal vez una edición completa (Libros I a V, VII y Extraordinario) de *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva* (¿Venecia, 1611?)—, G. da Vignola —sin lugar a dudas, su *Regla de las cinco ordenes de Architectura*, traducido y editado por Patricio Caxes en 1593, igual al que se cree poseyó Diego de Romay a fines del 1600, o alguna de sus reediciones de 1619 o 1630—, más L. B. Alberti —*De re aedificatoria*, tras su publicación en Florencia a finales del XV, se tradujo, ya en la segunda mitad del XVI, al italiano, al francés, al español y al portugués, aunque en Galicia seguro que se manejó la traducción de Francisco Lozano, impresa en 1582, en Madrid, y reeditada en 1640—, y A. Palladio —tal vez no llegó a Santiago de Compostela más que la edición española del "Libro primero" de sus Quattro libri dell'architettura, según traducción de Francisco de Praves, y dado a la imprenta en Valladolid, en 1625—[46].

Entre los libros "[…] que ha de procurar tener en su Biblioteca un Architecto" de fines del siglo XVII, hay tres autores españoles "imprescindibles", Juan de Arfe y Villafañe, *Varia Conmensuracion para la Escultura, y Arquitectura* (Sevilla, 1585), fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Uso de la Architectura* (Madrid, 1633, 1665), y, por fin, J. de Caramuel y su *Architectura civil recta y oblicua*… (Vigevano, 1678). Es justo decir que frente a la Italia del Renacimiento, que poco o nada ayudó al desarrollo de la retablística desde los años medios del 1600, J. de Arfe y su título I del Libro IV, "De las cinco ordenes de

44 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 103 y 106-107 p.

45 Parece que ya el escultor Juan Bautista Celma, en 1606, poseyó un volumen de "[…] Bitrubio pequeño, en latín", y los tratados de S. Serlio, G. da Vignola y J. de Arfe, vid. P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago, op. cit., 134 p.

46 J. SCHLOSSER, La literatura artística, Madrid, Alianza, 1976, 352-353, 358-359 p. D. WIEBENSON (ed.), Los tratados de arquitectura…, op. cit., 47-48, 79 y 164 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., 540-442 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII…", op. cit., 343 p. M. TAÍN GUZMÁN, Domingo de Andrade…, op. cit., 104-107 p.

edificar de los antiguos […]", constituyó una de las más influyentes "colecciones" de soportes y ornamentos, puesto de relieve por Folgar de la Calle para el arte de Simón Rodríguez, y, por Vigo Trasancos, para Fernando de Casas. Es bien cierto que estuvo a disposición de un sector más o menos amplio del campo de producción, en posiciones medias, o medio-bajas. Hay que recordar que se le leyó en Santiago de Compostela al menos desde 1606, hubo reediciones a lo largo del siglo XVII, y que una de ellas le perteneció a Fernando de Casas[47]. En cambio, no hay razón para justificar que Domingo de Andrade no incluyese a fray Lorenzo de San Nicolás en su índice de "avtores previstos antiguos, y modernos […]", siendo el tratadista más importante en la España del 1600; sin duda, lo conocía, porque lo leyeron sus viejos "colegas" de la fábrica de la Catedral, antes de 1694. Poco después, el texto se enumeró, también, entre las posesiones del arquitecto Casas y Novoa, en 1718, "[…] dos libros de primera y segunda parte su autor fray Lorenzo de San Nicolás y tratan de la misma Arte", a ciencia cierta, una *Segunda Parte del Arte y Uso de la Architectura* (Madrid, 1665) y la reedición de la "Primera parte" (Madrid, 1667)[48]. Pues bien, dos gruesos volúmenes, *in-folio*, recientemente desempolvados por Fernández González para dar a conocer patrones y modelos, a través de sus láminas, para los retablos del Maestro de obras de la Catedral[49]; al respecto, una "ojeada" se merecía la portada de la Segunda Parte, ya que en su orla, que funciona como el nicho de un retablo, se juntaron molduras quebradas, golpes de hojarascas, festones de frutas, placas y resaltos que hablan de la retablística en Madrid durante el último tercio del XVII.

Por fin, Juan de Caramuel y su *Architectura civil recta y obliqua*: considerada y dibuxada en el templo de Ierusalem...; desde luego, bien conocidos por el público gallego de comienzos del siglo XVIII, a lo mejor por sus trabajos sobre matemática[50]; por lo demás, parece ser que fue Domingo de Andrade, según Bonet Correa, el primer tratadista de arquitectura, en España, en citarlo[51], al hablar de la "Antiguedad de esta Ciencia" y del Dios arquitecto y constructor en el principio de los tiempos; "[…] Lo mismo dize el insigne D. Juan Caromuel, Arçobispo de Vegeten, Conde de Zen, y del Consejo de su Majestad, en el segundo tomo de Arquitectura […][52]". Fernando de Casas, por su parte, seguro que mamó junto a su viejo maestro la admiración por

47 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., 542 p. *Ídem*, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 24 p. A. VIGO TRASANCOS, *La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago*, op. cit., 77 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, 32-35 p.

48 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., 543 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII…", op. cit., 344 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 33 p.

49 Ibídem, 101 p.

50 M. A. CAJIGAL VERA, "Libros de arte y arquitectura…", op. cit., 512 p.

51 A. BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993, 226 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Comentario a las Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura de Domingo de Andrade*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, 48 p.

52 D. de ANDRADE, *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura*, Ed. facsímil a cargo de M. Taín Guzmán, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, 24 p.

J. de Caramuel, ya que sabemos poseyó "[…] tres libros que tratan de la arte de arquitectura su autor Juan Caramuel", casi seguro que los tres volúmenes de la edición italiana[53]. Quizá entre sus páginas se familiarizó con la libertad de los arquitectos "contrarios a la secta vitrubiana", con el "relativismo" de las reglas de la arquitectura, con lo barroco y lo "anti-clásico", y con la pluralidad del "lenguaje del arte", por la que se incorporaron a la gramática de los cinco órdenes el hierosolimitano o "tyrio", el gótico, el "mosayco", el atlántico y el "paranymphico"[54]. Sin embargo, la posesión de unas cuantas docenas de libros, y amén de pocos, la mayoría ilustrados, no significaría, necesariamente, una formación en teoría de la arquitectura, ni siquiera un interés por lo especulativo; ya que la mayoría de las veces, como ya hizo notar Herrera García, las láminas eran utilizadas sólo para obtener inspiración, o, simplemente, ampliar, copiar y "regenerar" el recetario del taller[55]. Hay que subrayar que a diferencia de Domingo de Andrade, quizá un "ordenado menor", con conocimientos de latín, después de su breve paso por la Universidad; entre sus coetáneos o sus discípulos sería muy raro, como para la mayoría de los españoles del XVII y la primera mitad del XVIII, el poseer rudimentos de latín, imprescindibles, por lo demás, para la lectura de autores extranjeros. Tal vez sólo una minoría "ilustrada", en posiciones altas o muy altas del campo de producción, leía con soltura, escribía con corrección y poseía libros.

SEGVNDAPARTE
DELARTEYVSO DE ARCHITECTVRA
DEDICADA
ALDESAMPARO QVEPADECIO
MIREDEMPTOR IESVCHRISTO
Arbol dela Cruz.
CONELQVINTOY SEPTIMO
libros de Euclides traducidos delatin
enRomance
YLAS MEDIDAS DIFICILES DE
CONLAS ORDENANZAS DE
COMPVESTO
POR ELP. F. LAVRENCIODE SAN
Nicolas Augustino descalço Architecto y
Maestro de obras natural dela muy
noble y coronada Villa
de Madrid.

Fray L. de SAN NICOLÁS, Segunda parte del Arte y uso de Architectura... ¿Madrid, 1665?, vid. Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU)._ Biblioteca Digital, Selección de tratados españoles de arquitectura y construcción <http://www.cehopu.cedex.es/img/bibliotecaD/166_ Fr_L_ San_Nicolas_Arte_y_uso_de_arq_P_II>.

Hacia 1752, cuando el artesanado representó sobre dos quintas partes del vecindario de Santiago de Compostela, de entre ellos, sólo los maestros de obra, escultores, ebanistas y azabacheros presentaron niveles de firmas —a modo de indicador de tasas de alfabetización— del cien por cien[56]; descendiendo ligeramente entre los plateros —94'1 por ciento—, y cayendo entre los pintores y doradores —85'7 por ciento—[57]. Claro que no es lo mismo dejar su rúbrica en la documentación —una acción, si cabe, más cerca de los dominios del dibujo que de la posesión de rudimentos de lectura y escritura— que, por el contrario, redactar las condiciones de una obra o idear su iconografía, aún siendo muy raro encontrarse, sobre 1700, con un arquitecto "práctico", un escultor o pintor "de caballete" que se diga "analfabeto"[58]. Hay que reconocer que la mayoría de los maestros de arquitectura y escultura ejecutan trazas y no expresan "ideas" a través de escritos o del dibujo, ya que lo verdaderamente importante en el ejercicio de su oficio es la fábrica de la "obra", respondiendo más al

53 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., 543 p.

54 A. BONET CORREA, "Juan Caramuel de Lobkowitz", en D. WIEBENSON (ed.), *Los tratados de arquitectura*…, op. cit., 107-110 p. *Ídem*, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, op. cit., 212-216 p. J. A. RAMIREZ, *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Málaga, Salamanca, Universidades de Málaga y Salamanca, 1983, 175-182 p.

55 F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*…, op. cit.,

56 De 1600 a 1650 al menos un tercio de los que se agrupan bajo el rótulo de "artistas" en la Ciudad del Apóstol declararon no saber escribir, en A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1998, 154-155 p.

57 O. REY CASTELAO, *Libros y lectura en Galicia*…, op. cit., 44 p.

58 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 33 p. A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 155 p.

perfil de artesanos "mecánicos" de lo que al de artistas y "creadores". Sin embargo, nunca se dibujó una separación "clara" en la Galicia del Antiguo Régimen, como tampoco en el resto de la Península, salvo honrosas excepciones, entre "artífice" y artista; entre el técnico que realiza un trabajo "mecánico" y que es diestro en el ejercicio de algún arte, y, por otra parte, el que actúa en la esfera de lo teórico y crea por medio del "ingenio" y del dibujo. Claro está, una confusión que se extendió al campo de la arquitectura; por ejemplo, en la arquitectura de retablos, escultores, entalladores o ensambladores, que pertenecieron al gremio de carpinteros "de obra blanca", en la Galicia del 1700 no dejaron de lado, nunca, el "diseño" de órdenes y adornos, en calidad de "maestros de arquitectura y escultura"; mientras que los mejores arquitectos "prácticos" de la segunda mitad del siglo XVII y, a su vez, de la primera mitad del XVIII, rabiosamente "modernistas" y "anticlásicos", dieron sus primeros pasos en actividades de ensamblaje, carpintería y retablística.

A pesar de la pericia para el dibujo y la composición, pese al estudio, las lecturas y sus conocimientos de geometría, es justo decir que esta formación y primeros años, ciertamente condicionaron el arte de Simón Rodríguez y del Maestro Mayor de la Catedral Casas y Novoa; como, seguro, le pasó a Domingo de Andrade, a resultas de su "adiestramiento" junto al Apóstol Santiago. Por otra parte, no hay que sorprenderse de que Ch.-F. de Merveilleux en su viaje a Portugal, bajo el reinado de João V, por 1726, no sólo no se dejara impresionar por el lujo de los palacios de Lisboa, sino que creyó que la causa última del "mal" de su arquitectura, muy regular, era que no se acostumbraba a seguir planos en las obras; así que, aún trabajándose sobre buenos proyectos, "[…] *os acabavam sempre mal, voltando aos velhos princípios de acordo com a opinião de qualquer frade ignorante ou de qualquer operário seu compadre*"[59]. ¿Qué decir respecto a Santiago de Compostela? Pues bien, hacia 1700, en otro "genero", la retablística, ésta se fue complicando y, de una manera ya imparable, retorciendo, "oscureciendo" y dejándose invadir por el adorno, en atención a una lógica por la que la traza —donde los recursos del dibujo casi nunca alcanzan a materializar la fantasía y riqueza de la decoración— era sólo una parte de la actividad de producción. No hay lugar a dudas: al dibujo y diseño, hay que sumar los espacios de encuentro y "comunicación" en que se fraguaron los "repertorios", tales como las fábricas y el taller —donde la "idea" se traducía al material—, las subastas públicas de obras —donde a ciencia cierta se corregían y modificaban trazas— o la "sociabilidad" de los gremios y las corporaciones religiosas. "Con relación al código, a la norma, a la tradición e incluso al proyecto […], el texto [por obra de arte] siempre se presenta como algo más casual, sometido a desviaciones impredecibles […]"; en efecto raras veces es "[…] una simple realización del código"[60]. Es preciso señalar otra particularidad: en la arquitectura, subyugada a su "materialidad", y, no pocas veces, sometida a desviaciones a lo largo de la cadena de

59 A. de CARVALHO, *Dom João V e a arte do seu tempo (As memórias d'El-Rei D. João V pelo naturalista Merveilleux traduzidas, anotadas e comentadas...*, vol. 1), Lisboa, A. de Carvalho, 1960, Cit., F. LAMEIRA, "Artista", en J. FERNANDES PEREIRA (dir.), *Dicionário da arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, 53 p.

60 J. M. LOTMAN, "La arquitectura en el contexto de la cultura", en *ídem*, *Semiosfera* (III), Madrid, Cátedra, 1998, 105 p.

producción, este desorden e "imprevisibilidad", no obstante, la colman de "información"[61]. Desde luego, creo, la retablística, en particular, obliga al historiador del arte a una constante "redefinición" de la dialéctica entre lo previsible e imprevisible. Cierto que se creyó que la arquitectura "efímera" y catafalcos fueron vía para introducción de fantasía e "innovaciones" en el campo de producción; al contrario, en Galicia, ha sido la retablística, antes bien, el verdadero "campo de prácticas" para los maestros de arquitectura, a modo de fase "intermedia" entre la carpintería y la cantería. Quizá la talla y el ensamblaje hayan sido un "banco de pruebas" en la creación y sistematización de "códigos" para decoración y composición[62]. Aún no lo sabemos. Si bien, en verdad, la práctica del diseño en el Noroeste, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, se caracterizó por su escasa capacidad para innovar, o bien, para explorar "otras vías", salvo excepciones, casi siempre a relacionar con Santiago de Compostela; a causa de su tendencia a la "estandarización" y a la repetición de los esquemas del taller, toda vez que el obrador siguió siendo, aún en los años medios del 1700, centro de aprendizaje y experimentación. Así las cosas, hay que insistir, una vez más, en que el ensamblador y "arquitecto de retablos", mejor que "retablero"[63], hizo uso antes que de su formación "culta" y libresca, de recetarios de taller y soluciones inspiradas por otros maestros, habitualmente de una generación anterior —por ejemplo, llama la atención, entre los entalladores y escultores nacidos de 1699 a 1719, la supervivencia y reciclaje de los esquemas de composición que fijó y canonizó la generación de Fernando de Casas y Simón Rodríguez durante la primera mitad del XVIII—.

Es cierto que la civilización del Barroco en la Península Ibérica y, por extensión, en la Europa católica, tiene en la "anamorfosis" uno de sus rasgos significantes, tal vez su paradigma, ya que su auto-imagen no refleja más que una deformación de si misma, que a su vez es distorsión de sus formas, aberración, prodigio y perversión, o inversión. Habida cuenta que tiene base en el dominio de la técnica, puede que en el virtuosismo, y, en suma, en una poética de lo oblicuo y transversal[64]. Entonces, quizá para revertir el juego óptico, el secreto y el artificio del arte del Barroco en el Noroeste, tan necesaria como la visión "recta", desde la Corte y la Meseta Norte, o bien el corte menos "transversal" de Sevilla y la Andalucía occidental, lo sea, del mismo modo, la visión "oblicua" desde Lisboa y el norte de Portugal. En efecto, en el capítulo de 16 de enero de 1717, el Cabildo de Santiago de Compostela acordó que "[…] el Sr. Cardenal Don Manoel de Salaçar remita al maestro

61 J. M. LOTMAN, *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social, Barcelona, Gedisa*, 1998, 183-184 p.

62 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 22 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas*, Galicia. Arte, A Coruña, Hércules, 1993, 14, 353 p. y ss. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 27-28 p. R. J. LÓPEZ LÓPEZ, *Ceremonia y poder a finales del Antiguo Régimen. Galicia 1700-1833*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións, 1995, 77-81 p.

63 F. MARÍAS, "De retablero a retablista", en A. CÁMARA MUÑOZ, S. CAMACHO VALENCIA (coors.), *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, 97 p.

64 C. COUTO SEQUEIRA COSTA, "Anamorfoses", en J. FERNANDES PEREIRA (dir.), *Dicionário da arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, 30-31 p.

de obras de esta Santa yglesia […] al reyno de Portogal, a la compra de jaspes para la obra del Illmo. Señor arçouispo Monroy dandole el dinero que fuere neçesario y testimonio de ser la compra para dicha obra […]"[65]. De la estancia del arquitecto Casas y Novoa en Portugal, y de sus aventuras en su Capital, dieron testimonio López Ferreiro y un expediente que se guardó en el Archivo de la Catedral, en un mazo bajo el rótulo "Capillas de la Piedad, del Pilar, de las Reliquias, de Don Lope y de la Azucena (Antecedentes…)", fechado en junio de 1721[66].

Pues bien, éste se redactó a raíz de un hecho tenido por milagroso, a causa del hallazgo de unas conchas, por el pedrero Bernardo del Lago, al desbastar una piedra de jaspe —¿por acaso un fósil?—, de las traídas de Portugal, de la sierra de Arrábida, y "[…] que llaman almendrado", destinada por el Maestro Mayor de la Catedral, precisamente, al pedestal para la imagen del Apóstol, para el altar mayor de la capilla de la Virgen del Pilar. Parte de su contenido ya lo transcribieron López Ferreiro y García Iglesias; éstos recogieron la declaración jurada de Fernando de Casas que "Dijo que de orden del yllmo. Señor Dean y Cauildo desta dicha Santa yglesia del Señor Santiago paso desta dicha ciudad a la de Lisboa el año de mil setecientos y diez y siete [1717] a la compra de de los jaspes, mármoles y más géneros […] que hallase para la fábrica de la Capilla de nuestra Señora del Pilar […]"; y, a tenor de los acontecimientos, parece que estuvo por espacio de, poco mas o menos, un par de semanas, en la primavera de 1717: "[…] pasando desde dicha ciudad de Lisboa a las montañas de la Arráuida —al sur del Tajo, en las proximidades de Setúbal, y tal vez en las canteras próximas al convento de los franciscanos de Nossa Senhora da Arrábida— en donde se coge el jaspe llamado de los portugueses apiñoado y en esta fábrica de almendrado para tratar con los monteros que acostumbran cogerle el coste de la porción que deseaua traer con los más géneros, dichos monteros le imposibilitaron el poderlo ejecutar por quanto hera el mes de Abril y la abundancia de agua lo impedían hasta a lo menos el mes de Junio y Agosto de dicho año […]"[67]. Sin embargo, se quiere subrayar el hecho que "[…] boluiendo a la dicha ciudad de Lisboa, luego al día siguiente se fue al combento que llaman de S. Vizente de Afora, donde se estaua fabricando una sacristía de varios jaspes, y tratando con el Maestro de la falta que hallaua de dicho género confirmó lo mismo que los monteros auían dicho, a cuio tiempo llegó un Religioso que tenía a su cargo la administración de la obra y […] preguntando para dónde era,

65 Libro de Actas Capitulares (1717-1722), leg. 49, fol. 2 v., Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (ACS.). Cit., A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 60 p., y otros, M. CHAMOSO LAMAS, "Sobre el arquitecto Fernando de Casas y su viaje a Portugal", en *Guimarães*, 3-4, 73, 1963, 8-11 p. M. S. ORTEGA ROMERO, "A propósito del ornato de la Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago: el viaje de Fernando de Casas a Portugal", en *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*, Porto, Universidade do Porto, 1991, 2, 167-194 p.

66 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Imprenta del Seminario Conciliar*, 1907, 9, 173-175 p.

67 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago*…, op. cit., 173-175 p. M. CHAMOSO LAMAS, "Sobre el arquitecto Fernando de Casas y su viaje a Portugal", op. cit., 8-11 p. X. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, Santiago de Compostela, Consellería da Presidencia e Administración Pública, 1993, 51 p.

respondió que para la Santa Apostólica yglesia del Señor Santiago de Galizia, luego con gran demostración de amor deuoto, ofreció todas las piedras que de aquel género tenía […]"[68].

Seguramente, Fernando de Casas no sólo vio cómo se embellecía con embutidos de mármol y jaspes la vicaría levantada por Luís Nunes Tinoco a fines del XVII, a la sazón, aparejador y maestro del Monasterio de São Vicente de Fora desde 1690, en substitución de su padre João Nunes Tinoco († 1689)[69], sino que también se acercó a uno de los más ricos "laboratorios de formas" de la Lisboa de fines del siglo XVII. A partir de un manuscrito de hacia 1707, História dos mosteiros, conventos e casas religiosas de Lisboa[70], que perteneció al Colégio de São Francisco Xavier de la Alfama, seguramente podremos conocer lo que vio Fernando de Casas casi diez años después; y, de esta suerte, cómo Luís Nunes Tinoco, de 1690 a 1719, terminó el convento y claustros. Este manuscrito, obra de un "cronista" de la Compañía de Jesús, nos informa alrededor de 1707 ya de los gastos ocasionados por la "[…] obra da igreja, assim interior como exterior, claustro e sanchristia" y de "[…] a nova fabrica do convento" que dijo se inició en 1671. De ésta, aún restaba mucho por hacer a principios del XVIII, y en el que trabajó el Maestro de obras hasta su muerte. Según A. de Carvalho, en 1688 se abrieron los cimientos de la sacristía, y a principios del XVIII es ya descrita; "Em igual distancia dos dous claustros tem seo assento a sanchristia, que posto está ainda muyto imperfecta pella obra porem já se vê nella, em que se descobre a traça e o feytio da obra, se coñéese fácilmente que acabada […], será obra de grande perfeyçam […]. Os lados da sanchristia ornam oito pillares de cada parte, vestidos de embotidos de pedras de varias côres. E entre cada dous pillares tem lugar huma janella […] e entre os pillares que ficam aos lados das janellas […] fica hum nicho o qual há-de ocupar a imagem dum sancto. E por sima do nicho vay um quadrado com suas molduras da mesma pedra, e dentro dellas vam tarjas ornadas com flores […][71]".

Aún se trabajaba en los embutidos de mármoles y jaspes en abril de 1717 —tal y como se extrae de la declaración de Fernando de Casas en relación con la visita a São Vicente de Fora, "[…] donde se estava fabricando una sacristía dhe varios jaspes"—, así que tendría que estar viendo ganarse su pan a los jaspistas "[…] y tratando con el Maestro", lo que tal vez implique que conoció y intercambió pareceres con el arquitecto y Maestro de obras de São Vicente de Fora, Luís Nunes Tinoco († 1719)[72], o bien, simplemente, con un aparejador, o con el maestro pedrero a cargo de los trabajos. No lo sabemos. Sin embargo,

68 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago*…, op. cit., 175 p.

69 A. de CARVALHO, *Dom João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, A. de Carvalho, 1960, 2, 109-112 p. H. M. PEREIRA BONIFÁCIO, "Família Tinoco", en J. FERNANDES PEREIRA (dir.), *Dicionário da arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, 483 p.

70 *História dos mosteiros, conventos e casas religiosas de Lisboa*, Manuscrito, 1705-1708, Cot. COD. 145, Biblioteca Nacional de Portugal (BNP.)

71 A. de CARVALHO, *Dom João V e a arte do seu tempo*…, op. cit., 112-113 p.

72 M. TAÍN GUZMÁN, "Los Mármoles portugueses de la Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago", en C. FERNÁNDEZ CORTIZO, et al., *UNIVERSITAS: homenaje a Antonio Eiras Roel*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, 2002, 2, 77 p. y ss.

se nos antoja no sólo posible, sino "encandiladora" la idea de que el aún joven Maestro de obras de Santiago de Compostela pudiera haberse acercado a uno de los miembros de la Familia Tinoco; precisamente a Luís Nunes Tinoco, heredero de una saga que se formó a la sombra de la Casa de los agustinos de São Vicente, por tanto, un buen conocedor de la arquitectura en Portugal, además de un excelente dibujante, ilustrador y decorador, a decir de A. de Carvalho, y seguramente un buen tracista, que en la altura contaba ya unos setenta y cinco años[73]. Pues bien, sabemos que Fernando de Casas habló con el monje "Fabriquero" u "Obrero" del Monasterio y le imaginamos "[…] tratando con el Maestro" Luís Nunes Tinoco, sin trabas, porque a principios del XVIII el castellano continuaba siendo la tercera lengua hablada y escrita en Portugal, por supuesto, después del latín y el portugués[74]. Si bien, aun suponiendo que el uso del castellano era natural entre los portugueses dedicados al comercio y a actividades artesanales, se nos antoja que entre maestros de obras, o "practicones", tal vez la comunicación se hiciese entre el galego y el português, antes que en español.

Así que conoció de cerca la fábrica de São Vicente de Fora, y, naturalmente, vio sus claustros, de los que el jesuita que escribía hacia 1707 decía "[…] *que sam dous, ambos iguaes na grandeza, iguaes na obra e iguaes tambem na imperfeyçam com que inda hoje se acham, porque só se vem levantados os sinco arcos que tem cada hum dos quatro lados havendo de correr por sima varandas cubertas com janelas rasgadas* […]". Quizá la sala del capítulo, el refectorio, o la escalera de acceso a los dormitorios, toda ella de "[…] *azulejo do moderno, muy galante, como o he o brutesco de que está pintada a abobeda, que serve de tecto á escada* […]", y la portería, naturalmente, llena de mármoles y azulejos, y con un techo de madera adornado con las pinturas "ilusionistas" de V. Baccherelli —ejecutadas en 1711—[75]. Sabemos que Fernando de Casas viajó a Lisboa "[…] llevando consigo […] a Pedro Fandiño, ofizial de pedreria que para su ayuda había llevado […]"[76] desde Santiago de Compostela, suponemos que para asesorarle en la elección de los mejores materiales, y quién sabe si para actualizar sus conocimientos sobre la técnica de los embutidos en mármol, que los portugueses dominaban ya desde el último tercio del XVII, a partir de los aportes de Roma, Nápoles y especialmente Génova. Acaso ésta era la razón por la que se desplazaron hasta una de las colinas occidentales de la Capital, esto es, ver cómo se trabajaba en la vicaría de São Vicente de Fora, y seguramente aprovechar, cuaderno en mano, para tomar apuntes y hacer dibujos y bocetos, a partir de las experiencias del "laboratorio de formas" de la Casa de los agustinos de São Vicente —del que luego echó mano a su regreso a Galicia—. Ciertamente, el arquitecto Casas y Novoa pudo no sólo beneficiarse de lo visto y oído en la fábrica, en cuanto al trabajo con el jaspe y los embutidos en mármol, sino aprovechar para copiar diseños para aplicar al corte de la piedra y construir, igualmente, un vocabulario de ornamentos a partir de los mármoles, los azulejos y los

73 *Ibídem*, 109-110 p.

74 I. MENDES DRUMOND BRAGA, "As Realidades Culturais", en A. DE FREITAS DE MENESES (coord.), *Portugal: da paz da Restauração ao ouro do Brasil, Nova História de Portugal*, Lisboa, Presença, 2001, 7, 477 p.

75 A. de CARVALHO, *Dom João V e a arte do seu tempo*…, op. cit., 113-114 p. y ss.

76 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago*…, op. cit., 173-175 p.

frescos. Diseños y trazas que, junto con otros, seguramente se encuadernaron, y tal vez se relacionaron, después, en un inventario de bienes del Maestro de obras de la Catedral de marzo de 1718, como "[…] otro [libro] pequeño de dibujos", esto es, simplemente, un conjunto de muchas hojas de papel, encuadernadas, con bocetos, proyectos o apuntes, que se individualizó y diferenció por su contenido de los (otros) impresos, por ejemplo, de "[…] otros dos libros de estampas […]"[77].

Quizá se acercó a las obras de Santa Engrácia, ya extramuros, al otro lado de la puerta de São Vicente, en las que aún se seguía trabajando por los años de 1710 a 1719, si bien prosiguiéndose con lentitud, tras la muerte de su arquitecto y "creador", João Antunes († 1712); y además, a causa del desinterés de la Familia Real. Pocos después del fallecimiento del Maestro de obras, a finales de 1713, ya los canteros ponían en tela de juicio la seguridad de los muros que tenían sustentar las bóvedas. Circunstancia por que se escogió para continuar y corregir su proyecto al ingeniero y arquitecto Manuel do Couto († 1730) que aparecía ligado a la fábrica ya desde 1707[78]. Por estos años, el "mecenas", Dom João V († 1750), manifestó su deseo de que se concluyese, de una vez por todas, las obras de Santa Engrácia, ya que su fin se hacía esperar desde hacía más de treinta años —comenzando en 1682—. Pero nada hay de 1713 a los primeros años de 1720 con respecto a progresos en la construcción. Así que a principios del XVIII la iglesia se aparecía incompleta, y aún en obras, no obstante, tal vez, en abril de 1717, Fernando de Casas vio cómo se trabajaba en su techo, a lo mejor en un zimbório de madera, según A. de Carvalho, que se le añadió en atención a la opinión y recomendaciones del Conde dos Arcos; un "curioso" de la arquitectura, como tantos otros aristócratas portugueses del 1700, puestas por escrito ya en octubre de 1713; "[…] Ao señor Conde dos Arcos [seguramente el IV Conde dos Arcos de Val-de-Vez, D. Marcos de Noroña] paresseu que fazendose a abobeda de madeira se escuzava de maior fortaleza a parede de que se fez […]"[79]. Tal y como puede apreciarse en una vista de Lisboa, en azulejo, datada en el primer cuarto del siglo XVIII, proveniente del viejo Palácio dos Condes de Tentúgal, y conservado en el Museu Nacional do Azulejo[80].

Es justo creer que João Antunes, su práctica de la construcción y sus orígenes de "mestre pedreiro", atento lector de S. Serlio, junto con su trabajo en Santa Engrácia, el más importante y grandioso proyecto de plan centralizado del Portugal del 1600; su concepción del espacio y el recurso a las "paredes ondulantes" a imagen de las más ricas iglesias y palacios de la "Europa de las capitales", su aire "italianizante" y sus interiores, adornados con mármoles y embutidos de jaspes, dominando la arquitectura de la Lisboa de finales del XVII, pues bien, todo le sedujo, y tuvo que dejar su impronta en Fernando de Casas. Lamentablemente, no llegó a conocer al arquitecto responsable por la tardía introducción de los modelos del Barroco "internacional" en Portugal, porque

77 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., 540 p.

78 A. de CARVALHO, *As obras de Santa Engrácia e os seus artistas*, Lisboa, Museu Nacional da Arte Antiga, 1971, 49-51 p.

79 Ibídem, 50 p.

80 J. A. LEVENSON, *The Age of the Baroque in Portugal*, Washington, National Gallery of Art, New Haven and London, Yale University Press, 1993, "Catalogue", reg. 1, 181-183 p.

falleció "de repente" en noviembre de 1712, tal vez, sí a su maestro, al Padre Francisco Tinoco da Silva († 1730), y, desde luego, los cadáveres "exquisitos" del anterior; Santa Engrácia y la iglesia del Menino Deos de la Orden Tercera de São Francisco de Xabregas, cuya primera piedra se puso en julio de 1711, y en la que se trabajó hasta 1737 —según trazas de João Antunes, y en atención a un esquema de nave cuadrangular con ángulos cortados, constituyendo la obra más importante, construida en Lisboa, en los primeros años del reinado de João V—[81].

Entonces, el arquitecto Casas y Nova tuvo que familiarizarse con la actividad artística de Portugal, durante su estancia en Lisboa, en verdad no muy prolongada, durante la primavera de 1717, y, por supuesto, conocer la "*Cidade joanina*". Quizá su *cicerone* haya sido uno de tantos gallegos que emigraron a Portugal en el XVIII; "[…] Fernando de Casas halló en ella [Lisboa] un oficial de guerra de aquel reyno [¿Galicia?], llamado D. Baltasar García, su conocido, que estaua para embarcarse en uno de los nauios de guerra con que ayudaba al Señor Emperador contra el Turco; y el día de S. Marco [San Marcos evangelista, 25 de abril] de dicho año […] fueron acompañándole en un barco hasta dicho navío, junto al que estauan más de ueinte uarcos […]"[82]. Ciertamente, bien pudo aprovechar para adquirir algunos libros para su biblioteca, beneficiándose del florecimiento de la imprenta en torno a la Corte y del mercado del libro. Como se sabe, alrededor de 1700 se dio un resurgimiento de la tipografía en toda Europa que conllevó la aparición de libros de lujo, ornados con estampas, ricamente encuadernados, con ilustraciones, y con recurso a viñetas, guirnaldas de flores, o lazos, en el inicio y fin de los capítulos. Además, el interés por el arte de la tipografía llevó a João V a favorecer la llegada a Portugal de artesanos extranjeros —compositores, estampadores, grabadores…—, en especial flamencos y franceses, quizá para hacer de su Capital y de la Tipografía Real, en los Palácios da Ribeira, el primer centro de producción y redistribución de la Península Ibérica. En Lisboa a lo mejor visitó las librerías establecidas en la Rua dos Livreiros, que hacia mediados del XVIII también se la conoció como del Arco da Graça, donde tener acceso no a lo publicado en Portugal, sino, antes bien, en el extranjero, y consultar, por ejemplo, los catálogos de los importadores y mercaderes de libros. Durante la primera mitad del XVIII llegaron a Lisboa impresos de Austria, de los Estados italianos —Génova y Roma, especialmente—, de los Países Bajos —de las prensas de Ámsterdam y Amberes—, y, por supuesto, de España —de Madrid y Salamanca—[83]. Lo cierto es que la existencia de una Rua dos Livreiros, en la Lisboa del 1700, da buena cuenta de la importancia, desde viejo, de su actividad y, pese a que las librerías se desperdigaban por la Baixa y el Bairro Alto, también se concentraron, en la primera mitad del XVIII, especialmente en a Rua Nova, tras el Terreiro do Paço, uno de los principales ejes de la Baixa ya desde finales del XV[84].

81 A. de CARVALHO, *Dom João V e a arte do seu tempo*…, op. cit., 190-202 p. V. SERRÃO, "O Scarto projectista de João Antunes: os novos caminhos da arquitectura barroca e do ornamento proselitista", en *ídem*, *O Barroco. História da Arte em Portugal,* Lisboa, Presença, 2003, 155-169 p.

82 A. LÓPEZ FERREIRO, Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago…, op. cit., 176 p.

83 F. GUEDES, *O livro e a leitura em Portugal: subsídios para a sua história, séculos XVIII e XIX*, Lisboa, Verbo, 1987, 109-112 p. I. MENDES DRUMOND BRAGA, "As Realidades Culturais", op. cit., 489-503 y 505-508 p.

84 Ibídem, 505 p.

Después de su viaje, al año siguiente, en marzo de 1718, se hizo el "Requento de los vienes de Fernando de Casas", a resultas del matrimonio con Rosa Vázquez Navarrete, celebrado poco antes, en enero. Pues bien, por esta vía, Folgar de la Calle nos dio a conocer, su biblioteca, sus lecturas, sus objetos de estudio y, tal vez, el punto de partida para buena parte de su obra (a posteriori). Quizá alguno de sus libros los adquiriera unos meses antes en Lisboa[85], y es así que nuestra atención se centró en "[…] otros dos libros de estampas de edificios antiguos y modernos de Roma", sin duda, el más vago de los "apuntes" de su inventario. Rodríguez G. de Ceballos y Fernández González se inclinan a pensar en *Il nuovo teatro delle fabriche et edificii in prospettiva di Roma moderna*, según grabados de G. B. Falda, y que salió de las prensas de G. G. De Rossi, en Roma, de 1665 a 1669, o bien, *Varie vedute di Roma antica e moderna: disegnate e intagliate da celebri autori*, cuyas láminas se comercializaron sueltas, al principio, y que luego publicó, con formato de álbum de grabados, el editor F. Amidei, en 1727, también en Roma[86]. Hoy sabemos que los De Rossi, especialmente durante la segunda mitad del siglo XVII, consolidaron su importancia en el mercado del libro impreso en la Europa occidental, y dominaron, prácticamente, el comercio del libro "ilustrado" en Portugal, como, poco a poco, coparon el del grabado en Roma. En gran medida, por el hecho de lograr reunir las mejores colecciones de planchas de su tiempo, permitiéndoles crear alguna de las ediciones más lujosas y, a su vez, "esenciales" para el conocimiento de la Antigüedad y del Barroco "a la romana".

El mayor crecimiento de la empresa se alcanzó a partir de 1648, bajo la dirección de Giovanni Giacomo de Rossi († 1691), que supo sacar tajada de publicitar las iglesias, palacios, fuentes o jardines de la Capital bajo Alejandro VII Chigi, en un contexto de aumento generalizado de la demanda de libros de arte, a lo largo del XVII. De la actividad editorial de G. G. De Rossi, y de su alianza con Giovanni Battista Falda († 1678), tal vez, el mejor grabador de la segunda mitad del 1600, nació una serie de tres volúmenes, entre 1665 y 1669[87], *Il nuovo teatro delle fabriche et edificii in prospettiva di Roma moderna sotto il felice pontificato di N.S. Papa Alessandro VII*, más *Il secondo libro del novo teatro delle fabriche…*, y, por fin, *Il terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma date in luce sotto il felice pontificato di Nostro Signore Papa Clemente IX*. Después de 1691, Domenico de Rossi, el último de la saga, siguió con el negocio hasta 1729; y de su tipografía salió el muy afamado *Studio d'architettura civile*, a partir de grabados de A. Specchi, otra serie de tres volúmenes, editados en 1702, 1711 y 1721, respectivamente. Éste, a decir de Mandroux-França figuró en los "índices" de las mejores bibliotecas monásticas del Portugal del

85 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., 536 y 539 p., nota a pie 13.

86 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., op. cit., 540 p. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La influencia de la arquitectura grabada en la real y construida del barroco español", en *Ephialte*, 4, 1994, 88 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 34 p.

87 F. MARTÍNEZ MINDEGUÍA, "Insignium Romae Templorum Prospectus, la visión frontal de la arquitectura", en *Annali di architettura*, Revista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio de Vicenza, 17, 2005, 167-168 p. y ss. *Ídem*, "La arquitectura de la imprenta", en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* (EGA), 13 (2008), 177-179 p.

1700, por ejemplo, Santa Cruz de Coimbra[88]. Si bien parece que la de los benedictinos de Santiago de Compostela no quiso ser menos. Quizá contó con un ejemplar de *ll Quarto libro del Nuovo Teatro delli palazzi in prospettiva di Roma moderna*, tal vez estampado entre 1692 y 1702, a partir de planchas de G. B. Falda, editado junto a *Palazzi di Roma de piu celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio pittore et architetto* (s. d.)[89], que se imprimió, por su parte, sobre 1655. Si bien no sabemos cuándo Giangiacomo los publicó con el subtítulo "Libro primo" y "Libro secondo", esta edición, se cree que estuvo preparada antes de 1678, y, seguramente, no vio la luz hasta fines del siglo XVII.

En efecto, sí llegaron a la Galicia del Antiguo Régimen los libros de la prensa de los De Rossi, tal vez lo hicieran ediciones anteriores a las de G. G. De Rossi y G. B. Falda, a lo mejor anteriores a los años medios del 1600, por ejemplo, *Palazzi diversi nel'alma città di Roma, et altre. Ad instanza di Giambattista de Rossi...*, (Roma, 1638, 1655). Infelizmente, al contrario que los portugueses, los gallegos parece que no se hicieron con Filippo Passarini y sus *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri, intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno* (Roma, 1698), por Domenico de Rossi, y, sí, en cambio, G. B. Montano, *Li cinque libri di architettura*, entre 1684 y 1691 —cuyas primeras ediciones, por los años de 1620 a 1629, ejercieron una gran influencia en la arquitectura de G. L. Bernini, F. Borromini y Da Cortona—. Quizá no éste último, sino otro aún más antiguo, fue el que nos dio a conocer Francisco de Castro Canseco a principios del siglo XVIII[90]: *Nuova et ultima aggiunta delle porte de'architettura di Michel Angelo Buonaroti Fiorentino, Picttore, Scultore et Architteto Eccellentissimo* (Roma, 1610). Claro está, casi imposible, al menos a día de hoy, saber si Fernando de Casas poseyó alguna de las publicaciones de Giangiacomo de Rossi o alguno de sus álbumes, con alrededor de 30 o 40 láminas, a toda página, y grabados muy cuidados, algunos con representaciones de los edificios en alzado, sección y planta. Aunque la Lisboa bajo João V, sin duda, era el mejor lugar para hacerse con ellas. Por regla general, aquellas se destinaron a las bibliotecas de nobles y prelados, a los cabildos y los grandes monasterios[91], si bien Fernando de Casas, que dio muestras de llevar una vida desahogada y que perteneció a una burguesía "acomodada", tal vez las podría comprar. Pero no en Santiago de Compostela, donde según Fernández Álvarez no era fácil acceder a libros de arte y arquitectura, a juzgar por los inventarios de los libreros, y, consecuentemente, siempre se empujó a los artistas a buscarlos en las almonedas [92]. Queda la duda de si se trató, en realidad, de "modestas" guías de viaje y peregrinación a Roma, de las que se editaron, desde el siglo XVI, y, en especial, durante el

88 M.-T. MANDROUX-FRANÇA, L'image ornementale et la litterature artistique…, op. cit., 152 p.

89 M. A. CAJIGAL VERA, "Libros de arte y arquitectura…", op. cit., 510 p.

90 L. FERNANDEZ GASALLA, La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712), tesis doctoral bajo dirección de la prof. María del Carmen Folgar de la Calle, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, 2004, 1, 215-216 p.

91 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", op. cit., 642 p.

92 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 133 p.

XVII, por media Europa, en papel de baja calidad y con ilustraciones muy groseras, casi siempre xilografías.

Pocos meses después, en mayo, y de junio a septiembre de 1717, comenzaron a llegar fletes al puerto de Padrón y Pontecesures con los materiales que adquirió el arquitecto Casas y Novoa en Portugal[93]. Quizá su viaje a Lisboa se debió a los bajos precios del mercado "lusitano" y a la rapidez del transporte de mercancías por barco; "[…] siendo como es el viaje desde Lisboa al Padrón sin comparación mucho más breve y sin riesgo de corsarios, respeto de la paz que ese Reyno tiene con todas las Naciones, será más barato el flete y menos lo que se a de dar por la segurança […]"[94]. Pero en la capital de João V († 1750), Casas y Novoa descubrió una "urbe" que ya en 1716 se decía, sólo en la parte occidental, tenía unos 300.000 habitantes, y alrededor de los 600.000, en su totalidad, consecuentemente su primer acercamiento a lo internacional y "cosmopolita", y, entre medias, se dio de bruces, nada más llegar a la Ribeira das Náos, con los "estaleiros joaninos" de los Paços da Ribeira y la vieja Capilla Real, ya desde 1716, iglesia Patriarcal[95]. Sin embargo, el impacto del arte portugués en la capilla de Nuestra Señora del Pilar poco se dejó sentir, quizá porque parte de los mármoles de los nichos y pilastras ya se habían colocado antes de 1717, y porque al joven Maestro de obras de la Catedral sólo se le dejó "libertad" para hacer el muro norte, puesto que le creemos atado por el compromiso de "[…] acauar y perficionar enteramente y con la mayor decencia posible la obra de la dicha sachristia siguiendo la planta y horden que esta comenzada […]"[96]. Pues bien, según Singul Lorenzo y Taín Guzmán, el mausoleo de fray Antonio de Monroy († 1715), en el que se empezó a trabajar, tal vez, hacia 1716, y en el que se seguía en 1720, probablemente ha sido donde expresó lo aprendido de Luís Nunes Tinoco en São Vicente de Fora y donde se aprecia ya la mano de Fernando de Casas[97]. Al parecer, en enero de 1720, se encajó el marco del cuerpo alto del sepulcro[98], que preside la estatua orante del Arzobispo Monroy, y que se resolvió, por su parte, como un arco de triunfo, flanqueado por dos columnas con sus fustes embellecidos con puntas de diamante, espejos o cabujones, en el tercio inferior, y estriado, en el superior. Justamente el tipo de soporte y su adorno se cree que reflejan los que labró Luís Nunes Tinoco para la portada de la vicaría de São Vicente de Fora, seguramente después de 1700, amén

93 A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 60 p., nota a pie 85.

94 M. TAÍN GUZMÁN, "Los Mármoles portugueses de la Capilla del Pilar de la Catedral…", op. cit., 65 p. *Ídem*, "El viaje a Lisboa del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo (1669)", en *Quintana*, 1, 2002, 306 p.

95 J.-A. FRANÇA, *Lisboa: urbanismo e arquitectura*, Lisboa, Livros Horizontes, 1997, 23-24 y 29 p.

96 M. T. RÍOS MIRAMONTES, "La Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago", en *Compostellanum*, 25, 1-4, 1980, 67-118 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago*…, op. cit., 85-86 p. *Ídem*, *Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 57 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 144 y 146-147 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 57-59 p.

97 F. SINGUL LORENZO, *La Ciudad de las luces, arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2001, 180 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Los Mármoles portugueses de la Capilla del Pilar…", op. cit., 78 p.

98 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago…*, op. cit., 89 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa…*, op. cit., 57-59 p.

¿Luís Nunes Tinoco?, detalle de la sacristía de São Vicente de Fora (Lisboa), después de 1717

de que, la sintaxis y multiplicación de sus elementos, los esquemas de composición, el juego de planos y la propagación de las placas, recortes, remaches y pináculos, apunta a las portadas del claustro (1691), de la portería del Monasterio y de la cerca del Largo de São Vicente (1694).

Ríos Miramontes y Ortega Romero señalaron, a su vez, influencias en la composición del retablo en honor a la Virgen del Pilar[99], que proyectó Fernando de Casas y ejecutó Miguel de Romay —en el que ya trabaja en abril de 1718, y en el que tal vez siguió hasta 1723—. Si bien las interferencias de lo portugués acaso se hicieron notar más en el obrador de mármoles y jaspes, que en la tipología del retablo, ya que, no hay duda, es heredera de las láminas del "Triunfo" de san Fernando, del "teatro" de la capilla del Sagrario y de la decoración de la catedral de Sevilla, según grabados al aguafuerte de *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla…* (Sevilla, 1671)[100]. Suponemos que para cortar y labrar sus piezas y para los embutidos del retablo se apartó un grupo de oficiales "de pedrería" del taller de lapidarios y marmolistas que trabajó para la envoltura de la capilla —en una "solana" de la Catedral—[101], y se puso a la orden de Fernando de Casas[102]. Por el expediente de las "Capillas de la Piedad, del Pilar, de las Reliquias, de Don Lope y de la

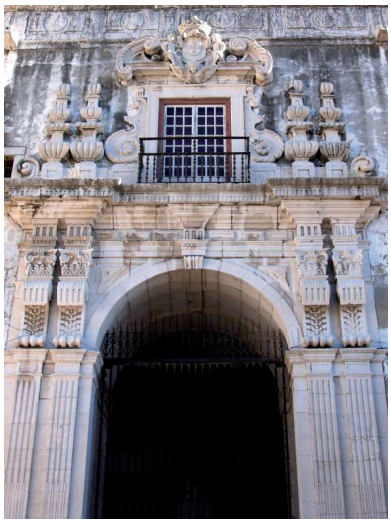
99 M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportaciones al barroco gallego: un gran mecenazgo*, Santiago de Compostela, Obradoiro de Encuadernación, ¿1986?, 190 p. M. S. ORTEGA ROMERO, "A propósito del ornato de la Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago…", op. cit., 188-189 p.

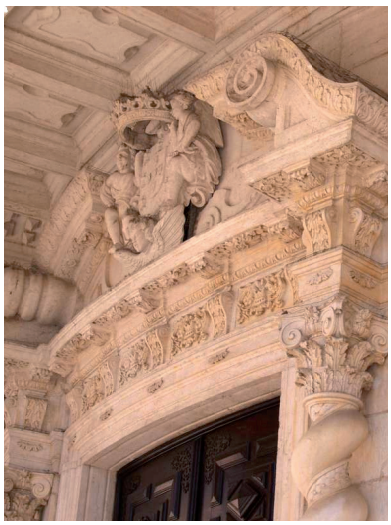
100 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago*…, op. cit., 90 p. *Ídem, Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 57 y 62 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Fernando de Casas y Novoa…, op. cit., 75 p.

101 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 139 y 141 p., nota a pie 119.

102 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 62 p.

Azucena…", a 23 de junio de 1721, sabemos se contaba con Bernardo del Lago —"[…] oficial que la trauajaua hauiendola dedicado para peaña en donde se ha de estar puesto de rodillas la ymagen de nuestro sagrado Apóstol al pie del Pilar […]"— y con otros —"[…] trabajando en las piedas de jaspe en el taller del claustro de la Santa Yglesia, para la referida obra, entre los muchos ofiziales […]" —; que por mayo aún se trabajaba con los mármoles portugueses —"[…] estando Bernardo del Lago dándole un corte según el que declara [Fernando de Casas] le auía delimniado el día cinco de Mayo del presente año [1721] a las ocho de la mañana […]"[103]—, y, en suma, que el Maestro Mayor de la Catedral estaba a pie de obra. Sin lugar a dudas, él era responsable por el trabajo de los jaspes y mármoles —para el mausoleo, el retablo, la decoración de las puertas de acceso a la sacristía, el lienzo norte y sus "perspectivas", el pavimento, y, tal vez, de buena parte del muro de naciente—, quizá de la puesta al día de las técnicas del taller de la Catedral, a partir de los conocimientos adquiridos en Portugal[104], así que sólo a Casas y Novoa correspondió la atención a la labra y ensamblaje del retablo de la Virgen del Pilar. Habida cuenta que de Lisboa se trajo un arte "italianizante", pero de "segunda mano", un acicate para regenerar y reinterpretar los repertorios del Manierismo "a la gallega", y, en fin, sensibilidad por los "detalles" y el trabajo del adorno a escala de platero —aprendido de João Antunes, en la galilé de Santa Engrácia, y en las portadas de la Familia Tinoco en São Vicente de Fora—, que estarán llamados a ser "marca" de su recetario para retablística, a desarrollar por los años de 1729 a 1739. Por consiguiente, creo que sólo la escultura, los golpes de hojarasca y los cartuchos se dejaron en manos de Miguel de Romay, y, tal vez, Diego de Sande[105].





Arriba: Luís Nunes Tinoco, detalle de la portada de la portería, São Vicente de Fora (Lisboa), entre 1691 y 1694_ Abajo: João Antunes, frontón de la portada principal, galilé de Santa Engrácia (Lisboa), antes de 1712

Domingo de Andrade cimentó, de 1694 a 1703, un edificio caracterizado por el lujo en la decoración, donde los adornos y su revestimiento, junto al moblaje, tenían que ser mecanismos de "significación" del espacio, no así la planta, que bien pasa desapercibida por su conservadurismo; un ámbito rectangular, casi cuadrado, organizado por pilastras gigantes de orden compuesto y arcadas, en atención a un esquema de composición ya utilizado con anterioridad en la sacristía de la catedral de Lugo (1678). Entre 1703 y marzo de 1705 se dejó de trabajar en la de Santiago de Compostela, por razones que se desconocen, y, en consecuencia, el Maestro Mayor de la Catedral y su aparejador, Simón Rodríguez, desaparecieron de su fábrica. Quizá la paralización de las obras haya que ponerla en relación con una corrección de las trazas, con el fin de alejarse del modelo de la catedral de Lugo y caminar en otra dirección, hacia un plan centralizado, incluso no hay porque pensar en un "único" proyecto…, tal vez uno cerrado por una cúpula de sección octogonal, apoyada sobre cuatro trompas, y con linterna. Por fin, a partir de la primavera de 1705 se vuelve al trabajo, y los

103 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago*…, op. cit., 175-176 y 177 p.

104 M. TAÍN GUZMÁN, "Los Mármoles portugueses de la Capilla del Pilar…", op. cit., 71-72, 77-79 p.

105 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", en *Compostellanum*, 3, 1958, 202-203 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, "La Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago", op. cit., 139 y 141-148 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago*…, op. cit., 88 p. *Ídem, Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 62 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 73 p.

pedreros empiezan a levantar la cúpula, y su cimborrio. García Iglesias, Taín Guzmán y Fernández García coinciden en que se trabajó, hasta 1710, antes de la retirada de Domingo de Andrade, en una cúpula de granito, labrada a cincel, con su plementería retallada con hojarasca de acanto y cartuchos con emblemas heráldicos y blasones. Sin embargo, hay problemas al juzgar las razones que le llevaron a proyectar una estructura extraña a los repertorios del Barroco en la Galicia atlántica, y, para Taín Guzmán, la justificación pasaría, una vez más, por atender a "la biblioteca ideal del perfecto arquitecto […]"; siguiendo a Ríos Miramontes, es ya indiscutible el influjo del proyecto de G. B. Crescenzi († 1660) para el Panteón Real del Escorial, tal vez a través de las estampas de *Palazzi diversi nel'alma città di Roma*... (Roma, 1638, 1655), o bien, con mayor seguridad, a través de los grabados de P. de Villafranca —Libro segundo, Discurso V "De la Capilla Real del Panteón, y demonstracion de su Planta"—, y el texto de fray Francisco de los Santos, *Descripcion breue del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial, vnica marauilla del mundo, fabrica del... rey Philippo segundo… aora nueuamente coronada por el... rey Philippo quarto el Grande con la magestuosa obra de la Capilla... del Pantheon y traslacion à ella de los cuerpos reales...*, publicada en Madrid, en la Imprenta Real, en 1657[106], seguro que llegada a Galicia durante la segunda mitad del XVII, ya por la príncipe, ya por sus reediciones de 1667, 1681 y 1698.

Es justo decir que han corrido ríos de tinta sobre la apariencia "italianizante" de la capilla de Nuestra Señora del Pilar, que obligó a sacar a colación las iglesias, sacristías y capillas que fray Antonio de Monroy pudo ver en Roma de 1685 a 1686, incluso la posibilidad de que la obra se inspirase en un grabado, dibujo o traza en posesión del Arzobispo; además de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, donde se puso la primera piedra por 1681, y los gustos del Fabriquero Vega y Verdugo que se materializaron, por los años de 1669 a 1679, en los mármoles y jaspes de la capilla mayor de la Catedral[107]. Pero esto no es todo. Después del viaje de D. José de Vega y Verdugo a Lisboa, de octubre de 1669 a mayo de 1670, según Taín Guzmán, el canal de "comunicación" entre Santiago de Compostela y el reino de Portugal, a veces injustamente ignorado, se reabría a través del puerto de Padrón y Pontecesures, se acrecentó en el tránsito del 1600 al 1700[108], y quizá constituyó la puerta de entrada, no sólo para materiales, como jaspes, madera de Índias o pan de oro, sino también para patrones y modelos de la arquitectura portuguesa después de la Restauração (1668).

Pues bien, llama la atención, por ejemplo, el hecho que João Antunes, a partir de 1683, después del suceso de las trazas para Santa Engrácia, capitaneara la introducción del Barroco "a la italiana" en Lisboa —a

106 M. T. RÍOS MIRAMONTES, "La Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago", op. cit., 129-130 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago*…, op. cit., 85 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 149 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 69 p.

107 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 62 p. y ss. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 148 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 69 p.

108 M. TAÍN GUZMÁN, "El viaje a Lisboa del canónigo fabriquero…", op. cit., 302 p.

través del uso de mármoles de colores, o de esquemas de composición a base de pilastras, tornapuntas y placas, en interiores, entroncando con el arte de entalladores y pintores de perspectivas—, y, por otra parte, asegurara el triunfo de los planes centralizados a partir de un octógono o un rectángulo con puntas achaflanadas, merced a su actividad de tracista, en calidad de "Arquitecto régio". Justamente, trazó y construyó interiores adornados con aplacados de mármoles y embutidos, y, entre sus obras anteriores a 1700, se quiere hacer hincapie en la "sacristia nova" del Colegio de los jesuitas de Santo Antão-o-Novo de Lisboa —hoy capilla del Hospital de São José—, proyectada hacia 1696, y en la que se seguía trabajando a principios del siglo XVIII, ya que el cronista de los jesuitas dijo por 1707 —História dos mosteiros, conventos e casas religiosas de Lisboa…— que "[…] ao ditto templo será na obra e grandeza muy proporcionada a que actualmente se vae lavrando na sanchristia com tanto primor de marmores […]"; un espacio de ángulos cortados, cubierto con una bóveda esquifada sobre lunetos y recubierto con un lujoso vocabulario de arquitectura "a la romana"[109]. Del mismo modo, hay que subrayar la pequeña capilla de São Gonçalo de Amarante (1685), dentro de la iglesia de São Domingo de Benfica[110], construida en cumplimiento de un voto de fray Manuel Pereira, provincial de los dominicos portugueses y estante en Roma por los años de 1670 a 1677; se trata de una planta octogonal —bueno, en realidad, un polígono irregular, a partir de un cuadrado con sus ángulos en chaflán— y de un espacio cubierto con una cúpula ochavada, cuyo esquema de composición para el interior, animado por pilastras y pares de nichos sobrepuestos, en los lados menores, V. Serrão puso en relación con João Antunes, y apostó por su autoría para el proyecto y la decoración de embutidos[111].

En efecto, estos espacios centralizados y cúpulas octogonales, plantas cuadrangulares con ángulos en chaflán, vicarías y capillas "a la italiana" con mármoles y embutidos, eran nociones "de moda" ya por los años de 1680 a 1699 en la Lisboa bajo Pedro II. Quizá entre 1703 y 1705, Domingo de Andrade se decidió a introducir modificaciones en su proyecto, con el objetivo de "barroquizar" su organización del espacio, más hacia arriba que abajo, a través de una cúpula octogonal que ajustó a una planta cuadrangular, conjugando elementos y opciones de los repertorios de la arquitectura gallega de la segunda mitad del XVII, junto con los modelos de G. B. Crescenzi y la arquitectura cortesana de la España de Felipe IV, sin olvidar las "interferencias" de lo portugués. Hay que barajar la hipótesis de que el viejo Maestro Mayor de la Catedral poseyera ya por 1705 un conocimiento de "primera mano" de la arquitectura de João Antunes, a través de un viaje entre 1703 y 1705, a lo mejor entre marzo y julio de 1705, a las canteras de Sintra y Arrábida,

109 A. de CARVALHO, *Dom João V e a arte do seu tempo*…, op. cit., 164 y 179-180 p. *Ídem*, *As obras de Santa Engrácia e os seus artistas*, op. cit., 49-51 p. y ss., 81-82 p. Ídem, "Novas revelações para a história do barroco em Portugal", em Belas-Artes (Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes), 2ª série, 20 (1964), 13-81 p. V. SERRÃO, O Barroco…, op. cit., 159 p.

110 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, 253 p.

111 T. L. M. VALE, *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004. Cit. *Ídem*, *Escultura Barroca Italiana em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, 21-23 p. V. SERRÃO, *O Barroco*…, op. cit., 158-159 p.

si bien muy poco probable, ya que su única salida (documentada) del Reino de Galicia aconteció en 1693, a Asturias[112]; por medio de su aparejador en la fábrica de la Catedral, Simón Rodríguez, que bien pudo viajar a Lisboa entre enero y julio de 1703, antes de la contratación de los Cuarteles del barrio de la Cerca en Santiago de Compostela o, sino, a través de otro agente del Cabildo; o bien el pintor de origen portugués Juan Carballo, que era uno de sus "treinta y nueve ministros" de la Fábrica ya desde 1677, que trabajó en las obras de la capilla mayor de la Catedral al menos desde 1674, y, años más tarde, de enero a mayo de 1699, anduvo por Portugal para adquirir mármoles y otros materiales para las obras de Domingo de Andrade[113].

Pese a que el viaje de Fernando de Casas a la Lisboa del siglo XVIII, tal vez uno de Simón Rodríguez, en realidad era una excusa para vehicular la introducción en Santiago de Compostela de series de cartuchos de Jacques y Cornélis Floris y de pliegos con variaciones sobre los órdenes y perspectivas H. de Vredeman de Vries que circularon, ampliamente, en Portugal durante buena parte del XVII; claro que a través de reediciones, que se prolongaron hasta después de 1630. Por su parte, a lo largo del 1600, a Lisboa y Madrid llegaron estampas con temas religiosos y "humanistas" —divisas y emblemas, medallas, monedas, retratos de personajes ilustres…—, grabadas por los Hermanos Wierix, los Sadeler, y, sobre todo, Philippe Galle, cuyos frontispicios para libros, y los marcos de sus planchas, con cintas, roleos y cartuchos —sacando partido de la producción de los grabadores de Amberes de fines del siglo XVI—, seguramente contribuyeron a prolongar la vida de los repertorios del Manierismo "nórdico" en la Península Ibérica[114]. Sin embargo, al leer en los testamentos de los arquitectos y escultores gallegos del Barroco sobre "[…] otro libro de tarxetas [tarjetas o cartuchos] y compartimentos, otra mucha cantidad de dibujos […]"[115], no hay lugar a dudas, se perdió buena parte de la "información", en forma de colecciones de grabados y estampas, porque a diferencia de los libros que se dejaban en casa a buen recaudo, dentro de arcas y alacenas, las trazas, los dibujos y los grabados sirvieron en los talleres, sobre la mesa de trabajo, para su uso diario[116]. A través de sus libros, hoy sólo alcanzamos a ver la sombra, si bien, poco a poco, quizá sea posible el reconstruir al menos el espacio en el que se realizó el acto de "comunicación"; la creación, producción y consumo del arte, y, en suma, el "contexto" en que

112 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 139 p.

113 Llama, por ejemplo, la atención que Juan Carballo, en enero de 1699, confesara al Fabriquero y al veedor de las obras de la Catedral, desde Lisboa, "A la berdade señor esta dependencia no era para nadie sino para el maiestro Domingo de Andrade, que para se azer lo que el señor cardenal quiere […], he benido mui desnudo de medios […]", y en otra, diga que "[…] andubeme por el lugar enformandome de las obras como se entendia la conpra de estos gaspes […], e enformandome de los padres de la Compañía [¿del Colégio de Santo Antão-o-Novo?] me dieron forma de agustarlos más baratos […]", vid. M. TAÍN GUZMÁN, "Los Mármoles portugueses de la Capilla del Pilar…", op. cit., 66 p.

114 R. C. SMITH, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, 183 p. *Ídem*, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, 50-51 p. y ss. M.-T. MANDROUX-FRANÇA, *L'image ornementale et la litterature artistique*…, op. cit., 152-154 p.

115 P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia*…, op. cit., 134 p.

116 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 55-56 p.

funcionó la cultura del Antiguo Régimen. Al respecto, a lo mejor hay que a hacer hincapie, otra vez, en que el mercado de grabados y libros de arte, ciertamente un "medio de masas" en las circunstancias de la cultura europea del Barroco, en España dependió desde mediados del siglo XVI de las prensas de Flandes y los Países Bajos, o de Italia; por ejemplo, de ésta última se trajeron rizos de acanto, florido o no, y ricos "recetarios" que verían la luz en la imprenta de Giangiacomo de Rossi; de que se hizo, a continuación, la unidad de ornamentación "base" para el desarrollo del arte de la talla a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Habida cuenta que gran cantidad de estampas y grabados producidos por los editores españoles, casi hasta finales del 1600, eran groseros, sin ningún arte, estampados en papel de baja calidad, y sus planchas, muy regulares, "[…] porque ultra de ser de madera, están echas en España donde se carece de todo lo mejor para semejantes casos […]", se excusó fray Lorenzo de San Nicolás en el último capítulo del *Arte y Uso de la Architectura* (Madrid, 1633)[117], y se lamentaba, luego, en el "Capitvlo Primero" de su *Segvnda Parte* (Madrid, 1665), de que el "[…] hazerle de Estampa fina, en España no es facil, por la mucha costa […]"[118].

Pero volvamos la vista, una vez más, a Portugal, aunque, ahora, hacia el norte, a la región de Entre-Douro-e-Minho. La "edad de oro" de la arquitectura y la escultura en Braga comenzó por los últimos años del gobierno del arzobispo D. José de Bragança († 1756), coincidiendo con el florecimiento del arte de André Soares da Silva (1720-1769). Era un "ordenado menor", que durante su corta vida, de apenas cincuenta años, nunca ejerció como "técnico", prefiriendo la consideración de "curioso" o "diletante", y que, por los años medios del 1700, ocupó una posición tan importante en el arte de la talla como en la cantería; propagándose su influencia por el Alto Minho, gracias en buena parte a la larga actividad de su discípulo, fray José de Santo Antonio Vilaça, ya que trabajó hasta fines del siglo XVIII para los monasterios de la Orden de san Benito. Su producción en talla y retablística comenzó ya por 1751. Pocos años después, sobre 1756 diseñó la decoración y el retablo mayor de la iglesia de los benedictinos de São Martinho de Tibães, ejecutado entre 1757 y 1760 por el entallador José Álvares de Araújo, de Braga[119]. Al respecto, dijo R. Smith que los benedictinos emplearon a André Soares tal vez en la obra más importante de su carrera, y a ellos correspondió, también, la honra de poner a fray José de Santo Antonio bajo su influencia, y, luego, lanzarlo a su larga actividad como entallador. Por estos años, el recetario del bracarense participaba de formas de curva y contra-curva que se inspiraron en los grabados de las prensas de Augsburgo de mediados del siglo XVIII, aún sin renunciar a las leyes de la simetría, por el aumento del peso y la plasticidad de los enmarques, o de los remates, y el uso de la rocalla en fusión y confusión con palmas, rosas y cartuchos. Sin embargo, lejos de subyugarse al estilo de Nicolau Nasoni (1691-1773), seguramente

117 A. BONET CORREA, "Fray Lorenzo de San Nicolás", en D. WIEBENSON (ed.), *Los tratados de arquitectura*…, op. cit., 100 p.

118 L. DE SAN NICOLÁS, *Segvnda Parte del Arte y Vso de la Architectura*…, Madrid, 1665, fol. 1 r.

119 R. C. SMITH, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, 1, 179 y 227 p. *Ídem*, *André Soares: arquitecto do Minho*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973, 41-43 p.

Bartolomé Sermini, retablo de Santiago peregrino, Sala Capitular de la Catedral (Santiago de Compostela), por 1754, vid. J. M. GARCÍA IGLESIAS, Galicia, tiempos de Barroco, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1990, 49 p.

el mayor arquitecto del Norte —llegado a Oporto, en 1725, en calidad de pintor de perspectivas y "diseñador", y conquistándolo a partir de la experiencia acumulada en los años de actividad entre Siena, Roma y La Valetta—, y que tanto le influyó en sus años de juventud, André Soares[120], a partir de 1750, dejó a un lado las interferencias de lo "portuense" y caminó en otra dirección.

A decir de R. Smith, su estilo se caracterizó por el uso de adornos a base de superficies lisas y perfiles redondeados, a veces sobrepuestos, semejantes a lo que en España se le llamó "placas", y por su tendencia a la abstracción, ya por los años de 1753 a 1756, que poco a poco, conectó con el "estilo de placas" de la Galicia del siglo XVIII. Quizá en el reciclaje de los repertorios del Manierismo, André Soares se acercó al arte de Simón Rodríguez († 1752) y Clemente Fernández Sarela († 1765)[121], no obstante, quien se mostró más permeable a los repertorios del Rococó y aplicó un estilo plano, recortado y, a la par, minucioso en el tratamiento del adorno, trabajando siempre a escala de pedrero, curiosamente ha sido otro discípulo de Fernando de Casas: Lucas Ferro Caaveiro († 1770) será el responsable por ultimar la obra de la fachada del Obradoiro, desde 1749, como aparejador del viejo Maestro Mayor de la Catedral, después, su sucesor en el cargo, y el último heredero del gusto por el detalle y el "preciosismo" en el trabajo de la piedra de que hizo gala el arquitecto Casas y Novoa. Después de un incendio, en agosto de 1751, el Cabildo le encargó al arquitecto Ferro Caaveiro un proyecto para la Sala Capitular, y su Antesala, en el ala oriental del claustro de la Catedral, en que se trabajó hasta junio de 1754. Quizá impactó a Lucas Caaveiro y a José Gambino —en el verano de 1754 entregó la talla del Santiago peregrino para el altar de la Sala Capitular—, pero lo cierto es que su retablo, obra del decorador Bartolomé Sermini, según proyecto de 1754, y en correspondencia con los gustos de la Corte de Fernando VI, constituye el más temprano y el mejor ejemplo del arte del Rococó en Santiago de Compostela[122]. Pues bien, el pequeño retablo de la Sala de cabildos se caracteriza por la composición de una arquitectura lisa y casi desnuda de adorno, que juega con el color de jaspes, dorados y estucados, con pilastras sin capitel, un friso convexo y un remate "rabiosamente" curvo, donde se conjugan fragmentos de arquitectura y elementos "orgánicos", ramilletes de acanto mezclados con volutas, tarjetas a base de rocalla, conchas, o mejor concheados, y unas espiras "gordas" y plásticas a modo de cáscaras, o caracolas.

120 R. C. SMITH, "Nicolau Nasoni: 1691-1773", en *Bracara Augusta*, 65-66, 77-78, 1974, 5-12 p. *Ídem*, *Nicolau Nasoni, arquitecto do Porto*, Lisboa, Livros Horizonte, 1966, 11-12 p. N. MARINHO FERREIRA ALVES, *A Escola de Talha Portuense e a sua Influència no Norte de Portugal*, Lisboa, Ed. Inapa, 2001, 89 p.

121 R. C. SMITH, *André Soares…*, op. cit., 10 y 17 p. *Ídem*, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça…*, op. cit., 82-84 p.

122 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago…*, op. cit., 109-110 p. A. VIGO TRASANCOS, "Transformación, utopía y redescubrimiento. La Catedral desde el Barroco a nuestros días", en M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (dir.), *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000, 209 p. E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2008, 38-40 p. y ss. Y. BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, 601 y 615, nota a pie 138, 677 p.

Luego por 1765 las rocallas se hicieron con formulaciones elegantes, recortadas y arriñonadas, que lograron la liberación de la contención de formas y el principio de simetría que se contempló en los repertorios del Barroco desde mediados del XVII. Al tiempo que participan del comportamiento de los adornos que se emplearon, también en Santiago de Compostela, en la obra de renovación y embellecimiento de la capilla mayor de los benedictinos de San Martín Pinario, que hizo el taller de José Gambino desde los primeros años del decenio de 1760 —quizá contó con Andrés Ignacio Mariño, Alejandro Nogueira y algún otro…—. Encabezando la generación de escultores y entalladores que introdujeron los repertorios del Rococó, José Gambino († 1775) se encargó de la ejecución de los canceles, parapetos y puertas que cierran el coro en su conexión con el presbiterio, y, en suma, que transformaron, antes de 1765, el retablo mayor de la iglesia de los benedictinos[123].

Pues bien, el tratado del decorador y arquitecto Juste-Aurèle Meissonnier († 1750), *Œuvre…* (París, 1750 ca.), desempeñó un papel trascendental en la difusión y popularización del "style rocaille" en la Península Ibérica y el resto de Europa[124], puesto que sus creaciones participaron de la definición del arte rococó y contribuyeron a la expansión de la "asimetría"[125]. Aunque las primeras series de grabados de J.-A. Meissonnier circularon en Francia y en el extranjero desde 1734, quizá no de su mano, sino, antes bien, gracias al trabajo de sus epígonos —J. de Lajoue, P.-E. Babel, F. Cuviliès…—, sus "caprichos" se llegaron a conocer por media Europa. Sin embargo, Mandroux-França puso el dedo en la yaga al apuntar que había sido través de reediciones alemanas que se conoció en el norte de Portugal, y a lo mejor en Galicia, las creaciones de los *ornemanistes français*. Al respecto, Augsburgo (Baviera) era un centro de edición muy activo al principio del siglo XVIII y tal vez la más importante plataforma para redistribución de modelos y patrones de decoración por medio del grabado —los "*Cartouches Pittoresques*" y la serie de "*Fontaines Décorées*" del buril de P.-E. Babel, por ejemplo, publicados en París hacia 1740, no son conocidos en Portugal hasta 1760, y, esto, por medio de las reproducciones de la imprenta de J.-G. Hertel de Augsburgo—. De esta suerte, los diseños del Padre Pozzo y su *Perspectivae pictorum atque architectorum*, al parecer, se popularizaron en Portugal y, a lo mejor, en el buena parte de la Península, no por medio de las ediciones romanas de 1693 (vol. 1) y 1700 (vol. 2), sino, muy al contrario, a través

123 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 261 y 270 p., nota a pie 52.

124 *Œuvre de Juste Aurele Meissonnier Peintre Sculpteur Architecte & Dessinateur de la Chambre et Gabinet du Roy…* París, Gabriel Huquier, 1750 ca., contiene 118 grabados con diseños para plateros, decoración doméstica y mobiliario, proyectos de escultura, pintura ilusionista para techos y arquitectura, vid. D. NYBERG, "Meissonnier. An Eighteenth-Century Maverick", en *Œuvre de Juste Aurele Meissonnier*, París, Benjamin Blom, 1969, 24-38 p. D. WIEBESON, C. BAINES, *The Mark J. Millard Architectural Collection. French Books. Sixteenth through Nineteenth Centuries*, Washington, The National Gallery of Art, 1993, 1, 352-355 p.

125 F. KIMBALL, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1943, 161 p. P. FÜHRING, *Juste-Aurèle Meissonnier: Un génie du rococo* (1695-1750), Turín, Umberto Alemandi, 1999, 1, 69-70 p.

de las prensas de Jeremias Wolf y de su reedición de 1719[126]. A la luz de lo descubierto en la Biblioteca Municipal de Oporto, la biblioteca de la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto y los monasterios de Entre-Douro-e-Minho, especialmente en São Martinho de Tibães; Mandroux-França creyó que estos grabados no pudieron ser extraños a la formación de artistas como André Soares y fray José de Santo António (1731-1809)[127]. Escultor, entallador, diseñador y tracista de retablos, este hermano lego de la Orden de S. Benito, donde profesó en 1758 y para la que trabajó hasta los últimos años del siglo XVIII, éste, poseyó un ejemplar de la edición de Augsburgo de 1719, además de una traducción manuscrita en portugués que utilizaba sobre 1768[128] y estampas de devoción alemanas.

Así las cosas, el "ornamentista" más ampliamente comercializado en Oporto y el Alto Minho era François-Xavier Habermann († 1796), a través de las casas de J.-G. Hertel y M. Engelbrecht[129] de Augsburgo. Con todo, mejor que a través de sus "caprichos", o de los de J.-A. Meissonnier, una información más amplia y "persuasiva" en relación con la rocalla se vehiculó, al mismo tiempo, por mediación de la imagen religiosa. Puesto que resultado del encuentro por los años medios del 1700, según Mandroux-França, entre las producciones "industriales" de los talleres del sur de Alemania y la tradición popular de las "estampas" —*Registos de Santos*—, estas imágenes obedecían a un código de representación por el que se asociaron escenas de la vida, del martirio de personajes del santoral, milagros o alegorías de sus poderes, con textos de invocaciones o versículos de las Escrituras, insertos en encuadres de gran complejidad y calidad en lo ornamental, que introdujeron las más "extravagantes" decoraciones del Rococó. De entre las mejores, la obra de los Hermanos Klauber, activos en Ausburgo por los años de 1740 a 1760; cuya producción de asunto religioso y piadoso hizo de caja de resonancia a los diseños de los artistas y decoradores que florecieran en Baviera de 1740 a 1765 y que, en gran parte, trabajaron para la imprenta de J.-G. Hertel. En efecto, Joseph Klauber († 1768) y Johann Baptist († 1787), grabadores oficiales del obispo de Augsburgo, y con el favor de los abades benedictinos del sur de Alemania, Austria y Suiza, hicieron series de "Vidas de Santos" y "Doctores de la Iglesia", ilustraron una *Vita, Doctrina, Passio Christi symbolicis imaginibus exhibita…* (Augsburgo, 1733) y, en especial, *Historiae biblicae Veteris et Novi Testamenti…* (Augsburgo, 1748 y 1757)[130]. Pues bien, en atención a la

126 M.-T. MANDROUX-FRANÇA, "Information artistique et "mas-media" au XVIIIe Siècle: La diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal", en *Bracara Augusta*, 24, 64, 76, 1973, 4-8 p.

127 *Ibídem*, 10 p.

128 R. C. SMITH, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça…*, op. cit., 85-96 p., notas 3, 4 y 6, 193-194 y 339-340 p, nota 30.

129 R. C. SMITH, *André Soares…*, op. cit., 46 p. *Ídem, Frei José de Santo António Ferreira Vilaça…*, op. cit., 193-194 p. N. MARINHO FERREIRA ALVES, A *Arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*, Porto, Câmara Municipal, Arquivo Histórico, 1989, en Colección Documentos e Memórias para a História do Porto, 47, 177 p.

130 R. C. SMITH, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça…*, op. cit., 193 y 325 p., notas 145 y 146 p. M.-T. MANDROUX-FRANÇA, *L'image ornementale et la litterature artistique…*, op. cit., 165 p. *Ídem*, "Information artistique et "mas-media" au XVIIIe Siècle…", op. cit., 14 p.

cadena "producción, circulación, reproducción", buena prueba de su impacto en un escenario de la "periferia" fueron los "copistas" y, en especial, las imitaciones que aparecieron en tipografías y talleres de grabado en Santiago de Compostela —Juan Crisóstomo López, los Piedra, Manuel Rivera…— a partir de 1755, y más aún alrededor de 1770. Habida cuenta que el grabado en el Reino de Galicia adquirió en la segunda mitad del siglo XVIII, en su camino hacia el Rococó, un notable desarrollo y florecimiento de la mano de la Familia Piedra, especialmente del fundador de la saga, Jacobo de la Piedra († 1779), y de su sobrino, Ángel Piedra († 1800)[131]; éstos pusieron en marcha en Galicia un estilo "rocalla" que se caracterizó por la pervivencia de la simetría en la composición de tarjetas, la talla plana y recortada, las aristas vivas y las texturas duras y metálicas. Pues bien, para hablar de la circulación de estampas y grabados alemanes en la Galicia del Barroco sólo hay que prestarles atención a los impresos en honor a la Inmaculada Concepción, salidos de las prensas de Augsburgo, y que se cree llegaron a monasterios y conventos a mediados del siglo XVIII: *Elogia* Mariana… (Augsburgo, 1732), según textos de A. C. Redelius, con diseños de Thomam Scheffler —"*inventa* et delineata"— y grabados de Martin Engelbrecht († 1756)[132], antecedente y base de la obra de Franz X. Dornn, *Litaniae* lauretanae ad Beatae Virginis caelique Reginae Mariae honorem et gloriam… (Augsburgo, 1749, ¿1750?, 1758), según diseños del Padre Udalrico, de la Compañía de Jesús, y grabados de los Hermanos Klauber; ciertamente una obra con amplia difusión en las bibliotecas de la Europa católica, con un sinfín de ediciones hasta 1771, parece que traducida al italiano y publicada en Milán en 1756, luego en Lugano (Suiza) en 1757, y, en fin, al español, en Sevilla (¿1763?) y Valencia (1768)[133].

"Vas Insigne Devotionis", lámina de la Letanía XXXIV, "Klauber Cath. Sc. et exe…", vid. V. MENEGHIN, Litanie Lauretane. Ilustrate con incisión dei fratelli Klauber e comentate dal Sac. Francesco Saverio Dornn (Ed. facs. de la ed. de Augsburgo, 1758), Vincenza, Ediciones LIEF., 1982

131 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996, 170-172 p. y ss. Ídem, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad. Valores iconográficos y devocionales", en *Galicia Renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, 324 p.

132 S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1989, 207 p. M. D. VILA JATO, "El influjo de fuentes textuales en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo", en *Los caminos y el Arte. VI Congreso Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, USC., 1989, 2, 365-366 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Emblemática e iconografía mariana. Imágenes emblemáticas de la Litaniae Lauretanae de Francisco Xavier Dornn", en *Florilegio de Estudios de Emblemática*. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies, A Coruña, Universidade de A Coruña, 2004, 541-544 p.

133 V. MENEGHIN, *Litanie Lauretane. Ilustrate con incisión dei fratelli Klauber e comentate dal Sac. Francesco Saverio Dornn* (Ed. facs. de la ed. de Augsburgo, 1758), Vincenza, Ediciones LIEF., 1982, 9-20 p. *vid*. F. X. DORNN, Letania lauretana de la Virgen Santisima expresada en cincuenta y ocho estampas, é ilustrada con devotas meditaciones y oraciones... (Ed. facs. de la ed. de Valencia, 1768), Madrid, Rialp, 1978.

PRIMERA PARTE

TEXTOS Y CONTEXTO

IGLESIA, ARTE Y PODER EN LA GALICIA DEL SIGLO XVIII, O LA "RE-AFIRMACIÓN" DE LA CULTURA DEL BARROCO

Capítulo 1

LAS CONSECUENCIAS DE LA REFORMA CATÓLICA Y LA "CONFESIONALIZACIÓN" DE LA DIÓCESIS DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los historiadores del arte acostumbran a ligar el florecimiento del retablo en el siglo XVIII y la riqueza del arte de uso religioso con las consecuencias del alza en los precios agrícolas y el crecimiento demográfico en la Galicia del Antiguo Régimen, ya que debieron tener su reflejo en los caudales de cofradías y fábricas de las iglesias parroquiales, junto a los de catedrales y monasterios. Si bien es cierto que los condicionantes sociales, económicos y culturales son interdependientes, puede apostillarse, con J. Delumeau, que —en paralelo a la reforma en el contexto de las órdenes religiosas— "[…] limitar el renacimiento católico únicamente a sus dimensiones económicas y sociales equivaldría a mutilar una gran historia que fue, ante todo, espiritual"[1]. El esplendor en lo artístico y lo religioso iban de la mano en la España del siglo XVII, y especialmente en la Galicia del XVIII. Así que la importancia de la reedificación de establecimientos dedicados al culto y las inversiones en arte de uso religioso son testimonio de la renovación de la "cultura de lo piadoso" entre los siglos XVI y XVII, y especialmente durante el XVIII[2].

Es un hecho que ha cambiado el orden de las cosas desde que W. Weisbach, a principios del siglo XX, diera carta de naturaleza al maridaje entre Barroco y Contrarreforma[3]. Hasta nuestros días, los historiadores y los historiadores del arte han transformado el significado del término "Contrarreforma". Habiendo nacido como una definición en negativo desde las filas del protestantismo, en contraposición a "Reforma", definía la reacción de la Iglesia católica contra sus enemigos entre 1550 y 1650, por lo que ha intentado ser reformulado a través de una lectura "en positivo" de su renovación y, en consecuencia, substituido por términos como "reforma católica" o "renacimiento católico". Pero el viejo término "Contrarreforma" ha terminado considerándose tan inapropiado como sugestivo, de modo que, aunque en torno a 1700 el empuje de lo "contrarreformista" se había diluido y la renovación espiritual y pastoral del catolicismo tomaba impulso, ha sobrevivido, y es aceptado por la comunidad científica, no sin precauciones[4]. Asemejándose, y pensándose equivalente para la historia de la cultura, a otros como el de "Barroco", que a partir de Maravall ha dejado de ser ya para los historiadores del arte sólo un concepto de estilo, y se ha

1 J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Labor, 1973, 45 p.

2 P. BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991, 316 p.

3 W. WEISBACH, *El Barroco: arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1942, 55-60 p.

4 M. D. W. JONES, *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*, Madrid, Akal, 2003, 7-12 p.

convertido —sin prejuicios a la historia de las formas— en un concepto de época, a partir del 1600, aproximadamente, y adentrándose después en el siglo XVIII[5].

A pesar de los "problemas" terminológicos, la investigación sobre la reforma religiosa en la Galicia del Antiguo Régimen ha experimentado en los últimos años un desarrollo muy intenso, ya señalado por Fernández Cortizo, y con una coincidencia generalizada en subrayar el papel protagonista de la clerecía en el proceso de reforma y "confesionalización"[6]. Es un hecho que el bajo clero secular, y el clero parroquial en particular, materializaban, al amparo de la apretada red de parroquias y arciprestazgos, la influencia de la religiosidad y la Doctrina del concilio de Trento en la vida religiosa de la Galicia del rural[7]. Ésta, constituye una de las regiones de la Península con mayor densidad de población pero con menor índice de concentración demográfica, menor número de ciudades y villas, y menor tasa de población urbana. De esta suerte, si la reforma religiosa o si las manifestaciones de la cultura del Barroco fuesen fenómenos esencialmente urbanos, hay que tener en cuenta que en 1752 vivía en núcleos superiores a 2.000 habitantes el 4'9 por ciento de la población y sólo Santiago de Compostela —con 17.498— sobrepasaba el umbral de los 10.000 habitantes. En paralelo, hay que decir de la clerecía rural, se le sabe muy unida al pueblo, es decir, a sus "ovejas", salida de sus mismas entrañas y partícipe de sus virtudes y defectos —a mediados del siglo XVIII el clero parroquial de la diócesis de Santiago de Compostela era mayoritariamente de procedencia rural y más del 40 por ciento había nacido en el arciprestazgo en que atendía obligaciones de cura de almas—[8]. Sea como fuere, según Domínguez Ortiz, la sed de reformas que había "sacralizado" a Castilla en el XVI y el XVII se había dejado sentir muy poco en el Noroeste, en buena parte, ya que los agentes de aquellas habían sido las nuevas órdenes religiosas; las que, por el contrario, alcanzaron poca densidad en Galicia. Habida cuenta que las viejas abadías benedictinas y cistercienses eran lugares de oración y estudios, centros económicos y de poder, no de acción misional, y los campesinos que acudía a a Samos (Samos, Lugo), a Ribas do Sil (Nogueira de Ramuín, Ourense), Oseira (Cea, Ourense), Armenteira (Meis, Pontevedra) o Sobrado dos Monxes (Sobrado, A Coruña), lo hacía para satisfacer los derechos de arrendamiento, pedir limosna o participar de las solemnidades religiosas[9].

1. *Reformatio in capite et in membris*

A mediados del siglo XVIII las parroquias del rural estaban cubiertas a través de los párrocos que atendían las iglesias matrices y sus anejos,

5 J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2000, 23-51 p.

6 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "'Para que esta gente bárbara fuese política y doméstica y enseñada en la doctrina cristiana': Iglesia, Estado y reforma religiosa en Galicia (siglos XVI-XVII)", *Manuscrits*, 25, 2007, 158-159 p.

7 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994, 292 p.

8 B. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales, visitas ad limina, registros de licencias ministeriales y concursos a curatos", *Compostellanum*, 35, 3-4, 1990, 506-507 p.

9 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel, 1976, 142 p.

o sus tenientes, y junto a ellos la clerecía campesina —capellanistas, patrimonialistas y ordenados menores—, por lo que el número de sus efectivos ha de constituir un factor determinante para el calibrado de la "clericalización" y de la eficacia de su influjo en la sociedad de la Galicia atlántica. Al respecto y en números absolutos, se puede hablar de un importante crecimiento del estamento eclesiástico desde finales del siglo XVI, con un incremento del 178 por ciento —de 3.090 en 1591 a 8.532 en 1752—, mientras que la población de Galicia a mediados del siglo XVIII crecía un 106 por cien[10]. Claro que el crecimiento del clero secular y su distribución no fue uniforme en la Edad Moderna.

A pesar de que en las provincias del Reino el aumento del número de eclesiásticos fue mayor que el de la población entre finales del siglo XVI y mediados del XVIII, no obstante, en la de Santiago de Compostela los habitantes crecían un 220 por ciento y el clero secular un 204, y, por lo tanto, al 31'8 por ciento de la población de Galicia, en 1752, le correspondía el 29 por ciento de los eclesiásticos, lo que representa una proporción de 1 por cada 50 vecinos. En cambio, la mayor concentración de clero secular coincidía con la diócesis de Lugo, y con el extremo noreste de Ourense; descendía su presencia hacia el litoral cantábrico, en sentido septentrional, y hacia el litoral atlántico, en dirección oeste. De modo que, mientras que en las regiones de interior de la antigua provincia de Lugo, la relación entre vecinos y eclesiásticos era de 1 por cada 27, en las diócesis de Tui y Santiago de Compostela la proporción se rebaja y oscilaba, en líneas generales, entre los 50 y 70 vecinos por eclesiástico. Se dio así la paradoja de que la provincia de Lugo, escasamente poblada a mediados del siglo XVIII y caracterizada por una red muy poco densa de parroquias, albergaba al 15 por ciento del vecindario y al 22'7 por ciento del clero parroquial. Sin embargo, existían elementos de reequilibrio: el clero regular, por ejemplo, especialmente el mendicante, concentrado en su mayor parte en las ciudades y villas de la Galicia occidental, y, por consiguiente, la escasa presencia del clero secular se explica, en algunas áreas de costa o en los valles vitivinícolas, por la presencia de un monasterio o, más aún, por la de un convento franciscano o dominico[11].

Sin embargo, la mayor presencia del clero no implica una mayor vivencia religiosa, para lo que se precisa, necesariamente, la combinación de calidad y cantidad, como ya ha señalado Rey Castelao[12]. Por consiguiente, la mejora de sus costumbres y comportamientos era una constante en las acciones de los obispos del Reino de Galicia, desde finales del siglo XVI, y de este modo, bajo el estandarte de la "*reformatio in capite et in membris*" [reforma en la cabeza y el cuerpo][13], cuajó la idea de que

10 O. REY CASTELAO, "La Iglesia en el contexto de la sociedad gallega de Antiguo Régimen", en J. M. VÁZQUEZ VARELA, *et al*., *O Feito relixioso na historia de Galicia*, Santiago de Compostela, Asociación Galega de Historiadores, 1993 74-75 p. *Ídem,* "Edad Moderna: Iglesia y Religión", *Semata*, 7-8, 1996, 169-170 p.

11 O. REY CASTELAO, "La Iglesia en el contexto de la sociedad gallega de Antiguo Régimen", op. cit, 72 p. *Ídem,* "Edad Moderna: Iglesia y Religión", op. cit., 170-172 p.

12 *Ídem*, "La Iglesia en el contexto de la sociedad gallega de Antiguo Régimen", op. cit, 71 p. *Ídem,* "Edad Moderna: Iglesia y Religión", op. cit., 164 p.

13 J. GARCÍA ORO, *La reforma de los religiosos españoles en tiempos de los Reyes Católicos*, Valladolid, Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica, 1969, 25 p.

las medidas para contención de las costumbres del bajo clero secular se constituían en fórmulas de mejora y "aculturación" del pueblo. La influencia que el bajo clero secular ejercía sobre sus parroquianos a través del confesionario, el púlpito y de su ejemplo, es causa de que las correcciones en su ignorancia, absentismo, incontinencia, rudeza de costumbres y dedicaciones profesionales ajenas a la responsabilidad eclesiástica, constituyesen una verdadera obsesión para los obispos gallegos. Hay que hacer hincapie, no obstante, en que cualquier intento de reforma y renovación habría de comenzar, necesariamente, por las altas jerarquías eclesiásticas, y para ello era imprescindible que la voluntad reflejada por obispos y arzobispos en el concilio de Trento, y después en los sínodos diocesanos y provinciales, se plasmase en su presencia en las diócesis y en la atención a sus labores pastorales, de corrección y de control.

Es un hecho que la Iglesia de la Galicia de la segunda mitad del siglo XVI aquejaba el problema de la escasa duración de las etapas de gobierno, del absentismo y dejación en las obligaciones pastorales de sus obispos, en beneficio de sus carreras particulares y, en ocasiones, por el servicio de la Corona; siguiendo una tendencia que se mantiene durante el siglo XVII y se caracteriza por episcopados cortos lo que, necesariamente, tuvo consecuencias en la implantación de las disposiciones tridentinas. De esta suerte, hasta finales del siglo XVII no se experimentó una prolongación generalizada de los mandatos episcopales; lo que coincidió con la reanudación de las visitas pastorales, giradas por el obispo o por sus delegados, y la potenciación de las fundaciones conventuales. Si bien la estabilización es un fenómeno propio de la centuria del 1700, que significó la prolongación de los gobiernos, entre 11 y 15 años de media[14], en parte, por la caída en desgracia del modelo de "prelado cortesano" que había estado en activo durante los reinados de los Austrias menores. Desde el reinado de Felipe V parece que obispos y arzobispos se retiraron a sus "campamentos de invierno" y, ya que la Corona no estaba interesada en la reforma de la Iglesia, sino en su propio reforzamiento[15], se entregaron al aliento de la "pureza" en las creencias y de las prácticas religiosas en sus "dominios"; con que esta manifestación de una voluntad de reconstrucción, espiritual y material, de la Iglesia redundaba, en buena medida, en una reafirmación de su poder y en beneficio de sus carreras. Sin duda, la promoción de las personas destinadas al episcopado era la más alta y delicada de las funciones espirituales que competían a la Corona —esto es, al Patronato Regio—, y, bajo los primeros Borbones, las dignidades eclesiásticas volvieron a ser, como en el XVI, elegidas por sus méritos, prefiriéndose pastores y teólogos a juristas y diplomáticos. Hay que insistir en la notable seriedad de los obispos del siglo XVIII, frente a la escasa ejemplaridad de los anteriores, especialmente durante los reinados de Felipe IV (1621-1643) —con 43 nombramientos para las cinco diócesis gallegas— y Carlos II (1665-1700) —con 23—. No nos extrañe verlos ávidos lectores, encontrarlos financiando obras públicas que redundaban en beneficio de sus feligreses, adoctrinando a sus clérigos y a sus parroquianos, preocupados por la misión pastoral,

14 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, Vigo, Galaxia, 1998, 148 p.

15 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, op. cit., 97 p.

antes que por "asuntos terrenos", y por mantener a salvo el "sagrado nombre" de la Iglesia[16]. En fin, en cuanto a los obispos gallegos del 1700, ahora sí conscientes y cumplidores de sus obligaciones, las transformaciones se dirigieron a "atemperados" cambios de orientación que por acumulación conseguirán gobiernos más estables y profesionales. Entonces, las ausencias por ocupaciones ajenas a sus mitras se reducen y, en especial desde mediados del XVIII, se puede apuntar la idea de estabilidad y asunción de tareas pastorales, que se traducen en la mayor frecuencia de las visitas, la organización de conferencias morales, la redacción y publicación de cartas pastorales, y la promoción de estudios eclesiásticos, consagrándose, además, éstos como cauces habituales para expresión de la voluntad de arzobispos y obispos[17].

Claro que a la prolongación de las vacantes y la no residencia del episcopado gallego, hay que sumar, a la lista de los obstáculos para llevar a cabo sus mejoras, los cabildos catedralicios; ya que el absentismo había provocado un vacío de poder en las ciudades episcopales que éstos se habían apresurado en llenar, usurpando en muchas ocasiones poderes y funciones propias de la autoridad episcopal[18]. Es así que los prelados querían recuperar el terreno perdido, al amparo de las medidas que se habían diseñado después del concilio de Trento, ya desde finales del siglo XVI, a fin de devolverle su autoridad y poder, no sin antes vencer las resistencias de los cuerpos capitulares, que se habían vuelto demasiado independientes; siendo sus principales "armas" los sínodos diocesanos y las visitas pastorales —recuérdense, por ejemplo, las tensas y, en ocasiones, "tempestuosas" relaciones entre D. José del Yermo y Santibáñez (1727-1737) y el cabildo de la catedral de Santiago de Compostela que, en parte, malograron el sínodo diocesano de 1735 (Compostelano LXI)[19]—.

Pues bien, la efervescencia de la actividad sinodal durante los siglos XVI y XVII es la marca de la reforma religiosa en Galicia —entre 1563 y 1700 se celebraron 49 sínodos y de ellos 40 se concentraban entre 1600 y 1640—; en cambio, durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII toman impulso otros mecanismos de presión, como las misiones populares y, en especial, las visitas pastorales —al parecer, en la diócesis de Santiago de Compostela hay una mayor frecuencia en los años de 1630, 1650 y 1670—, cuyas actas son manifestaciones de corrección y represión[20]. Justamente la instrucción en la Doctrina y la obligatoriedad de la residencia son de los mandatos reiterados y de obligado cumplimiento por el clero parroquial. Así que la mejora y las reformas afectaron, especialmente y como se ha puesto de relieve, al clero parroquial, en realidad el más influyente[21], y ciertamente una

16 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ; A. ALVAR EZQUERRA, *La Sociedad española en la Edad Moderna*, Madrid, Istmo, 2005, 161 y 164 p.

17 O. REY CASTELAO, "Edad Moderna: Iglesia y Religión", op. cit., 141-169 p. *Ídem*, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 160-168 p.

18 A. MORGADO GARCÍA, *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 2000, 19 p.

19 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1909, 10, 41 p.

20 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Para que esta gente bárbara fuese política y doméstica y enseñada en la doctrina cristiana…", op. cit., 171 p.

21 B. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales, visitas ad limina, registros de licencias ministeriales y concur-

élite en la sociedad rural o entre la clerecía campesina. Tengamos en cuenta que a mediados del siglo XVIII los párrocos eran solamente el 36 por ciento de los miembros del clero de la diócesis de Santiago de Compostela, de modo que la mayor parte eran o patrimonialistas —esto es, los ordenados a título de patrimonio, es decir, que dependían de que sus familias pudiesen segregar un conjunto de bienes, generalmente tierras, para su sostenimiento y que, en su mayoría, eran hijos del campesinado acomodado— o capellanes —reuniendo así al 60 por ciento—. Al respecto, los estudios de sociología del bajo clero secular realizados por Barreiro Mallón[22] para la Diócesis, revelan que su población creció a lo largo del siglo XVIII, y, en efecto, que se trataba de un clero masivamente patrimonialista y mayoritariamente rural; de difícil control y corrección por parte de las autoridades eclesiásticas de pobres funciones religiosas y un modo de vida laico. Y, en paralelo, de un clero parroquial y beneficial con una formación más elevada, depurado en sus costumbres, obligado a residir en sus parroquias, "profesionalizado" y controlado; esto, a través de una operación de domesticación que marcha con lentitud después del concilio de Trento y a lo largo del siglo XVII, y, con rapidez, desde mediados del siglo XVIII[23]. Por consiguiente, el proceso de "moralización" del clero gallego en el Antiguo Régimen, que desembocará en la uniformidad y la homogeneidad de sus pautas de conducta, ha sido planteado por Barreiro Mallón y Dubert García, como suma de fenómenos generales, válidos y aplicables casi para todas las diócesis de Galicia —si bien no para la de Lugo—. Así, al siglo XVI correspondería la fijación de la doctrina y el establecimiento de los futuros criterios morales de comportamiento; el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, conocería la aplicación de fórmulas de presión con el objetivo de lograr la implantación de los criterios que se habían fijado en la etapa anterior; y en la segunda mitad del siglo XVIII, se desembocaría en la renovación espiritual, moral y cultural del clero ya en el ocaso de la Galicia "moderna"[24].

Claro está, empezando por su apariencia y la convivencia, ya que se buscó su "individualización" en lo social y separación del campesinado, y, en suma, rematando por la dedicación a lo religioso, la atención al culto y administración de los sacramentos; hay pues razones para el optimismo a mediados del siglo XVIII en cuanto a la mejoría del clero rural. De entre los mecanismos de "domesticación", Barreiro Mallón ha señalado la importancia del aparato de controles, exámenes e informes a través de las visitas pastorales, y, a continuación, de las medidas de

sos a curatos", *Compostellanum*, 35, 3-4, 1990, 506-509 p.

22 *Ídem*, "Sínodos, pastorales y expedientes de órdenes: tres indicadores de la religiosidad en el noroeste de la península", en C. ALVAREZ SANTALÓ, M. J. BUXÓ I REY, S. RODRÍGUEZ BECERRA (coords.), *La Religiosidad popular*, Barcelona, Anthropos, 1989, II, 72-95 p.

23 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994, 275-293 p. O. REY CASTELAO, "La Iglesia en el contexto de la sociedad gallega del Antiguo Régimen", op. cit., 78-87 p. *Ídem*, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 146-156 p.

24 I. DUBERT, "La domesticación, la homogeneización y la asimilación de las conductas del clero gallego del antiguo régimen a la idealidad del modelo trentino, 1600-1850", *Antiguo Régimen y liberalismo. Economía y sociedad*, Madrid, Alianza, 1995, II, 477-495 p. *Ídem*, "Alma de curas y Cura de almas. Moral y comportamientos eclesiásticos en la Galicia interior durante el Antiguo Régimen (1600-1850)", *Semata*, 7-8, 1996, 379-411 p.

corrección, en especial para la segunda mitad del siglo XVII —bajo el gobierno del arzobispo D. Andrés Girón (1670-1680), éstas, por ejemplo, llevaron al 12,2 por ciento de sus curas a la cárcel "con grillos y cadenas", o a su reclusión en conventos y monasterios—, y, para la primera mitad del siglo XVIII, en cambio, el "concurso a curatos". Porque a pesar de no haber sido fijado como lo estará a mediados del siglo XVIII como medio de acceso al beneficio eclesiástico, entre 1650 y 1680 ya hay mejoría entre el clero con obligaciones de cura de almas que ha entrado por vía de concurso público, en relación a la evolución de sus conocimientos y a su comportamiento —de éstos, sólo un 12'5 por ciento de los de la diócesis de Santiago de Compostela fue amonestado en las visitas pastorales por mala conducta y ninguno por la pobreza de sus conocimientos—[25]. Al respecto, otro campo en el que se multiplicarán los esfuerzos es el de la educación y formación del clero; a pesar de que la construcción de seminarios no tuvo lugar hasta el siglo XIX. Durante el Antiguo Régimen la carrera eclesiástica no estaba esbozada y el único currículo más o menos generalizado era el aprendizaje de "primeras letras" y el seguimiento de algunos años de gramática latina, complementados luego por una iniciación a la filosofía, teología y moral. Por consiguiente, su formación era profundamente "desigualitaria" y en relación con ésta estarían las posibilidades de promoción de cada cual, de modo que esta dependencia de las posibilidades económicas y de las posteriores perspectivas de ascenso y medro, condicionarían que la "ignorancia" estuviese muy generalizada; así, quien sólo aspirase a una capellanía se educaría con el "*dómine*" —un maestro de primeras letras— de su localidad natal y, las más de veces, junto a su párroco, cuya labor se reduciría a proporcionar los rudimentos del latín, la moral y la liturgia[26].

En consecuencia, desde de la segunda mitad del siglo XVII las visitas pastorales jugaron un papel trascendental en la implantación de las disposiciones y enseñanzas tridentinas; ya que su labor radicaba, por una parte, en la "inspección" y control de la recepción del "mensaje" de la Iglesia, y, por otra, en la comprobación del grado de asimilación y "autenticidad" de la respuesta entre los hombres y mujeres de la Galicia rural. De modo que el "centro de interés" de su estudio estribaría en su valor de testimonios escritos y expresión del dirigismo y conservadurismo de la cultura del Barroco; habida cuenta que éstas se integran entre las "operaciones de mediación" en el escenario de la cultura y la religión del Antiguo Régimen, y, claro está, sólo la Iglesia actuaba como instrumento de producción cultural, con el apoyo de la Monarquía y bajo la protección de la Inquisición. Por ejemplo, el repaso a los mandatos de las visitas eclesiásticas en parroquias del sur de la diócesis de Santiago de Compostela tiene que servir para constatar, en palabras de Marcos Martín, la dualidad entre religión "predicada" y religión "vivida", esto es, entre el contenido de la fe y la Doctrina del catolicismo y su grado de recepción en el pueblo, en las "audiencias"[27],

25 B. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales…", op. cit, 492, 500-502 p.

26 A. MORGADO GARCÍA, *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*, op. cit, 53-54 p.

27 A. MARCOS MARTÍN, "Religión 'predicada' y religión 'vivida'. Constituciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?". *La religiosidad popular. Vida y muerte: la imaginación religiosa*. Barcelona, Anthropos, 1989; pp. 48-49.

ya que necesariamente se relaciona con la actividad fiscalizadora de las jerarquías eclesiásticas hacia el bajo clero secular y sus fieles. En efecto, la obligatoriedad de asistencia a la misa dominical, el conocimiento de la Doctrina cristiana, y el cumplimiento del precepto pascual, son los tres objetivos que orientan las acciones represoras de las visitas pastorales en lo relativo a la domesticación de la vida religiosa de los legos. La Iglesia de la Galicia del Antiguo Régimen se empeñó en la potenciación de la Santa Misa y su ensalzamiento como "centro de gravedad" del catolicismo y expresión de la fe; a través de la comunión, la confesión y el sacramento de la penitencia, la predicación en cuaresma y adviento o la instrucción de "[…] la doctrina Christiana los domingos y dias festivos al ofertorio de la missa", con el apoyo de catecismos y cuadernillos como los redactados, ya a finales del siglo XVI, por los obispos D. Francisco Blanco y D. Juan de Sanclemente. Es ahí que se entiende la preocupación del episcopado gallego por hacerles participar de la misa mayor de los domingos o de las solemnidades del Año litúrgico[28], y el recurso a mecanismos represores para asegurarse el silencio durante los oficios divinos y, así, garantizar la necesaria decencia y compostura[29]. En paralelo, es cierto que la preocupación por la "clericalización", a fin de restaurar la dignidad, prestigio y ejemplaridad a la función sacerdotal, y, a su vez, la consolidación de la reforma de clero parroquial en cuanto a hábitos y obligaciones; son principios que rigen las reiteradas "censuras" de las autoridades eclesiásticas del la Diócesis hacia la actitud de la clerecía, insistiéndose, de esta manera, en la corrección de lo indecoroso en sus vestiduras y ornatos para administración de los sacramentos[30], o la asistencia y participación en las fiestas, bailes y banquetes de sus parroquianos[31].

28 "Manda su Illma. que el rector tenga particular cuydado y obligación de que sus feligreses bayan todos los dias festivos a la yglesia a oyr missa y procure la oygan con mucha devocion y cilencio […] en la yglesia y que se confiesen y les enseñe la dotrina cristiana y misterios mas principales de la fe […]", de la visita pastoral de noviembre de 1687, por el arzobispo fray Antonio de Monroy, Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 30 r.-v., Administración Parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (AHDS.).

29 "[…] manda su mrd. que todas y cualesquiera personas que fueren capaces vezinos de dicha feligresia los dias festivos vaian al iglesia a oyr misa y a la esplicacion de la dotrina cristiana y misterior mas principales en la que estaran con toda reverencia y atención a tan alto misterior sin ablar palabras indezentes unos con otros ni menos llevantar alborорto ni causar escandalo, ni tampoco travajen en ninguno de dichos dias en cosas escandalosas […]", de la visita pastoral de marzo de 1716, por el visitador general del Arzobispado, D. Antonio Vázquez Bermúdez, canónigo en la Catedral de Santiago de Compostela, por el deán y cabildo, en tiempo de sede vacante, Libro de Fábrica (1668-1739), leg. 1, fol. 116 r., Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

30 "[…] Y sobre este mandato y mas que expresan las visitas antecedentes se encarga la conciencia al cura y que vela sobre el modo de vivir de los sacerdotes havito decente, y mas a quiestan obligados respecto en todo deben ser reflejo de la República, y sabiendo alguna menos deçente se le encarga al cura de quenta para providencia sobre ello a donde convenga […]", de la visita pastoral de 1738, Libro de Fábrica (1719-1771), leg. 1, fol. 45 r., Administración Parroquial, San Mamede de Rois, Iria Flavia, AHDS.

31 "[…] a sido su mrd. ynformado y se alla cierto de algunos abusos indesentissimos al estado eclesiastico con escandalo y erreción de los seglares manda que ningun sacerdote confesor confiese en publico ni en secreto fuera ni dentro de cualquiera iglesia capilla sacristía y oratorio sin tener el cuello con la dezencia devida […], y las mismas censuras pone a los que de propósito y caso pensado entraren en las tavernas ni serca de las puertas dellas a bever sino es que sea transitando camino a jornada desenminada y las mismas pone a los que entraren en bailes con hombres o con mugeres y en partes publicas. Y las mismas

En definitiva, hay que subrayar que mediado el siglo XVIII se consolidaron en la Galicia atlántica los resultados de la "reforma católica", y, de esta suerte, la Iglesia de la Edad Moderna experimentó profundas transformaciones sobre sus miembros, sobre su sentimiento religioso y las relaciones con la sociedad en la que se integraba y contextualizaba. Al respecto, a decir de González Lopo, la vida religiosa en la Galicia rural del Antiguo Régimen pudiera ser definida por el clima de confrontación, en ocasiones encubierta y callada, entre las jerarquías eclesiásticas —que desean imponer normas de conducta "moralizadas" o una mayor "pureza" en las manifestaciones religiosas— y los fieles —que intentan preservar sus modos de vida tradicionales[32]—. Habida cuenta que la acción evangelizadora y pastoral de la Iglesia se orientó durante el 1600 y el 1700 a la elevación de los niveles de conocimientos sobre Doctrina de los fieles y a la construcción de un modelo de moral al que debía sujetarse. Pues bien, a fin de alcanzar estas metas, la Iglesia postridentina se sirvió de medios de acción y control que condensan la espiritualidad del Barroco, a saber, el sermón y el relanzamiento de la labor de predicación en las festividades solemnes de adviento y cuaresma, la alianza entre púlpito y confesionario, la iconografía y el arte de utilidad religiosa, los mandatos de las visitas pastorales, y, finalmente, el estímulo para la constitución de cofradías y la realización de misiones populares:

2. Los medios de la acción pastoral y sus estrategias: Asociacionismo religioso y misiones populares

Muchos eclesiásticos de mediados del siglo XVI afirmaban que no hacía falta irse a América a evangelizar, ya que también en España había "Indias" y, de esta suerte, se habían descubierto los "salvajes del interior"[33], merced a zonas en las que predominaba la ignorancia religiosa y se seguían practicando ritos "paganos"[34] —con testimonios en Cataluña, Asturias, Andalucía o Galicia—. Así las cosas, entre la segunda mitad del XVII y principios del XVIII Galicia vive lo que Dubert García ha llamado "la segunda fase de la ofensiva contra lo popular"[35]; ésta, siguiendo el esquema de P. Burke, se caracterizaría por la movilización hacia zonas "marginales" de la Europa católica y regiones montañosas, alejadas de los núcleos urbanos y de las principales vías de comunicación, en las que los "reformadores" no consiguieron imponerse hasta después de 1650[36]. A pesar de las reservas y correcciones,

pone a los que fueren a las yglesias a qualquiera funcion publica sin llevar lova y pellis como les esta mandado por las visitas antecedentes […]", de la visita pastoral de marzo de 1716, Libro de Fábrica (1668-1739), fol. 117 r., leg. 1. Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

32 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "Aspectos de la vida religiosa barroca: las visitas pastorales", *Semata*, 7, 1996, 413 p.

33 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Les missions populaires dans le Royaume de Galice (1550-1700)", en P.-A. FABRE, B. VENCEN, *Missions religieuses modernes: "notre lieu est le monde"*, Roma, Ecole française de Rome, 2007, 315 p.

34 A. MORGADO GARCÍA, *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*, op. cit, 16 p.

35 I. DUBERT GARCÍA, *Cultura popular e imaxinario social en Galicia, 1480-1900*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións, 2007, 65-66 p. y ss.

36 P. BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991, 332 p.

es lugar común de la historiografía el señalar que en Galicia, en relación con la tradicional contraposición entre "centro" y "periferia", si bien los campesinos no permanecieron ajenos a los efectos de la catequesis tridentina de los siglos XVI y XVII, la doctrina, la predicación y los mandatos episcopales fueron muy desigualmente asimilados, persistiendo una poderosa cultura y religiosidad populares[37].

Pero, ¿qué es lo "popular"? Por lo general, la religiosidad "popular" se define, según López López, por oposición a otras manifestaciones de la religiosidad clasificadas como "oficiales" o "canonizadas", es decir, las establecidas, difundidas y controladas por las jerarquías eclesiásticas[38]. Es muy interesante, no obstante, la consideración de la religiosidad popular como conjunto de creencias y prácticas de naturaleza "residual", procedentes de sistemas culturales, de pensamiento y religiones anteriores al que se ha establecido como dominante, caso del catolicismo de la Edad Moderna; y que, por consiguiente, sería el reflejo de una lucha entre estratos canonizados y no canonizados, a partir del esquema de I. Even-Zohar, ya que, una vez consagradas, éstas son consideradas "irrenunciables" por las fuerzas dominantes de una sociedad como la del Antiguo Régimen y, así, aceptadas como "legítimas". En la práctica, el "sistema" ha sido identificado exclusivamente con el estrato central, esto es, con la cultura oficial, sus productos o las pautas de conducta de las clases dominantes, y, en cambio, las periferias se han concebido en el mejor de los casos como "extra-sistémicas". Sin embargo, la teoría de los polisistemas hace posible no sólo "integrar objetos […] hasta ahora inadvertidos o simplemente dejados de lado, sino que, más bien, tal integración se vuelve ahora una pre-condición, un *sine qua non* […]"[39]. Esto quiere decir que no hay centro sin periferia y que el dominio de la cultura, y su jerarquía, precisa de lo externo para definirse; y, en fin, que no hay posibilidad de desconectar lo popular y lo culto, es decir, lo canonizado, a lo que se han acostumbrado los historiadores del arte de la Edad Moderna. Porque parece que sino hay "sub-cultura" —literatura popular, arte popular, "cultura de las clases subalternas"…—, "[…] o cuando no se permite ejercer presión real sobre la cultura canonizada, hay pocas oportunidades para que exista una cultura canonizada dotada de viabilidad. Sin la estimulación de una fuerte "sub-cultura", cualquier actividad canonizada tiende a fosilizarse […]"[40]. Por consiguiente, el alto grado de "intransigencia" y la beligerancia de la cultura oficial (o canonizada) en la Galicia de los siglos XVI y XVII, que coincide, en gran medida, con la producida y controlada por la Iglesia, es consecuencia de la "buena salud" de lo popular, es decir, de la cultura de la "periferia", que consecuentemente aglutina a todo lo que está "en el margen" y que, de una u otra manera, se resiste al "monopolio" de las jerarquías. Sin embargo, siguiendo a López López, partimos del supuesto de que las prácticas religiosas,

37 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, op. cit, 142 p. A. MORGADO GARCÍA, *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*, op. cit, 24 p.

38 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Religiosidad popular en Galicia durante el Antiguo Régimen", en J. M. VÁZQUEZ VARELA, *et al*., *O feito relixioso na Historia de Galicia*, Noia, Asociación Galega de Historiadores, 1993, 98 p.

39 I. EVEN-ZOHAR, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 11, 1, Primavera 1990, 13 p. (Citado a partir de la traducción de R. Bermúdez Otero, http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf).

40 *Ibídem*, 16-17 p.

son como las demás manifestaciones de la sociedad y la cultura, una construcción histórica y que, como tal, responden a los condicionantes de su tiempo, por lo tanto, es sujeto de variaciones, y, por otro lado, del supuesto de que tales variaciones y cambios fueron protagonizados tanto por las clases "dominantes" como por las clases subalternas; o por decirlo de otro modo, deben entenderse en el contexto de un juego de influencias y tensiones entre los estratos "canonizados" y los "periféricos", que ejemplifica durante el 1600 y el 1700 el grado de "circularidad" dado entre las "élites" y el pueblo[41].

a) Es justo decir que los resultados de las campañas de reforma y "recristianización" de los obispos de la Galicia del Atlántico durante el XVI y el XVII no eran homogéneos, y, por otra parte, han tenido que hacer frente a factores de freno, en los que ya han insistido Rey Castelao, Dubert García o Fernández Cortizo; caso del alto número de parroquias y el progresivo incremento del clero "mercenario", la elevada dispersión de la población rural y su aislamiento por las malas comunicaciones que dificultan la penetración y difusión de los mandatos, el reducido control por los obispos de los derechos de presentación de beneficios parroquiales y, también, del derecho de visita, o la falta de centros de enseñanza y el retraso en la institución de los seminarios[42]. Así las cosas, la reforma católica difícilmente hubiera movido y "conquistado" la población de la Galicia de los siglos XVII y XVIII si la predicación se hubiera limitado a ciudades y villas, ya que el peso de la población urbana en la Galicia de 1752 estaría sólo alrededor del 5 por cien. Si los predicadores de los siglos XIV y XV habían fijado su atención en las ciudades, les corresponde a los del XVII el asalto al medio rural[43]. Bajo el auspicio de las autoridades eclesiásticas, durante la segunda mitad del 1600 y las primeras décadas del 1700 Galicia vivió el apogeo de las campañas de "recristianización" y la multiplicación de misiones que pueden calificarse de "populares" y "rurales". Eficaces en opinión de las jerarquías y con buena aceptación en las comunidades rurales, éstas consistían en la acción de un grupo de predicadores, mendicantes o de una de las nuevas congregaciones religiosas, por un período de tiempo corto, pero intenso, armados con sermones y algunas devociones, y entregados a reavivar la fe de los campesinos[44].

Son capuchinos y jesuitas[45] los iniciadores del movimiento misional, y, por la intensidad de su trabajo, marcaron las directrices a seguir. Esto,

41 C. GINZBURG, *El Queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik, 1986, 184-185 p. Cit. R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Devociones y cultos marianos en Galicia durante la Edad Moderna", en D. GONZÁLEZ CRUZ, *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*, Actas del Primer Congreso Internacional, Almonte-El Rocío, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, 53 y 64 p. I. DUBERT GARCÍA, *Cultura popular e imaxinario social en Galicia*…, op. cit., 42-48 p.

42 I. DUBERT, "La domesticación, la homogeneización y la asimilación de las conductas del clero gallego del antiguo régimen a la idealidad del modelo trentino, 1600-1850", op. cit, 484-488 p. C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Para que esta gente bárbara fuese política y doméstica y enseñada en la doctrina cristiana…", op. cit., 172 p.

43 J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, op. cit, 233 p.

44 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 308-312 p. O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 194-195 p.

45 P. BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna*, op. cit., 326-327 p.

en la Galicia del Antiguo Régimen coincidió con la presencia del P. José de Carabantes, de la orden de los capuchinos, evangelizador en el interior de las diócesis de Ourense, Lugo y Mondoñedo entre 1669 y 1694, y, luego, del que llegó a ser Prepósito General de la Compañía de Jesús, el P. Tirso González Santalla, que había venido a Santiago de Compostela en 1672 por iniciativa del arzobispo D. Andrés Girón; al parecer, llevó a cabo 46 misiones entre 1672 y 1676[46]. Desde entonces, los jesuitas multiplicaron sus misiones y junto a ellos los franciscanos, especialmente a partir de 1695, después de la fundación de un colegio seminario en el convento de Cambados (Cambados, Pontevedra), que luego se trasladó a Herbón (Padrón, A Coruña)[47]. En efecto, la "conversión" del convento de Santo Antón de Herbón en Colegio de Misiones de *Propaganda Fide*, por 1701, para el apostolado en América y, en especial, para la Galicia del rural, se ha de leer en un contexto de encumbramiento de la oratoria sagrada para vehicular la reforma católica. Al respecto, la actuación de los franciscanos ha sido trascendental, después de su reforma y la supresión de los conventuales bajo Felipe II, y, principalmente, a partir del espectacular crecimiento de sus comunidades en Galicia, en la labor evangelizadora del siglo XVII, en fin, a través del desarrollo de una predicación "itinerante" a partir de su apretada red de conventos[48].

Pues bien, estas "misiones" podían realizarse en cualquier estación del año, a excepción de la cuaresma y el adviento o a finales de verano, para no perjudicar las tareas agrícolas. Si bien, teniendo en cuenta que dos o tres misioneros[49] las realizaban, sin interrupciones, a lo largo de varios meses y en un radio de acción que les permitiese desplazarse a pie desde su convento[50], hay que apostar por la primavera o los primeros meses del verano, cuando la climatología ayudaba. A fines de mayo o en los primeros días de junio tuvo que celebrarse en la feligresía de Sorribas (Rois, A Coruña), una misión que su cura vive y registra en el libro de Fábrica por 1698, "[…] para gloria de Dios y para exemplo en los sigilos [siglos] uenideros":

> "A nuebe dias del mes de junio del año de mil y seiscientos y nouenta y ocho siendo rector de esta freguesia de santo Thome de sorriuas Diego Barreiro llama al padre frai Alonso Carauantes religioso capuchino misionero apostolico hermano de padre y madre y religion del uenerable frai gosephe [José] Carauantes religioso capuchino y misionero apostolico mui conocido en este reino por su predicacion y eschritos […], y por esta causa solicito esta mision sin reparar en las muchas ocupaciones: yso la mision aun que los concurrentes fueron buenos fueron cortos según los auian tenido en otras partes, aunque el dia de la primera proçiçion

46 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Los misioneros populares y la devoción del Rosario de Nuestra Señora en Galicia (siglos XVI-XVII)", en *Homenaje a José García Oro*, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, 159-164 p.

47 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Les missions populaires dans le Royaume de Galice (1550-1700)", op. cit., 324 p.

48 O. REY CASTELAO, "Frailes y campesinos, el impacto de un convento rural a fines del Antiguo Régimen", *Semata*, 9, 1998, 284 p.

49 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 194 p. C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Les missions populaires dans le Royaume de Galice (1550-1700)", op. cit., 321 p.

50 M. MORÁN, J. ANDRÉS-GALLEGO, "El predicador", en J. S. AMELANG (ed.), *El Hombre barroco*, Madrid, Alianza, 1993, 196 p.

> paso de ocho mil [sic] personas y en la segunda de dose mil [sic] reputado por sugetos que auian uisto exercitos formados degando [dejando] el numero figo [fijo] a Dios Nuestro Señor […]" [51].

Por tanto, durante seis o nueve días[52] se sucedían los sermones, con muy diversa tipología —catecismos, doctrinales o morales—; de la importancia de su función da buena cuenta el hecho de que fuesen organizados al alba o al atardecer para permitir, así, la asistencia de los trabajadores. Claro está, el mejor indicador para medir el éxito de la misión consistía en la afluencia de personas, ya que arrastraban masas comparables a las que acudían a ferias y mercados, aunque dejando "[…] el numero figo [fijo] a Dios Nuestro Señor […]"; éstas, finalmente, buscaban alivio y consuelo en el sacramento de la penitencia. De ahí que los misioneros soliesen dedicar a la confesión auricular, secreta y ocasión para una "predicación individualizada", el mayor número de horas[53], con que la alianza entre púlpito y confesionario se convierte en caja de resonancia de la catequesis; "[…] predicabase tarde y mañana y el fruto internos a mas de el terno fue increible segun afirmaron todos los que podian afirmarlo y cono serlo […]"[54]. Por otra parte, la penumbra de la iglesia al atardecer, a la luz de las velas y con sus llamas oscilando por las corrientes de aire, creaba el ambiente adecuado para la prédica; así, los frailes ponían la intensidad de su trabajo en la conversión de los espíritus, antes que de los intelectos, lo que en la práctica se traducía en una predilección por los recursos teatrales y espectaculares, esto es, una "predicación a la capuchina"[55]. De esta suerte, entra en juego una "pedagogía de masas" que en razón de los altos niveles de analfabetismo y del desconocimiento del *galego* por la casi totalidad de los Padres, que recurre, antes bien, al canto, a la imagen y a la teatralidad, como ya señaló Fernández Cortizo. Por consiguiente, los halagos para los oídos se acompañaban de otros para los ojos[56]. En efecto, el papel de la "oralidad" es fundamental en sociedades analfabetas, y su instrumentalización por la Iglesia a través de la oratoria sagrada, un hecho desde el siglo XVI. Si bien el uso del *galego* por la inmensa mayoría de la población de la Galicia del Antiguo Régimen obligaba a que algunos misioneros se sirviesen del arte, la tramoya o de la iconografía para ilustrar —¿acaso hay que hablar pues de una "religión de imágenes"?—.

Su actividad se completó con prácticas religiosas, colectivas y desbordantes, y es así que los capuchinos solían organizar solemnes vía crucis y funciones eucarísticas; terminando sus misiones con una procesión aparatosa a la que se sumaban penitentes, imágenes, estandartes o luminarias, seguidas por el "pueblo" y el clero:

> "[…] Los niños vestidos de blanco con coronas de flores el rosario al pescuezo y un santo christo en una crus cada uno en la mano en cada proçi[sión] pasaron de duscientos y veinte y causaua grande

51 Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 57 r.- v., Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

52 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 194 p.

53 M. MORÁN, J. ANDRÉS-GALLEGO, "El predicador", op. cit, 196-197 p.

54 Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 57 r.- v., Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

55 M. MORÁN, J. ANDRÉS-GALLEGO, "El predicador", op. cit, 196 p.

56 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Les missions populaires dans le Royaume de Galice (1550-1700)", op. cit., 332-333 p.

debocion verlos asi y oirles cantar el rosario de nuestra señora los penitentes en las dos proceçiones llego el numero a poco menos de a ciento […]" [57].

Sin embargo, dudosos de la permanencia de estos "beneficios", los religiosos idearon medios para perpetuar, en lo posible, sus conquistas espirituales, y de ahí que se procurase hacer arraigar sobre el terreno hermandades y cofradías[58], y, en suma, fomentar las devociones al *Via Crucis* y el Rosario. De esta manera, los frutos de las exhortaciones y esfuerzos de los misioneros se tradujeron en la regularización del rezo del Rosario, ya que las parroquias de la Galicia de principios del siglo XVIII se inundaban de rosarios, estampas y tablillas con su oración, para mover a los fieles a su devoción[59], y, con éstas, la expansión de las Letanías Lauretanas que acompañaban su recitado.

b) Por otra parte, las cofradías se transforman en manos de los clérigos con obligación de cura de almas, de los predicadores y las autoridades eclesiásticas en instrumentos de "re-conversión" y vehículo de adoctrinamiento. Si el fenómeno del asociacionismo se ligó en sus orígenes a las ciudades y a los cambios que en estas tuvo lugar entre los siglos XII y XIII; si el número de las hermandades no dejó de aumentar a los largo de los siglos XIV y XV; si una mayor tradición de las "cofradias" en el mundo urbano se "renovó" en el 1500 y, así, no dejaron de crecer, al margen de los gremios; es justo creer que éstas no adquirieran carta de naturaleza en el medio rural, según González Lopo, hasta la segunda mitad del XVI y, esto, como consecuencia de una proyección de lo urbano[60]. Estimuladas desde el púlpito por el clero parroquial y por la actuación de dominicos y franciscanos, cofradías y "hermandades" comportaban, por ejemplo, garantías de participación de los fieles en los actos de culto y solemnidades, seguridad para la difusión y consolidación de las nuevas devociones de la Iglesia y, en fin, acumulación de caudales con los que dar la brillantez y el esplendor necesarios a las ceremonias en la Galicia rural. Por esto, no hay que extrañarse por el desarrollo que experimentaron desde la segunda mitad del siglo XVI, a resultas de su profundo arraigo entre el campesinado, y un crecimiento mantenido y constante hasta la segunda

57 Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 57 r.- v., Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

58 "[…] dijeron que por quanto el Padre Maestro Thirso biniendo a aser mision a este Partido de tabeiros abia dejado fundado en la yglesia de S. María de Rubin dicha Congregación de Nuestra Señora […]", de las Constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la feligresía de Santa María de Rubín, a 3 de agosto de 1680, Congregación de San Ignacio (1681-1734), leg. 5, fol. 1. r., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Rubín, Tabeirós, AHDS.
La institución de la Congregación de Nuestra Señora — sita en el altar y retablo colateral de san Ignacio desde al menos desde 1725 — a instancias de la Compañía de Jesús se hace con anterioridad a la redacción y aprobación de sus constituciones, puesto que las primeras cuentas abarcan un lustro, desde 1676 hasta agosto de 1682, *Ibídem*, fol. 7 r.

59 FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo: "Los misioneros populares y la devoción del Rosario de Nuestra Señora en Galicia (siglos XVI-XVII)", op. cit., 164-169 p.

60 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740: el arzobispado de Santiago", *Obradoiro de Historia Moderna*, 5, 1996, 160 p.

mitad del XVIII, sujetándose a una tendencia que ya fijó González Lopo[61]. Huelga decir que en el arciprestazgo de Iria Flavia el número de cofradías se duplicó entre mediados de los siglos XVII y XVIII —de 34 en 1630/1650 a 74 en 1740— y los niveles de crecimiento se fijaron por encima de 1 a 2 en O Morrazo —de 50 a 124— y de 1 a 3 en Cotobade —de 12 a 43—. Por tanto, no hay que extrañarse por que, hacia 1740, el arciprestazgo de Montes —con 25 feligresías— cuente con 63 cofradías o que el de Moraña —con 38— sume 106[62]. Por otro lado, de atender al contrapunto entre lejanía y cercanía a la Sede, o entre zonas densamente pobladas como O Salnés y O Morrazo, abiertas a las rías de Arousa, Pontevedra y Vigo, cercanas a núcleos de población y redes de comunicación, en contraste con zonas montañosas y mal comunicadas, como el arciprestazgo de Cotobade; hay que subrayar que no hay disparidades durante el 1700 y que el número de cofradías se estanca en O Salnés —de 145 en 1739/47 a 142 en 1791/92—, O Morrazo —de 134 a 142— y Cotobade —de 43 a 43— a partir de 1745[63] (aproximadamente).

En tanto en cuanto crece y se enriquece el arte de uso religioso en las iglesias del sur de la Diócesis, el asociacionismo vive su apogeo entre 1630 y 1740[64]. Explicaciones y causas hay que buscarlas en la "interrelación" entre el acicate de las jerarquías para su fundación, la bonanza en la economía en las sociedades agrarias del Noroeste, que ayudará a engrosar sus caudales y a la multiplicación de los cofrades —ya que la baja cuantía de las "caridades" permitía a hombres y mujeres colaborar en todas y cada una de las hermandades de su parroquia—, y, en fin, la consciencia que los fieles toman de sus ventajas; ya que en las cofradías encontraron protección espiritual y material durante su vida y, en especial, en el trance de la muerte[65]. Por lo demás, éstas eran espacios para la "sociabilidad" de los campesinos, a través de sus fiestas y comidas de hermandad, que "institucionalizaron" redes de confraternidad "entre iguales", ya que en algunos casos se fijaba el auxilio entre cofrades en la necesidad, y constituyeron uno de los pocos cauces para el asociacionismo en el rural y para la participación de los legos en la vida religiosa de las parroquias. Por esta razón, con la salvedad hecha de las restricciones al área de origen y residencia (la parroquia), la norma era que las cofradías no fijasen limitaciones o exigencias para la admisión, la que se formalizaba con el pago de una cuota inicial y una cantidad anual que no representaba, no obstante, un desembolso importante para la economía de las familias; por ejemplo, las de entrada oscilaban entre uno y cuatro reales y las anuales, "caridades" o "anales", eran cantidades entre uno y dos reales, y, por consiguiente, los vecinos se afiliaron "masivamente"[66]. Hay excepciones, como las cofradías del

61 *Ídem*, "Aspectos de la vida religiosa barroca: las visitas pastorales", op. cit., 426 p.

62 *Ídem*, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740: el arzobispado de Santiago", op. cit., 162 p.

63 *Ídem*, "Aspectos de la vida religiosa barroca: las visitas pastorales", op. cit., 425 p.

64 *Ídem*, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740: el arzobispado de Santiago", op. cit., 164 p.

65 *Ídem*, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740: el arzobispado de Santiago", op. cit., 162-163 p. *Ídem*, "As devocións relixiosas na Galicia moderna (séculos XVI-XVIII)", en *Galicia Renace*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, 290-291 p.

66 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Las Cofradías gallegas en el antiguo régimen", en

Santísimo Sacramento, cuya fundación en las feligresías de la diócesis de Santiago de Compostela ordenó el arzobispo D. Gaspar de Zúñiga en 1559, amén de la afiliación obligatoria para sus feligreses[67], ya que eran las encargadas de mantener y fomentar el culto eucarístico[68]; entre sus obligaciones, las de mantener siempre encendida la lámpara del sagrario del altar mayor y celebrar la solemnidad del *Corpus Christi*, siempre con la asistencia de los cofrades (la parroquia) a la misa mayor y procesión[69]. A principios del siglo XVII, por ejemplo, éstas representaban sólo un 25 por cien; a mediados del XVIII, en cambio, las cofradías sacramentales ocupaban ya el 95 por ciento de las feligresías de la Diócesis[70].

Para cumplir con sus obligaciones litúrgicas, ya festivas, ya funerarias, dispusieron lugares de culto o altares, a veces compartidos y generalmente situados en las capillas laterales; excepto las cofradías sacramentales, cuya devoción, puesto que dirigida al Santísimo, siempre ocupaba un lugar de privilegio: el altar mayor[71]. Así que la construcción de establecimientos de culto y oración, como santuarios o ermitas, la ejecución de los retablos y sus imágenes para las iglesias parroquiales y las inversiones en promoción y conservación de arte de uso religioso, son ejemplo de las actividades de las cofradías; cuyos haberes, a disposición de la clerecía —dentro en sus filas— y las autoridades eclesiásticas, se emplearon desde mediados del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, aprovechando la coyuntura económica, "a mayor gloria de Dios". Sus haciendas, rentas y bienes raíces, y caudales, ya que un medio para sus fines asistenciales y devocionales, sufragaban las funciones y la compra de cera; por ejemplo, entre las misiones "capitales" de las hermandades, la de ayudar a "bien morir" a los cofrades y facilitarles sus "pompas fúnebres". Esto en cuanto a su faceta luctuosa, pero en cuanto a la expansiva y socializadora, las cofradías colaboraban en las celebraciones y procuraban el brillo y esplendor de las festividades locales, como las de su patrón, puesto que, así, la clerecía campesina se aseguraba la participación de los fieles en las solemnidades, en especial

Obradoiro de Historia Moderna: homenaje al Profesor Antonio Eiras Roel en el XXV aniversario de su cátedra, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990, 183-185 p. F. SUÁREZ GOLÁN, "Sociabilidad campesina y cultura religiosa en el interior de la diócesis de Santiago", *Compostellanum*, 3-4, 51, 2006, 495-496 p.

67 "[…] hordenamos todos los Vecinos que al presente somos de la felegresia de san Andres de la Somoza que hazemos por nosotros mesmos […] que por quanto: Según Constitucion de este Arzobispo ay obligacion y es costumbre loable, Vsada y guardada de haber encada yglesia y feligresia: Cofradia del Sanctisimo Sacramento: y enesta nuestra yglesia y parroquia asta aora no la ha auido: […] erigimos, lebantamos de nuevo dicha Cofradía del Sanctissimo Sacramento […]", de las Constituciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento, a 10 de octubre de 1706, Cofradía del Santísimo Sacremento (1707-1891), leg. 1, fol. 2 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Andrés de A Somoza, Tabeirós, AHDS.

68 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740…", op. cit., 167 p.

69 "[…] Nos los vecinos y feligreses de San Julian de Arnois por nuestra debocion en cumplimiento de lo mandado por los visitadores deste arçobispado de santiago queremos y ordenamos que en cada un año se aga y celebre en la dicha yglesia una procesion del sanctisimo sacramento […]", de las Constituciones de Cofradía del Santísimo Sacramento, a 20 de abril de 1610, Cofradía del Santísimo Sacramento (1610-1720), leg. 1, fol. 2 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Xulián de Arnois, Tabeirós, AHDS.

70 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 172 p.

71 F. SUÁREZ GOLÁN, "Sociabilidad campesina y cultura religiosa en el interior de la diócesis de Santiago", op. cit., 504 p.

en las fiestas de la Virgen[72]; al tiempo que se garantizaba la consolidación de las devociones de la Iglesia del Barroco, como el *Corpus Christi* o el Rosario de Nuestra Señora.

Es justamente la "fiesta" y sus hibridaciones con la religiosidad popular lo que les trajo mayores preocupaciones a los prelados del XVII[73]. Habida cuenta que los campesinos escaparon del dirigismo de las autoridades eclesiásticas y utilizaron el instrumento que éstas pusieron a su disposición, esto es, las cofradías, para honrar a los santos de su "imaginario", tradicionales o "interferidos", o bien hicieron uso de los medios y procedimientos que creían más adecuados, las fiestas, los exvotos, las romerías… Es así que, a la larga, la confrontación tendría necesariamente que darse. Durante el siglo XVII las jerarquías transigieron con estos comportamientos, pero tras la consolidación del asociacionismo religioso en la Galicia del oeste, siguió un ciclo de reacciones y de "reconquista" en el que se intentó reorientar la devoción y la religiosidad de las cofradías, con unos resultados desiguales. Por ejemplo, llamó poderosamente el interés de los obispos y de sus visitadores los medios de expresión que adoptaba la celebración de la fiesta del patrono, principalmente en las cofradías de "pitanza" o de "comida"[74], que poco a poco se irán diferenciando de las de "sufragios", donde primaban fundamentos religiosos[75]. Pues bien, estas comidas de hermandad[76], por los "excesos" que causaban, y, en general, sus celebraciones, quebraban el plan de las jerarquías eclesiásticas para depuración de las manifestaciones religiosas y control de las costumbres. De ahí que las primeras reacciones en su contra se den a principios del siglo XVIII, ya en 1703[77], y, en especial, por los

72 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Las Cofradías gallegas en el antiguo régimen", op. cit., 186-189 p. F. SUÁREZ GOLÁN, "Sociabilidad campesina y cultura religiosa en el interior de la diócesis de Santiago", op. cit., 498, 503 y 519 p.

73 I. DUBERT GARCÍA, C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Entre el 'regocijo' y la 'bienaventuranza': Iglesia y sociabilidad campesina en la Galicia del Antiguo Régimen", en M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (ed.), *El Rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións, 1994; *Semata*, 6, 1994, 257-259 p.

74 "[…] mediante de hazerse comida se siguen notables excessos y ofensas de Dios mando su Ilustrísima en adelante no se haga la comida que asta ni el Mayordomo la de ni el Cura la permita […], y tan solamente permite su Ilustrísima se de a los Cofrades pitanzas de carne y vino para que cada uno se las coma en su Cassa […]", de los autos de la visita pastoral, de junio de 1725, del arzobispo D. Miguel Herrera Esgueva, Cofradía de Santa Margarita (1685-1731), leg. 8, fol. 71 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

75 "[…] attendiendo su merced a los perjuicios que se siguen no solo a la cofradía sino los escandalos de semejantes funciones donde ay comidas manda su merced que de aquí adelante no se de dicha cofradía de comida ni de escotes a ningun cofrade. Y a lo adelante se aga dicha cofradia de anales cumpliendo los que quisieren cofrades en pagar cada uno, un real de Caridad […]", de los autos de la visita pastoral de enero de 1728, *ibídem*, fol. 76 r.

76 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Las Cofradías gallegas en el antiguo régimen", op. cit., 188 p.

77 "Y rrespetto de que su merced fue ynformado que el Mayordomo desta Cofradia gano despacho de su merced el Señor Provisor destte Arçobispado para que no se hiçiese de Comida el año que viene de setteçientos y quatro rrepresentando para ello causas bastantes el quel […] auto manda su merced se observe […]", de los mandatos de la visita pastoral del canónigo de la catedral de Santiago de Compostela, D. Pantaleón de San Miguel y Pedriza, de 1 de octubre de 1703, en tiempo del arzobispo Fr. Antonio de Monroy, Cofradía del Santísimo Sacramento (1614-1858), leg. 1, fol. 196 r., Cofradías e Institucionse parroquiales, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

años 1720 de 1729[78], coincidiendo con las visitas que giró D. Miguel Herrero y Esgueva (1722-1727). Cierto que las cofradías de "comida" pueden rastrearse en la mayoría de los arciprestazgos de la diócesis de Santiago de Compostela y durante la primera mitad del XVIII abarcaban alrededor del 65 por cien; siendo, en algunos arciprestazgos del interior, su número muy elevado, caso de los de Montes y Cotobade[79]. Así las cosas, la ofensiva en su contra se recrudejo a partir de las visitas que se despliegan entre fines de los años treinta y fines de los cuarenta; éstas, por ejemplo, contarán con el apoyo de las disposiciones del Sínodo diocesano de 1746 (LXII Compostelano), dadas por D. Cayetano Gil Taboada (1745-1751) y publicadas en 1746[80]. Es así que desde los años 1745 a 1749 casi ni aparecen en los libros de cuentas los gastos de estos almuerzos comunitarios; si bien es cierto que esto no significa que dejaran de celebrarse[81]. Así que después de medio siglo de condena y persecución, los visitadores no podían bajar la guardia y tenían que seguir haciendo sus "condenas". Con todo, a veces se veían obligados a transigir, incluso a estas alturas, cuando las "pitanzas" iban en aumento de los caudales de las cofradías; tal y como se extrae del "Autto acordado por Don Pedro de Barros Cura y Rector desta feligresía de Santa María de Muimenta y Vezinos y Cofrades de la cofradía del Santisimo Sacramento ynclusa en dicha yglesia":

> Reunidos el cura y los cofrades en la iglesia parroquial de Muimenta, en Moraña de Arriba, a 30 de agosto de 1752, y habida cuenta que los mayordomos de la Cofradía en la celebración de su fiesta o romería cada 6 de agosto —de las cuentas de 1748, ajustadas en septiembre de 1749, se excluyeron por vez primera los gastos de la pitanza o comida de campo—,"[…] pone prebenzion de pan de trigo, baca, asimismo carne de cabrones, todo por menudo y bendido a la libra, y vino […], según esttilo y costtumbre desde mucho tiempo y astta el presentte; y los mas de los anttezesores al presentte no dieron ni dan ganancia a la nominaba Cofradia de los Generos de bastimento […], y por lo que la zitada cofradía baia en aumento y no en disminucion […]", se disponía que los mayordomos tenían que tener, para la celebración de la fiesta de la Cofradía del Santísimo Sacramento, "[…] la prebenzion de los Generos siguientes, como son de carne de baca, de cabrones, pan de trigo, y bino ttodo bendido por menudo a todos los vezinos y circunferenttes que quisieren benir a comprarla […]; y de la ganancia que ttubiere de los Gueneros [géneros] a riba bendidos […] ha de dar a la nominada cofradia de gananzia zien rreales de vellon […]", para aumentar los ingresos de la Cofradía y afrontar su estrechez, pues "[…] la zittada Cofradía no ttiene de caudal mas de quinienttos y veinte rreales […]" [82].

Es curioso: uno de los argumentos en contra que esgrimían las autoridades eclesiásticas en razón a oponerse a éstas fiestas y

78 I. DUBERT GARCÍA, C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Entre el 'regocijo' y la 'bienaventuranza'…", op. cit., 258-259 p.

79 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "Aspectos de la vida religiosa barroca…", op. cit., 429 p.

80 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la… Iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 10, 68 p.

81 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Las Cofradías gallegas en el antiguo régimen", op. cit., 188 p.

82 Santísimo Sacramento (1728-1825), leg. 1, fols. 55 v.- 57 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Muimenta, Moraña-Cuntis, AHDS.

comidas de campo, aparte de los "desordenes", fue el deterioro en lo económico de las hermandades; no obstante, a la luz de los hechos, hay que subrayar, al contrario, el "quebranto" que se hizo a algunas cofradías con la supresión de los almuerzos comunitarios, de lo que da buena cuenta la caída de sus caudales y el daño que soportaron, en lo religioso, ya que privadas de sus componentes "fundamentales" acabaron por resentirse. Según González Lopo, llegaron a desaparecer del 50 por ciento de las amonestadas, y, en cambio, continuaron con buena economía sólo un 25 por cien[83].

Un último apunte: rituales, imaginería y devociones son las manifestaciones del dirigismo de la cultura del Barroco, o por decirlo de otro modo, de la acción de las jerarquías eclesiásticas sobre la vida religiosa de las cofradías; si bien la evolución de sus titularidades trasluce entre los siglos XVII y XVIII, según González Lopo, el mantenimiento del santoral de la Baja Edad Media y una "amilanada" introducción de las nuevas devociones del "renacimiento católico". Hay que subrayar, por una parte, la estabilidad en lo "mariológico", que dependió de la hegemonía de la devoción a Nuestra Señora del Rosario —en el sur, hacia 1740, con un 56 por ciento—, durante la primera mitad de la centuria del 1700, y luego la expansión del culto a la Virgen del Carmen —en el sur, hacia 1790, con 10 por ciento—, después de mediado el XVIII; éste, muy ligado al Purgatorio y empujado por la implantación de conventos de carmelitas descalzos en el ocaso de Galicia del Barroco. Por otra, una tímida reducción en el número de las cofradías de santos y santas —de 40 por ciento a mediados del siglo XVII al 26 por ciento a mediados del XVIII—, que en el sur de la Diócesis, por ejemplo, coincidió con el auge del culto a las Ánimas —con un 15 por ciento en torno a 1740—, después de haberse generalizado su naturaleza funeraria en el último tercio del siglo XVII[84].

3. Fiesta y liturgia en el medio rural

Es justo decir que la "fiesta" es para la cultura del Barroco lo que el "cine" para las sociedades industrializadas del siglo XX y, por tanto, decir que fue, sin duda, la más refinada y "artística" forma de dominación en la que la técnica se puso, en medio del placer y el entretenimiento, al servicio de la "opresión"[85]; merced a la difusión y fortalecimiento de una imagen "edulcorada" de la sociedad tradicional, de función integradora y "auto-conservadora", en apoyo a un régimen de privilegios (sociedad estamental) y a la monarquía absolutista. Así pues, frente al contexto de los siglos del Gótico y el Renacimiento, no hay duda que durante el XVII las fiestas fueron perdiendo crecientemente en espontaneidad y "función simbólica" para el tercer estamento[86]. De esta suerte, en

83 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "Aspectos de la vida religiosa barroca…", op. cit., 437 p.

84 *Ídem*, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740…", op. cit., 166-172 p. *Ídem*, "Aspectos de la vida religiosa barroca…", op. cit., 440-449 p. *Ídem*, "As devocións relixiosas na Galicia moderna (séculos XVI-XVIII)", op. cit., 294-297 p.

85 G. VILAR, "Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Fancfort", en V. BOZAL (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, 2, 197 p.

86 I. DUBERT GARCÍA, C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Entre el 'regocijo' y

las circunstancias de la Galicia rural de la Edad Moderna, donde el protagonismo de "lo festivo" poco a poco cayó en manos de la Iglesia, cabe decir que se las enroló en la ofensiva contra la cultura popular; por consiguiente, frente a estrategias y procedimientos fiscalizadores, cuyos resultados acostumbraban a ser poco duraderos, las jerarquías eclesiásticas en seguida se inclinaron por la "persuasión".

Entre los siglos XVI y XVII, la Iglesia se empeñó en hacer hincapie en la faceta religiosa de la fiesta y en darle esplendor. Pues bien, esto tiene que entenderse en un contexto de contención de comportamientos poco piadosos de lo popular y de "represión" de costumbres y de conductas "desviadas". Así las cosas, la reforma de la cultura popular, como se fue subrayando, se dibuja como una empresa, ante todo, de la clerecía, sin que la Inquisición ejerciera una influencia acusada[87]. Incluso en el último cuarto del siglo XVI, cuando su prioridad fue la persecución de las desviaciones doctrinales y morales, su penetración en el medio rural era débil y su actividad limitada, y más áun durante el XVII; cuando el compostelano se convierte en el menos activo de los tribunales del Santo Oficio de las Castillas[88].

Muy pocas como la celebrada entre el 15 y 21 de julio de 1752, con motivo de la inauguración de la iglesia de los carmelitas descalzos de San José de Padrón (Padrón, A Coruña), que Cernadas y Castro relató en su *Padrón festivo de El Carmen empadronado en la Ilustre Villa de Yria Flavia*… (Santiago de Compostela, ¿1753?)[89]. Ésta arrancó con la solemne bendición de la iglesia y el traslado del Santísimo Sacramento desde la colegiata de Iria Flavia, en procesión, con la imagen de Nuestra Señora del Carmen, los frailes, el cabildo y los gremios de la villa de Padrón; a continuación, le siguieron misas y sermones, luminarias, fuegos de artificio, música y corridas de toros, mascaradas; claro está, todo ello, con la participación, junto a los carmelitas, de los patronos del convento, esto es, los Condes de Parga, del cabildo de Iria Flavia, del Consistorio y de los frailes del Colegio de Herbón.

En efecto, la fiesta en el XVII y el XVIII tiene, siempre, una función represora y de llamamiento a la sumisión[90]. Con que en el medio rural cayeron, muy pronto, bajo el control de la Iglesia, y, en consecuencia, su acción de control se hizo sentir en todas las formas de reunión y

---

la 'bienaventuranza': Iglesia y sociabilidad campesina en la Galicia del Antiguo Régimen", en M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (ed.), *El Rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións, 1994; *Semata*, 6, 1994, 237-239 p.

87 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "'Para que esta gente bárbara fuese política y doméstica y enseñada en la doctrina cristiana': Iglesia, Estado y reforma religiosa en Galicia (siglos XVI-XVII)", op. cit., 175 p.

88 J. CONTRERAS CONTRERAS, *El Santo Oficio de la Inquisición en Galicia: 1560-1700. Poder, sociedad y cultura*, Madrid, Akal, 1992, 19-20 y 468-469 p.

89 D. A. CERNADAS Y CASTRO, *Padrón festivo de El Carmen empadronado en la Ilustre Villa de Yria Flavia: relación epicena en verso y prosa*…, Santiago de Compostela, Andrés Frayz, ¿1753?, *vid*. BXUSC., sig. RSE.VAR 29_5. *Ídem*, *Obras en prosa y verso del Cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro natural de Galicia*, Madrid, Joachin Ibarra, 1780, II, 2, 33-136 p.

90 Otra para recordar, *Fiestas compostellanas, con que la siempre grande, muy noble y leal ciudad de Compostella celebró en este religiosísimo Convento de Nuestra Señora de Bonaval la canonización del Máximo Pontífice San Pio Quinto*…, Imprenta de Antonio Pedache, Santiago de Compostela, 1715, *vid*. BXUSC. sig. 18.317. Cit. R. J. LÓPEZ LÓPEZ, *Ceremonia y poder a finales del Antiguo Régimen. Galicia 1700-1833*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións, 1995, 125-128 p.

sociabilidad del campesinado, como *fiadas*, *muiñadas*, siegas y otros trabajos colectivos en la agricultura, o bien velatorios y romerías[91]. Claro que los propósitos de las jerarquías, no obstante, no se limitaron al intento de abolir, o cuanto menos "purificar", unas prácticas colectivas con tintes "paganizantes" o "indecentes", caso de algunas romerías o las comidas de velatorios, entierros y fiestas de cofradías[92]. Sino que éstas se empeñaron, de la misma manera, en controlar y reglamentar tiempo y espacios, juntamente en resignificar las fiestas de los "rústicos". Si bien en el campo la resistencia de la sociabilidad y de la cultura popular fue mayor y más duradera que en los núcleos urbanos. Éstas pasaron a ser expresiones dirigidas y controladas, a resultas del trabajo de vigilancia de las autoridades o del clero parroquial, y, en suma, una afirmación de la naturaleza tradicionalista de toda sociedad enraizada en la agricultura; en efecto, la mejor manifestación de la "fiesta barroca" fue la religiosa.

En las constituciones sinodales y las actas de visita, desde principios del siglo XVI se insiste en una "pedagogía del espacio y del tiempo", en contra de la confusión entre lo sagrado y lo profano, asociada con la "sacralización" y diferenciación de los espacios eclesiales. Esto, sin duda, influyó en la fijación de los "escenarios" para la fiesta en el medio rural[93]; caso de los santuarios o las iglesias, su interior y exterior, el atrio… De su "valor" da buena cuenta, por ejemplo, las cautelas adoptadas por las autoridades eclesiásticas y el cuidado puesto en fijar y "ritualizar" la consagración de altares, o bien la bendición de retablos y capillas mayores antes del traslado del Santísimo Sacramento; actividad, ésta, que en las feligresías del rural, las más de las veces, tomó abiertamente la forma de un "acontecimiento" (*happening*); caso del retablo mayor de Santa Baia de Vedra (Vedra, A Coruña), verbigracia, en el arciprestazgo de Ribadulla, donde se asentó y ensambló en agosto de 1761, y cuyo párroco dijo:

> "[…] el dia 20 de septiembre hice la bendición del retablo […]. Las gentes que han concurrido de todas clases de mas de treinta y tres feligresías no es fácil decirlo ni ponderarlo: baste decir era un asombro ver tanta gente y que siendo este sitio de los mas espaciosos y anchos de este país [por comarca], andaban tropezando, unos con otros […]"[94].

Otro tanto luego en relación con la inauguración de estas iglesias, y, claro está, los festejos; tal y como testimonia la "Advertenzia y memoria del Costte de la Iglesia nueba de San Julian de Guimarey y quien lo dio":

91 I. DUBERT GARCÍA, C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Entre el 'regocijo' y la 'bienaventuranza'…", op. cit., 250 p. O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 178-179 p.

92 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 304 p.

93 I. DUBERT GARCÍA, C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Entre el 'regocijo' y la 'bienaventuranza'…", op. cit., 246-249 p.

94 J. M. GARCÍA IGLESIAS, "Los retablos barrocos de la iglesia parroquial de Santa Baia de Vedra", en *Jubilatio. Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1987, 634 p. D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, A Coruña, Edinosa, 2000, 3, 346 p.

> "[…] La qual se empezo a frabricar el dia 21 de Marzo de 1708 dia de san Benito de aquel año y fue bendecida por mi el Rector con Horden del señor Arzobispo de Santiago el dia 5 de agosto de 1709: y al dia siguientte se cantto en ella la primera misa por mi dicho Rettor [D. Feliciano Fernández] estando el Sanctissimo pattente por ser dia de su cofradía solemnizando su magnitud Divina la fiesta de este dia saliendo en procesion con sus fuegos y sermón […]" [95].

En primer lugar, esta pedagogía de "espacio" y "tiempo" tenía por protagonistas la iglesia y la misa parroquiales, en el altar mayor, los domingos y días festivos del año litúrgico; la Santa Misa era recitada en una lengua ritual (el latín), a la que el campesinado asistía, en su mayor parte, en silencio, con el sacerdote de espaldas y, por ende, sin comprenderla. Sin embargo, no hay que caer en el error de creerles ignorantes de lo que el sacerdote hacía sobre el altar. No hay duda que el "parroquiano" sabía lo que era preciso saber: el párroco ofrecía el sacrificio y la expiación por los vivos y por los muertos, que hacía que Dios estuviese realmente presente en la Hostia antes de tomar la Comunión y que este acontecimiento era extraordinario, con beneficios en esta vida y en el más allá. Claro está, esto, resultado del adoctrinamiento y mejora en la educación del campesinado. Luego, las circunstancias que envolvían la celebración de la misa mayor en una parroquia de la Galicia rural a principios del 1700 no distan de las señaladas por J. Bossy para la Europa occidental a fines del siglo 1500. Durante la primera parte de la misa, que iba hasta el ofertorio (la celebración de la palabra), cuando el pan y el vino eran presentados en el altar mayor, los campesinos se mostrarían inquietos y ruidosos. Así, la trasformación a una experiencia de "santidad" podría comenzar con el sermón, pero en especial cuando sonaba la campanilla y el *Sanctus* obligaba al sacerdote y a la audiencia al silencio; los fieles se arrodillaban, y luego que sonara de nuevo la campanilla, al levantar sus cabezas, podrían ver la Hostia, en exposición, sobre la cabeza y entre los dedos del párroco; ya que desde la Baja Edad Media la elevación de la Hostia era el momento más "trascendente" de la consagración y, por ende, de la misa. Después, la parroquia se recogían, y algunos, muy pocos, comulgaban[96].

Es bien cierto que la "sacralización" de sus espacios, del calendario y de sus ministros fue una demostración de poder y vía para reafirmar la presencia de la Iglesia en el medio rural. Ésta, si bien tenía en la iglesia parroquial y la misa su centro de atención, llevó sus medidas y disposiciones en dos direcciones; por una parte, a la "domesticación" de las costumbres del pueblo, por ejemplo, a través de los llamamientos al orden, compostura y silencio durante los oficios, y, por otra, a la de conducta de la clerecía y atención a los "ornatos". Así, desde fines del XVII, el clero parroquial, por la mejora de su "vida, hábito y honestidad", a resultas del progreso en su instrucción y el respeto a la dignidad del sacerdocio, se separó de sus iguales y se elevó por encima de sus "ovejas". En efecto, lo ascendieron de jerarquía social y, en el campo, lo situaron entre las élites, rodeándolo de un

95 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 15 v., Administración parroquial, parroquia de San Xulián de Guimarei, AHDS.

96 J. BOSSY, *A Cristiandade no occidente (1400-1700)*, Lisboa, Ediçoes 70, 1990, 86-88 p.

aura de respetabilidad, empujándolo a la mejora de su apariencia y comportamientos, codificando la indumentaria de su estamento, y, por supuesto, a "cuidar" de lo propio del culto a Dios[97].

Con respecto a las expresiones materiales y visuales de la "liturgia barroca", manipuladas por la Iglesia, de manera calculada y calibrada, para integrar a las audiencias y asegurar su adhesión a los ideales postridentinos; hay que cargar las tintas en la función de las vestiduras y aparatosidad de la arquitectura de uso religioso, la complejidad y duración de las ceremonias, la riqueza de los "instrumentos" y los vasos sagrados, o bien la proliferación de "aparatos" y arquitecturas efímeras para honras fúnebres, y, en especial, para las celebraciones de Jueves Santo[98] o del *Corpus Christi*. Es por esto que entre los "mandatos" de la visita de fray Antonio de Monroy (1685-1715), girada en noviembre de 1687 al arciprestazgo de Iria Flavia, por cierto las primeras hechas personalmente por un Arzobispo, en la segunda mitad del XVII[99], se les dio rienda suelta; dictándose que el clero parroquial "[…] aga las mas obras que les paresçiere ser conveniente y neceçesarias para el aliño adorno y limpieza de la yglesia todo ello por quenta del alcance desta fabrica vienes y rentas de la yglesia della y no llegandolo y faltare lo ara quitar y saque de las cofradías fundadas en dicha yglesia […]"[100]. Con que las riquezas de Fábricas y cofradías de la Galicia rural se vuelcan, en especial desde fines del XVII, en el ornato de los altares y las fiestas, y en la adquisición de las vestiduras litúrgicas —esto es, casulla, capa pluvial, dalmática…—, "[…] del color que la solemnidad pidiere".

Como se sabe, durante el siglo XVIII se celebraron dos sínodos en la diócesis de Santiago de Compostela, el Compostelano LXI de D. José de Yermo y Santibáñez (1727-1737), por 1735, que quedó sin efecto por las quejas y reclamaciones del clero, y sus actas sin publicar[101]; luego, el Compostelano LXII de D. Cayetano Gil Taboada (1745-1751), en junio de 1746. En sus *Constituciones Synodales* se les imponía a los visitadores que comprobasen "la decencia y limpieza" de los establecimientos dedicados al culto y que el altar mayor estuviera provisto de "las cosas necesarias, cálices, vinagreras, candelabros, libros y ornamentos del altar y su ministros […]" y, a su vez, se dispuso la obligatoriedad del oficio de "sacristán" en las iglesias de la Diócesis; éste ocupado de las vestiduras, de la iluminación, los ornamentos y los libros[102]. Desde luego, hay grandes diferencias entre el medio rural y el urbano, pero la fijación de los recursos para dar brillo y

97 I. DUBERT GARCÍA, C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Entre el 'regocijo' y la 'bienaventuranza'…", op. cit., 239-245 p.

98 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 106-107 p.

99 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la… Iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 9, 232 p.

100 Libro de Fábrica (1668-1739), leg. 1, fol. 55 r., Administración Parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

101 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la… Iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 10, 41 y 68 p.

102 *Constituciones Synodales del Arzobispado de Santiago Hechas por el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada, Arzobispo y Señor de la Santa Iglesia, Ciudad y Arzobispado de Santiago en la Santa Sínodo que su Illma. celebró en los dias 1, 2 y 3 de Junio del año 1746*, Santiago de Compostela, Ventura Aguayo, 1746; *vid*. Tít. XIX, "Del Oficio del Visitador", 151-152 p. Tít. XXII, Cap. II, "De la obligacion de los Sachristanes", 207-208 p. Tít. XXVI, Constit. I, "Del Ornato de las Iglesias", 249-250 p., *vid*. Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela (BXUSC.), sig. L 1912.

esplendor de la liturgia en la diócesis de Santiago de Compostela dio inicio con el trabajo de D. Francisco Blanco (1574-1581) y con las *Constituciones synodales del Arcobispado de Sanctiago* de 1578, por las que se asumían las disposiciones tridentinas y las del Concilio Provincial de Salamanca de 1565 a 1566[103]. Justo lo que desde fines del XVI, claro está, tendría que vigilar la Congregación de ritos y ceremonias fundada por Sixto V († 1590).

Es justo decir que las manifestaciones colectivas y "sociabilizadoras" de la religión del Barroco, siempre bajo la supervisión del clero secular y con colaboración de los regulares, acostumbraron a tener como eje la eucaristía y a enrolar las vicarías, la capilla mayor y el crucero (o la nave); en especial durante la Pascua de Resurrección y el *Corpus Christi*. Es así que se quiso sacar a colación las "prácticas" y la transformación de los espacios de culto y oración durante la Semana Santa, en particular durante el "triduo pascual", desde la Misa de la Última Cena (Jueves Santo) hasta las segundas Vísperas del Domingo de Pascua, a resultas de engalanarlos, de cubrir imágenes y retablos con cortinajes, y del montaje de los "monumentos" de Jueves Santo; tal y como se había generalizado en la segunda mitad del siglo XVII en la Galicia atlántica, y cuya importancia subrayan los mandatos del Arzobispo Gil Taboada, según los que "[…] las Iglesias Parrochiales de nuestro Arzobispado adonde comodamente se pueda, se haga Monumento el Dia de Jueves Santo de cada un año en donde se ponga el Sanctissimo Sacramento, con las Ceremonias acostumbradas de la Iglesia, assi por la devida reverencia al Sacramento como por la devocion de los Fieles […]"[104].

Claro que la hechura de "monumentos", si bien sancionada por el Compostelano LXII, fue ya un hecho "usual" durante la primera mitad del 1700, y, luego, se relacionó con la costumbre de "vestir" las iglesias parroquiales con colgaduras para los oficios de Semana Santa[105]; se supone que en negro, como color de dolor y penitencia, o rojo carmesí ya que es lo propio del primer Domingo de Pascua y Viernes Santo. Ejemplos de arquitectura efímera, o mejor dicho, "provisional"[106], se levantaban cerca del altar mayor y probablemente después del Domingo de Ramos, en los últimos días de la cuaresma, lunes, martes y miércoles de la Semana Mayor; en un tabernáculo o caja era solemnemente

103 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 181 p. *Cfr. Constituciones synodales del Arcobispado de Sanctiago / hechas por el Ilustríssimo Señor Francisco Blanco / mandadas imprimir de nuevo / por Iuan de Sant Clemente, Arçobispo de este Arçobispado*…, Santiago de Compostela, Luís de Paz, 1601, *vid*. BXUSC., sig. 15270.

104 *Constituciones Synodales del Arzobispado de Santiago Hechas por el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada*…, op. cit.; *vid*. Tít. IV, Constit. VII, "Del Monumento del Jueves Santo", 43 p.

105 "[…] Mas da en data [el mayordomo de la Fábrica de Santa María de Rubín] quatro reales que gasto en dar de comer al que le ayudo a bestir la yglesia para poner el monumento […]. Mas da en data nuebe reales y medio que costaron unos garfios de yerro que se pusieron en la pared para bestir la yglesia […]", de las cuentas de 1746, Libro de Fábrica (1651-1778), leg. 1, fol. 195 v., Administración parroquial, Santa María de Rubín, Tabeirós, AHDS.

106 J. M. MONTERROSO MONTERO, "Apuntes sobre el monumento de Jueves Santo de San Martiño Pinario", en J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia no Tempo*, Monasterio de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, 1991, Diócesis de Santiago, Consellería de Cultura e Xuventude, 1992, 419 p. *Ídem*, "La apoteosis eucarística", en *Galicia renace*, Santiago, Igrexa de San Martiño Pinario, xuño-outubro 1997, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, 233-236 p.

depositada la cruz del altar y la reserva de la eucaristía, luego los fieles la adoraban (abundantemente) con flores y luces, y, de día y de noche, hacían guardia rezando hasta el alba de Pascua (de Resurrección)[107] —razón por la que en algunas feligresías se le refiere como "monumento de Jueves y Viernes Santo"—; después eran desmontados y almacenados en la "casa de la Fábrica", o alguna otra dependencia auxiliar, hasta el año siguiente. Por consiguiente, eran aparatos para custodia del Santísimo Sacramento, que de ordinario constaban de unas "gradas"[108] que se llenaban de velas y hachas[109], y sobre ellas una "urna" que tuvo que cubrirse con un dosel o pabellón con telas encoladas, ya que son muy habituales los descargos por los trabajos de pintura "de los paños que sirven para el monumento" desde finales del siglo XVII[110]; y obligando, en muy pocas ocasiones, a la intervención de pintores y doradores habilidosos y reconocidos en el sur de la Diócesis[111], como Benito Collazo[112] —o a la ejecución de programas más complejos en que se conjugaban pintura y escultura[113]—. En conclusión, hay que poner de relieve que eran habituales para la celebración de la Pascua de Resurrección desde la segunda mitad del siglo XVII, siendo muy escasos los testimonios anteriores a 1690, como los de Santa María de

107 M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, Madrid, Editorial Católica, 1, 1955, 800-801 p.

108 "Mas sesentta reales que costaron las gradas para el Monumento de Juebes Sancto con su media Piña: Que con cien reales que llebo el Pintor por pintar dichas gradas y media Piña hazen cientto y sesenta reales […]", de las cuentas de 1709, Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 16 r., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, AHDS.

109 "Mas dio por descargo noventa y nuebe Reales de la cera que se compro para el monumento de Jueves santo […]", de las cuentas de 1689, Libro de Fábrica (1651-1778), leg. 1, fol. 77 v., Administración parroquial, Santa María de Rubín, AHDS.

110 "Mas doscientos y noventa reales que dio al pintor que acabo de pintar la capilla de nuestra señora y bruñio el retablo del Altar mayor y pinto los panos de las gradas de jueves santo", de las cuentas de 1706 a 1708, desde abril de 1707 hasta febrero de 1710, Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. 66 r. (¿?), Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

111 "[…] sirbieron para el coste que tubo el dorar la custodia, marco del frontal; urna para el monumento; y otras alajas para el Culto divino de dicha yglesia que todo inporto nuebe cientos reales; […] a pressencia de Gregorio de Nodar maiordomo que a sido: y de Domingo Garcia del Coto Pintor que reciuio dicha cantidad; y se dio por pago y satisfecho […]", a 8 de agosto de 1713, Libro de Fábrica (1705-1766), leg. 2, fol. 7 r.- v., Administración parroquial, Santa María de Paradela, Ribadumia, AHDS.

112 "En el año de mil sete Cientos y veinte y nuebe Ignacio de Pastoriza, Cura de San Julian de Guimarey y San Andres de la Semoza para dar cumplimiento a los autos de Visita […]; hallandose por Dorar el Retablo de la Capilla mayor de esta feligresia de San Julian de Guimarey determino con parecer de sus feligreses convocar a Don Benito Colaso, Vezino de la Villa de Pontevedra y Maestro de dicha Arte; quien auiendo reconocido dicha obra, se ajusto con el dicho Cura y Feligreses de dorar el referido retablo en cinco mil y quinientos reales de vellón, entrando en esta quenta dorar un Marco de un frontal de dicha Capilla mayor y pintar unos paños que sirven para el Monumento de Jueves Santo […]", Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 45 r., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, AHDS.

113 "Mas ducientos y ochenta y cinco reales de la echura de un ecce hommo y de la veronica con sus caxas, todo pintado las que se hallan en la yglesia para la decencia del monumento de Jueves y Viernes Santo", de las cuentas de 1747, Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 155 v, Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

Xanza[114] hacia 1674, San Vicente de Berres[115] antes de 1679, y Santa María de Rubín antes de 1689; abundantes después de 1700 —si bien subráyese que la naturaleza ligera, desmontable y provisional de los "monumentos", que no obligaban a gastos importantes para las arcas de Fábricas y cofradías determinó que, en muchos casos, no se asentaran en las contadurías anuales—, y muy frecuentes después de 1735. Desde luego, con contrastes en cuanto a la lejanía o la cercanía a Santiago de Compostela o a otros núcleos urbanos, como Pontevedra[116]; a la luz de los hechos, los arciprestazgos de Iria Flavia y Tabeirós son los que cuentan con mayor número de ejemplos.

De esta suerte, se vistieron los interiores de las iglesias rurales con colgaduras y luminarias, y, tal vez, sus altares y retablos. Cuando menos esto es lo que se deduce de la descripción de "[…] el estado en que se halla oy 14 de Diciembre de 1756" la iglesia de los franciscanos de Herbón, por fray Antonio Herosa, a la sazón, guardián del Colegio entre 1745 y 1749, y donde apunta acerca del retablo colateral de Nuestra Señora de la Soledad, era "[…] de especial hechura asi la Imagen como el Altar; el cual tiene sus Cortinas de verano e ynvierno […]. También la Santissima Ymagen tiene de la misma suerte dos Vestidos, uno de tafetán [tela delgada de seda, muy tupida], y otro de terciopelo, y diversas tocas bordadas al Misterio. Yten tiene una Diadema, corazón, y espadas de plata, con su Lámpara de la misma Materia […]"[117]. Cortinas y cortinajes se mencionan en los libros de Fábrica a partir del segundo cuarto del siglo XVIII[118], como parte del "ajuar" de altares en honor a Nuestras Señoras del Rosario, del Carmen, de la Soledad o de los Dolores, y supongo que "de tramoya", en relación con la celebración de las solemnidades marianas —esto es, las de Natividad, Anunciación, Purificación y Asunción— o con la de la Semana Santa —caso de sus advocaciones de la Soledad y de los Dolores—; éstos, usados para ser corridos y descorridos, ocultando la imaginería y para operar cambios en sus indumentarias; ocultándola y mostrándola después, poco a poco, para suspender el ánimo de las "audiencias", sorprenderlas y, en fin, conmoverlas.

De ahí, por ejemplo, la importancia que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII adquirieron las imágenes "de vestir" o "de candelero" en las parroquias de la Galicia del oeste[119]; saber, un "maniquí" con el

114 "[…] da por descargo ciento y treinta y cuatro reales que dieron al pintor de las obras siguientes: de la pintura de los paños que sirven para el monumento de dicha yglesia setenta y dos reales […]", de las cuentas de mayo de 1674, Fábrica (1668-1739), leg. 1., fol. 8 v., Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

115 "Da por descargo cincuenta Reales que se llebaron los Sacerdotes que aiudaron a poner el monumento el Jueves y Viernes Santo, el demas Gasto lo hizo el Rector por su debocion", de las cuentas de 1679, Libro de Fábrica (1676-1765), leg. 2, fol. 4 r., Administración parroquial, San Vicente de Berres, AHDS.

116 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Creaciones Atlántico, 1990, 20 y 213 p.

117 A. de HEROSA, *Memorial de las cossas notables de este Collegio de Herbón*, 1756 [manuscrito], 135 p., Archivo Histórico de San Francisco de Santiago de Compostela (AHFS.).

118 "Mas se le admiten doscientos y diez y ocho reales del Coste de las Cortinas de Altar de nuestra señora […]", de las cuentas de 1735, ajustadas en enero de 1736, para el retablo de Nuestra Señora del Rosario (1701 ca.) de la capilla de la epístola; Cofradía del Santo Rosario (1698-1807), leg. 3, fol. 297 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

119 "[…] se colocaran dos Efigies una de Jesús Nezereno con la Cruz a Cuestas

rostro y manos talladas y el armazón recubierto de lujosos vestidos, telas y joyas. A lo largo de la segunda mitad del XVII y en especial en la primera del XVIII, a medida que se construían las capillas laterales en honor a la Virgen del Rosario o del Carmen en iglesias, conventos y monasterios[120], se ensamblaron sus retablos y se tallaron esculturas; se ajustaron imágenes de vestir, se adquirieron paños, vestidos[121] y alhajas, lámparas[122] y "andas" de uso procesional para ellas. Habida cuenta que el surgir de este tipo de imaginería, más ligeras, más espectaculares, más vivas, se relacionó, a partir de Orozco Díaz, con el sentimiento de desbordamiento espacial de "lo barroco", que hace que las tallas se salgan de sus hornacinas, y, no sólo se incorporen al espacio del fiel, como figuras exentas, sino que incluso se "muevan" y "caminen" entre su pueblo[123]. Hay razones para creer que gozaron de fortuna a lo largo del siglo XVIII, merced a la vitalidad que la práctica tuvo en el XIX y principios del XX, y, en fin, que se difundieron para apoyo de las procesiones y la piedad de las cofradías; no sin la vigilancia de las autoridades eclesiásticas que le imponían a los párrocos "[…] que provean que las imágenes vestidas no esten profanamente adornadas, sino muy honestamente, y de manera que representen la modestia y santidad de los santos […]"[124].

---

y otra su santisima Madre con la Advocación de los Dolores […], con toda perfección y para este efecto seran de mano de Joseph Jambino o de Antonio Fernandez maestros escultores, estas ymagenes seran echas para bestir con ojos de Cristal y sera tanvien obligación las Cabezas manos y pies pintar las de su quentas dichos maestros […]", en el "Contrato y obligación enttre D. Luis Francisco Vermudez Francisco de Lens y Juan Domínguez", a 18 de junio de 1771, para Santa María de Dodro; *vid*. Prot. de Florencio Barcia, 1771, leg. 5.651, fol. 26 v., Santiago de Compostela, Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela (AHUS.).

120 "Mas dos mil y cien rreales para pintar y dorar el Retablo del Altar mayor las ymagines de el, el frontal de dicho retablo y dos de los Colaterales, los Guarda polbos de ellos Nuestra Señora del Carmen, las andas y caja de ella […]. Mas dos mill y quatrozientos reales para la echura de la Capilla de nuestra señora del Carmen y la sacristia que se hizo nueva para Custodia de las Alajas preciosas de la yglesia […]", en la "Memoria de lo que se gasto en la obra y Fabrica de la yglesia de San Martin de Borela […] desde la vissita del Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y señor del Arzobispado de santiago siendo Cura Don Balthasar Anttonio Coton vaamonde", después de enero de 1748 y antes de mayo de 1753, Libro de Fábrica (1719-1860), leg. 1, fol. 46 v., Administración parroquial, San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS.

121 "[…] quatro cientos y cinquenta y quatro reales que costo el retablo de la capilla de Nuestra Señora [del Rosario] segun consta de reziuo de Antonio da canle [sic] Maestro de escultura vezino de Pontevedra: […] treinta y siette reales y medio de la composesion de la ymagen de Nuestra Señora: […] veinte y seis reales de la tela del Justillo composesion vestido encarnado y manto de Nuestra señora: […] ciento y diez y seis reales del coste de la tela de raso verde del bestido de nuestra señora: […] quinientos y veinte y seis reales y medio de la pintura de dicho retablo segun consto de reziuo de Alonso Trillo y Benito de canle Maestros que le an pintado […]", de las cuentas de entre septiembre de 1718 y septiembre de 1719, Cofradía de Nuestra Señora y San Sebastián (1712-1799), leg. 4, fol. 19 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Miguel de Marcón, As Pontes, AHDS.

122 "[…] se sacaren de esta y de las demas Cofradias algunos caudales para aiuda de vestir y adornar a Nuestra Señora hacerle una lampara de plata y comprar un incensario de lo mesmo para el servicio de la yglesia […]", de las cuentas de noviembre de 1726, Cofradía de Nuestra Señora del Rosario (1682-1817), leg. 3, fol. 59 v.- 60 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS.

123 E. OROZCO DÍAZ, El Teatro y la teatralidad del Barroco, Barcelona, Planeta, 1969, 132 p.

124 *Constituciones Synodales del Arzobispado de Santiago Hechas por el Illmo. Se-*

Esto, claro está, en cuanto al interior de las iglesias; si bien las manifestaciones de la religiosidad del Barroco se desbordaron del interior al exterior, es decir, de los espacios cerrados a los abiertos, y es así que en seguida se eligió el "atrio" como lugar para la "solemnizar" procesiones, fiestas y comitivas fúnebres. Por supuesto, el medio rural tuvo que renunciar al lujo de las procesiones del *Corpus Christi* en torno a la catedral de Santiago de Compostela o Santa María la Mayor de Pontevedra (Pontevedra), no obstante, las cofradías y la clerecía se empeñaron en darles "algo" de lucimiento, en cuya tarea eran imprescindibles desde finales del XVI las cofradías del Santísimo Sacramento: ésta, inventada en el siglo XIII, en tiempos de santo Tomás de Aquino († 1274), no llegó a tener popularidad hasta finales del siglo XIV; se expandió por la Europa cristiana hasta el siglo XVI y por el Noroeste de la Península Ibérica a lo largo del 1500; en efecto, el oficio del *Corpus Christi* y, en especial, su procesión representó la unión de los elementos de la sociedad de la Edad Moderna a través del "Cuerpo de Cristo", por medio de su homenaje y adoración, donde participaban las cofradías, las órdenes religiosas y el clero secular[125]. Desde los últimos años del XVI y los primeros del XVII, al parecer, sus procesiones se celebraron en las feligresías de la diócesis de Santiago de Compostela, junto a otras "solemnidades", lo que tuvo, por tanto, consecuencias sobre la delimitación del "espacio sagrado" en torno a las iglesias[126], esto es, el atrio; precisamente de acuerdo con las fiestas religiosas y las procesiones[127], y al menos desde finales del 1600, los visitadores de la Diócesis se preocuparon de que se "[…] obligue a sus feligreses a que […] compongan el atrio de la iglesia"[128], y, a la par, que las iglesias tuviesen "[…] atrio capaz para andar las prozesiones alrededor de ella". Por consiguiente, D. Miguel de Herrero Esqueva por 1724 mandó en San Pedro de Orazo (A Estrada, Pontevedra) que "se cierre llegando por tras la Capilla mayor a la tapia o pared que ay por aquella parte y tomando por la esquina de abajo, una parte de la ayra contigua la que sea necessaria para la proporcion […], y para que las personas puedan passar por aquella parte se pondran unos passos en la Cerca, de forma que sin dificultad y peligro puedan pasar a la fuente y de una parte a otra"[129].

ñor D. Cayetano Gil Taboada…, Santiago de Compostela, Ventura Aguayo, 1746, 250 p.

125 M. O'CARROLL, *"Corpus Christi". An Enciclopedia of the Eucharist*. Wilmington, Delaware, Michael Glazier, 1988, 56-57 p.

126 "[…] y por quanto la sachristia es umeda y poco apropositto para conserbarse en ella los ornattos […] y ademas de ello estan tan ynmediatta a una casa de las de la aldea que para pasar las procesiones del Santisimo Sacramento y mas que se hacen alrededor de dicha yglesia se sigue mucha yncomodidad […] que dicha sacristia se mude […]", de los mandatos de la visita pastoral de octubre de 1727, Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, fol. 69 v.- 70 r., Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba, Moraña-Cuntis, AHDS.

127 "[…] por cuanto en los términos de dicha feligresia avia una hermita fundada a devocion de la Gloriosa santa Lucia y se a arruinado y los vezinos desean fabricarle Capilla nueva en un costado de la dicha yglesia […], se les permite y da lizencia para ello, y que llegando el caso se alargue el atrio por aquella parte, de manera que de capazidad para hazer las prozesiones alderedor de la yglesia […]", de la visita eclesiástica de junio de 1709, Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 48 v., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

128 De la visita pastoral de septiembre de 1684, Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. 35 v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

129 De los mandatos de la visita episcopal de D. Miguel de Herrero Esqueva, el 16

Sí, la iglesia y el atrio eran para la sociedad rural de la Edad Moderna el marco de la "religiosidad pública", donde la parroquia se reunía y conjugaba la convivencia con la adoración a Dios. Espacios cerrados, murados y "sacralizados" por las prácticas y los usos del pueblo durante los siglos XVII y XVIII, los atrios tuvieron después de los años de 1750 a 1759 "otros" elementos que junto a las tapias de cantería y las rejas, insistían en su dignidad de espacio "sagrado"; sus fuentes, desde luego, el "cubierto que esta junto a la puerta de la yglesia […]" para reunión[130], y, en especial, los *Via Crucis*. Como se sabe, compuestos por "quince Cruces de piedra", con arreglo a las catorce Estaciones "tradicionales" y la Resurrección, en último lugar; éstas, levantadas en el atrio, eran "vía" para un recorrido de oración y meditación, las más de las veces en grupo, deteniéndose y haciendo una oración en cada una; según una práctica que se realizaba el Viernes Santo[131]. Desde finales del siglo XVI, comprendiendo la dificultad de peregrinar a Tierra Santa, se concedió a los franciscanos el derecho a erigir "Estaciones" en sus iglesias y se dispuso que todas las indulgencias que se ofrecían por visitar los Santos Lugares las ganasen, en adelante, los que rezasen el "vía crucis" en éstas. Al parecer, tal y como se entiende hoy, se debe al empuje de los franciscanos, que lo introdujeron en la Península Ibérica a principios del 1600. Luego, por 1731, el Papa Clemente XII permitió los víacrucis y sus indulgencias en todas las iglesias de la Europa católica, siempre y cuando las Estaciones fueran erigidas por un franciscano, con autorización de su obispo. Más tarde, por 1742, Benedicto XIV exhortó a todos los sacerdotes a enriquecer sus iglesias con *Via Crucis*; éstos, a fines de 1759, los hay en el arciprestazgo de Tabeirós, por ejemplo, en las feligresías de Ancorados y Berres (A Estrada, Pontevedra):

> "En 30 de septiembre de mill setecientos cincuenta y nuebe yo Fr. Salvador Miguez de Andadre misionero Appostolico dela Observancia de N. P. San Francisco en el Colegio Seminario de San Antonio de Herbon con las nesessarias lizencias de su Illma. el Señor Arzobispo de Santiago, del R. P. Guardian del referido Colegio Seminario y a instancias de la Devocion y Zelo del Señor Don Gabriel Poblacion Cura desta Parrochia de San Vizente de Verres erigi y bendixe el Santo Calvario compuesto de quince Cruces de piedra que se halla en el Atrio desta yglesia Parrochial, y para que visitandolas frequentemente y de vota mente los fieles logren el gran thesoro espiritual de yndulgencias que son las mismas que ganaran si personalmente visitasen los Lugares Santos de Jerusalen […]" [132].

En resumen: de uno y otro modo se aspiró a "clericalizar" la Galicia rural, y, como si de un monasterio se tratase, a organizar los trabajos

de agosto de 1724, Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 230 r. Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

130 De las cuentas de 1679, ajustadas en febrero de 1680, "Dio por descargo dicho mayordomo trescientos y cinquenta reales que se pagaron a los pedreros que hicieron el campanario y las colunas del cubierto que esta junto a la puerta de la yglesia […]", Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. 26 v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

131 J. HERVELLA VÁZQUEZ, "Los Vía Crucis, una devoción presente en Galicia", *Galicia renace*, Santiago, Igrexa de San Martiño Pinario, xuño-outubro 1997, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, 210-212 p.

132 Libro de Fábrica (1676-1765), leg. 2, fol. s. n., Administración parroquial, San Vicente de Berres, Tabeirós, AHDS.; y Libro de Fábrica (1663-1851), leg. 1, fol. s. n., Administración parroquial, Santo Tome de Ancorados, Tabeirós, AHDS.

y los días del campesinado con el tañer de las campanas de su iglesia; a saber, las campanadas para misa mayor, solemnidades del año litúrgico y sus vísperas, funerales, el toque para el Ángelus ya a principios del XIX… Se buscó, pues, cierta "alternancia" entre los tiempos de lo profano y de lo religioso, sometiendo los trabajos agrícolas, en un proceso difícil y lento que hunde sus raíces en la Edad Media[133], a la "secuencia" de las misas y descansos dominicales; con la prohibición de los "esparcimientos" y la celebración de ferias y de mercados el "día del Señor", los ayunos y abstinencia sexual en tiempos de adviento y cuaresma, o a las practicas de contrición durante la Semana Santa. Al final, según Rey Castelao, la Iglesia inclinó la balanza a su favor, y, así, las tablas de fiestas religiosas de la diócesis de Santiago de Compostela incluían sí las "solemnidades" móviles —Pascua de Resurrección, Ascensión, Pentecostés y *Corpus Christi*— y las fijas, dedicadas a María, al culto a la Cruz, a los apóstoles y a los santos, hasta sumar (aproximadamente) un tercio de los días del año[134]; como para que dijesen, todos a una, *omnes dies domini sunt* ["todos los días pertenecen al Señor"].

3.1. La alianza entre altar y púlpito, o entre imagen y oración

Como se sabe, los cabildos y la parroquias de ciudades y villas ambicionaron agrandar sus iglesias, y, no sólo por el cambio demográfico de la Galicia del siglo XVII, sino porque las nuevas manifestaciones de la religiosidad del Barroco tenían que introducirse en las iglesias parroquiales; por tanto, se requería de grandes espacios para los solemnes actos del culto que jalonaban el ciclo litúrgico y para las predicaciones cuaresmales. Hay que tener presente que la iglesia era lugar de reunión de la comunidad y, por excelencia, de adoctrinamiento y de predicación. Desde finales del siglo XVI la "oratoria sagrada" se entregó al fortalecimiento de la fe y a la propaganda de la Doctrina, siendo significativo que esto coincida con la expansión de una arquitectura que permitía oír y contemplar al predicador desde cualquier ángulo del "aula congregacional". No hay nada que nos de pie a pensar que las iglesias de la Galicia del XVII y el XVIII tuviesen abovedadas las capillas y el presbiterio para que las palabras y los cánticos del sacerdote resonasen mejor, y, en cambio, en las naves, donde se celebraban los sermones, se utilizasen techos planos de madera para evitar que la voz del predicador pudiera perderse —como en las recomendaciones de Francesco Giorgi sobre la construcción de San Francesco della Vigna en Venecia (1535)—[135]. Si bien de la importancia del sermón y la predicación en las iglesias de la Galicia rural son testimonio la ejecución de púlpitos y tornavoces en el contexto de los programas de amueblamiento litúrgico, desde finales del siglo XVII y, muy especialmente, a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII[136].

133 M. A. CASTIÑEIRAS, *Os traballos e os días na Galicia medieval*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, 1995, 31-32 p.

134 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 177 p.

135 M. D. W. JONES, *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*, op. cit., 105 p.

136 En el "Contrato entre el S. Don Andrés de Gondar chantre de Santiago y Estevan ferreiro para la reconstrucción de la yglesia de Briallos", en junio de 1724, se anotó que "[…] en dicha yglesia y Capilla mayor al lado del evangelio asi-

En efecto, los obispos llevaron a cabo la vigilancia de su clero y atendieron a que se predicara en las dominicales, en las festivas y en los tiempos litúrgicos de ayuno, cuaresma y adviento[137]. Pero el clero secular apenas o nunca predicaba, especialmente en el medio rural, y su acción, a remolque de los mandatos de las visitas pastorales, solía limitarse a las breves homilías de la misa mayor de los domingos[138]. Entonces, los curas párrocos recurrieron a la opción sugerida por los Padres conciliares, de hacerse reemplazar por sujetos capaces de una predicación de calidad y efectiva, y, claro está, la mayor parte de estos predicadores eran religiosos. A pesar de la proliferación de las "*artis praedicandi*" desde el 1500, en la Galicia del Barroco la predicación pronto se convirtió en actividad privativa de algunas órdenes religiosas, franciscanos y dominicos especialmente, merced a sus derechos, reconocidos por la Santa Sede desde la Edad Media, como "andariegas"[139]. Lo cierto es que les aportaban importantes ingresos a los mendicantes. No obstante, no es menos cierto que la responsabilidad de difundir la Palabra de Dios yendo de un lugar a otro estaba supeditada a las autoridades episcopales, ya que un religioso no podía predicar en una iglesia de su orden sin haber obtenido la "bendición" del obispo, y, en caso de que deseara tomar la palabra en cualquier otra iglesia de su diócesis, de la misma manera, necesitaba de su "autorización"[140]. Instrumento subsidiario del clero parroquial y vehículo de propaganda para las jerarquías eclesiásticas, la pastoral de los regulares llegó a hacerse indispensable a los obispos en el desempeño de algunas tareas orientadas a la cura de almas, la catequesis y la predicación "singular"[141]. Así que con motivo de las solemnidades del año litúrgico es frecuente el descubrir en las contabilidades de Fábricas de las iglesias, y de sus cofradías, los pagos consignados por el clero parroquial a frailes llamados a dar sermones, habitualmente de una orden andariega[142].

A partir de la red de villas y ciudades de la Galicia atlántica, los predicadores desplegaron las zonas de influencia de sus colegios y

mismo ha de azer un pulpito de piedra de canteria con los labores que tambien demuestra su planta y su escalera de madera sacadiza capaz para subir y bajar el predicador […]", *vid*. Prot. de Simón Rodríguez, 1724, leg. 2.887, fol. 128 r., Santiago de Compostela, AHUS. Después, en el "Contrato entre el Chantre Don Andrés de Gondar y Juan Antonio de Prado Pintor", a 3 de julio de 1727, éste dijo dar "[…] pintado y dorado, asi el Retablo mayor como los Colaterales […] de san Cristóbal de Briallos; el floron que esta en medio de la boveda de la Capilla mayor de ella, y la parte que correspondiere al sombrero del pulpito […]", *vid*. Prot. Simón Rodríguez, 1727, leg. 2.891, fol. 30 r./242 r., Santiago de Compostela, AHUS.

137 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 307 p.

138 M. MORÁN, J. ANDRÉS-GALLEGO, "El predicador", op. cit, 178 p. A. MORGADO GARCÍA, *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*, op. cit, 103 p.

139 M. MORÁN, J. ANDRÉS-GALLEGO, "El predicador", op. cit, 181 p. O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 191-192 p.

140 J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, op. cit., 21 p.

141 M. MORÁN, J. ANDRÉS-GALLEGO, "El predicador", op. cit, 181 p.

142 El rector de San Pedro de Cea, en Arousa, apuntaba, en noviembre de 1724, que en la fiesta de Nuestra Señora del Rosario su cofradía tenía por costumbre que hubiese predicadores y sermón para celebrar a la Virgen María, a cargo de los religiosos del convento de San Francisco de Cambados, *vid*. Libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, fol. 269 r.- 271 r., Administración parroquial, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

conventos; los franciscanos y dominicos de Pontevedra por O Lérez y O Morrazo, los frailes de San Francisco de Cambados por O Salnés, junto a ellos los jesuitas que desde el colegio de Pontevedra llegaron hasta la tierra de Tabeirós, y, poco después, los carmelitas. Hacia mediados del siglo XVIII, los carmelitas descalzos de San José de Padrón, llegados a la diócesis por 1715, iniciaban su trabajo de predicación y evangelización en las feligresías de Iria Flavia[143], junto a los frailes de San Antón de Herbón: pese a que el estilo sencillo de los franciscanos resultaba, sin lugar a dudas, más adecuado para la predicación en una sociedad mayoritariamente rural y escasamente alfabetizada[144].

Es justo decir que la cultura del Barroco en España acostumbra a ser analizada en términos de "dirigismo" y control ideológico y es así que los historiadores de la literatura y de la cultura han puesto de relieve la "intimidación" y represión religiosa, social y política por la Inquisición; la de las fiestas y celebraciones públicas, diseñadas para asombrar, suspender, sujetar y, en fin, para atemorizar a los espectadores; o el poder propagandístico del teatro y la "nueva comedia", para alimentar el respeto a la sociedad tradicional del Antiguo Régimen y a los valores y principios del orden monárquico y señorial. Quizá menos atención ha merecido la oratoria sagrada[145], y el arte de uso religioso, según Barnes-Karol, tal vez uno de los más efectivos agentes de la cultura dirigida y conservadora del Barroco, habida cuenta que la frecuencia de los sermones, su accesibilidad a todos los sectores de la sociedad y el impacto de sus "representaciones" sobre las audiencias, los instrumentalizaba como mecanismos de manipulación ideológica[146]. En efecto, el arte religioso y el sermón no eran más que una técnica, un método de persuasión que tenía que hacer recuento no solamente de las propias posibilidades y de los propios medios, sino también de las disposiciones del público al cual se dirigía[147]. ¿Por qué? Porque el poder de la "institución" de predicación, en las circunstancias del siglo XVII, se relacionó no con la "persuasión", sino, antes bien, con la "demostración". Habida cuenta que las jerarquías eclesiásticas creían que el mejor camino para alcanzar una "mejoría" era apelar a las emociones de las audiencias, a los "afectos" antes que enseñar Doctrina, es decir, antes que "adoctrinar". Es así que en la Galicia de la segunda mitad del 1600 se cumple con la movilización de los clérigos y, en suma, se busca hacerles transmisores del discurso ideológico, moral y social de la Iglesia postridentina. Un "procedimiento" que adquiere carta de naturaleza, en primer lugar, en las iglesias de los núcleos urbanos y, en especial, en las Catedrales, donde el ejercicio de la predicación recaía en la dignidad del "magistral", por ejemplo,

143 I. REGA CASTRO, X. C. BEIRÓ PIÑEIRO, "La introducción del Rococó en el arzobispado de Santiago de Compostela y los retablos del antiguo convento de los Padres carmelitas de Padrón", *Imafronte*, 19, 2007-2008, 366-369 p.

144 O. REY CASTELAO, "Frailes y campesinos, el impacto de un convento rural a fines del Antiguo Régimen", *Semata*, 9, 1998, 281-287 p.

145 M. P. DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los Sermones y el arte*, Valladolid, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1980, E. OROZCO DÍAZ, *Temas del barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1989, [*Cfr.*] p.

146 G. BARNES-KAROL, "Religious Oratory en a Culture of Control", en A. CRUZ, M. E. PERRY, *Culture and control en Counter-Reformation Spain*, *Hispanic Issues*, 7, 1992, 51 p.

147 MARAVALL, *La cultura del Barroco*, op. cit., p 168 p.

en Santiago de Compostela desde inicios del XVI (desde 1522), y, asimismo, en los religiosos; al llegar el verano se reunían el Cabildo, el prior de los dominicos de Bonaval y el guardián de San Francisco para elaborar la "tabla" de sermones para el año litúrgico[148].

Es cierto que el sermón y su recepción estaban determinados no solo por "códigos" verbales sino también por "códigos" teatrales y de representación, esto es, voz, gesto, vestimenta, posición, actitud…[149] En efecto, los recursos empleados por los predicadores del Barroco son innumerables y muchos, buscando una mayor eficacia, utilizaban lo que se denominó "espectáculos", trompetas, decorados, espadas, cortinas, luminotecnia, calaveras, imágenes…[150]; que podían operar sobre la audiencia desde la fuerza de la representación y por medio de la figura del predicador, que acostumbra a infundir temor en los oyentes. En fin, el "dónde" y el escenario del sermón predisponía a las audiencias a ser manipuladas, emocional, sensorial y psicológicamente. Hay que hacer hincapie en que los sermones eran pensados para iglesias parroquiales y conventuales y fueron habitualmente representados contra un escenario "teatralizado", donde la imaginería, con las lágrimas de cristal, los postizos de pelo natural, las coronas de espinas, los trampantojos y la "mentira" de las heridas que manan sangre, las expresiones dramatizadas y marcas del dolor y la tortura, predisponían a los oyentes del sermón a ser susceptibles a una "retórica" del temor y "lo patético"[151]. Si bien estas "extravagancias" y las manifestaciones colectivas de sentimiento religioso eran connaturales a la vida cotidiana del siglo XVII; su intensidad se redoblaba durante la cuaresma y el adviento ya que, como preparación a las solemnidades de Natividad y Resurrección, estaba previsto que se predicase a diario o al menos frecuentemente, en especial en los núcleos urbanos[152]; cada vez con mayor insistencia en el medio rural en el decurso del siglo XVIII. Por esta razón, en el presbiterio del colegio de misioneros de Herbón, quizá la necesidad de crear un "escenario" adecuado a las funciones persuasivas de la liturgia y la predicación del Barroco haya exigido un mecanismo de poleas y "fijas" a lo largo de la línea de imposta del segundo cuerpo del retablo del altar mayor (1708 ca.) que se prolonga por las paredes de su capilla. Cabe pensar en el empleo de telones y colgaduras durante la primera mitad del siglo XVIII para la cubrición del retablo mayor durante determinados oficios —"Mas arriba en el primer Cuerpo deel altar esta en un Camarín nuestra Señora de la Concepcion, […] y Ropaje todo estofado con sus cortinas de Remuda también de tramoia: A los pies de nuestra Señora estan dos Angeles, cada uno con dos belas, que se le encienden siempre que se le cante la Misa de la Benedicto [¿la de la Asunción?], o de otras festividades principales de nuestra señora […]: Cubresse todo el con una cortina grande de tela rica llamada princessa, y las zenefas de medio Tisú [tela de seda entretejida con hilos de oro o plata]"— y solemnidades con

148 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 191 p.

149 G. BARNES-KAROL, "Religious Oratory en a Culture of Control", op. cit., 55 y 63 p.

150 A. MORGADO GARCÍA, *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*, op. cit, 103 p.

151 G. BARNES-KAROL, "Religious Oratory en a Culture of Control", op. cit., 55-56 p.

152 M. MORÁN, J. ANDRÉS-GALLEGO, "El predicador", op. cit, 179 p.

predicación, como las de Pascua de Resurrección —"Toda la Capilla mayor tiene colgadura nueva de Tafetán Carmesí listado de pajizo: A toda la yglesia dan luz nueve Ventanas grandes […], y todas tienen sus Cortinas para cuando se predique, y se este la Comunidad en Oración Mental"[153]—.

Desde luego, los "monumentos" y las colgaduras para la capilla mayor, o bien la oscuridad, a fin de "imprimir en el alma el horror de la muerte" durante la Semana Santa, seguro que no sorprendían en un convento o en una abadía de la Galicia barroca; si bien, en cambio, llaman poderosamente la atención en una iglesia rural. Cierto que a fuerza de insistirse, una y otra vez, a lo largo del 1600 en la disposición "de ornatos y mas cosas que al Rector le pareciese conveniente y nesessario para la yglesia, su aliño, adorno, y limpieza […]"[154], se completaron los "ternos" —es decir, el conjunto de vestiduras para celebración de misa mayor— según los "[…] colores que cada fiesta requiere" y se adquirieron "aparatos", cortinajes y telones; tal y como se extrae de las cuentas de 1755 en Santo Tomé de Sorribas, en Iria Flavia, por la compra del "terrno que se hizo de perçiana [tela de seda con varias flores grandes tejidas y multitud de matices], colgadura de tafelán carmesí listado para toda la capilla maior, y un frontal para el altar maior de Guadameciles […]"[155]. Todo esto, los sermones, la sobriedad de la liturgia y la costumbre de "vestir" altares y retablos durante la Semana Santa, muy probablemente hasta el Domingo de Resurrección, a consecuencia de que las jerarquías eclesiásticas fijaran la cuaresma como tiempo para el ejercicio de la disciplina, contrición y expiación públicas. Si bien, seguro que durante largo tiempo fue "diverso" el uso de los colores en colgaduras y "ornatos" en relación con los oficios de la Semana Santa. Esto, a pesar de que el *Missale Romanum* salió a la luz en 1570[156].

A través del sermón, se empuja a la "audiencia" a hacer penitencia; ésta sería precedida de la confesión de los pecados y seguida por la reconciliación del pecador, de modo que la parroquia quedaría, así, expiada de sus pecados y purificada para la comunión anual de la Pascua. Aun cuando la comunión "periódica", no sólo en Semana Santa, y la celebración de actos de disciplina y contrición eran exigencias de algunas de las congregaciones fundadas por el P. Tirso González desde 1672 en el medio rural, caso de la feligresía de Santa Cristina de Vea (A Estrada, Pontevedra); según las que los "congregantes" tenían, además, que participar de una serie de ejercicios espirituales, fieles a la ideología de la Compañía de Jesús, que giraban en torno al "[…] rosario, lección espiritual, un punto de meditación y media hora de oración mental sobre él"[157].

153 A. de HEROSA, *Memorial de las cossas notables de este Collegio de Herbón*, 1756 [manuscrito], 135-136 p., Archivo Histórico de San Francisco de Santiago de Compostela (AHFS.).

154 De los mandatos de la visita pastoral y personal del arzobispo Fr. Antonio de Monroy, a 4 de septiembre de 1689, Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 162 v., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

155 Santísimo Sacramento (1717-1858), leg. 2, fol. 74 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

156 M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, Madrid, Editorial Católica, 1, 1955, 310 y 798 p.

157 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Los misioneros populares y la devoción del Rosario de Nuestra Señora en Galicia (siglos XVI-XVII)", op. cit., 166 p.

En efecto, la Bula de Pio V de 17 de septiembre de 1569, después de la fijación del esquema de los "quince Misterios", gozosos, dolorosos y gloriosos, poco antes de la institución de la fiesta de la Virgen del Rosario (1573), ya subrayaba el hecho que la meditación sobre estos Misterios durante su recitado a manos de los "devotos", era necesaria para lograr sus indulgencias[158]. Bajo tutela de los dominicos y, en gran medida, auspiciada por sus misiones, se consiguió la popularización del rezo del rosario y el hábito de su recitado en comunidad, junto a la devoción a Nuestra Señora del Rosario; desde mediados del 1600 fue integrada al "santoral" de las feligresías de la Galicia rural[159]. Nótese que el culto a la Virgen del Rosario fue un "monopolio" de los mendicantes y, en especial, de los dominicos, quienes a fin de popularizarla a los inicios del 1500 recurrieron a la doctrina de la "acomodación", esto es, la "reconversión" de cultos marianos preexistentes[160]. Y junto éstos, los jesuitas, que a lo largo del XVII trabajaron en la reforma de la cultura popular a través de la unión entre los rituales y de las imágenes.

Sea como fuere, a mi juicio, en la Galicia del 1700 se dieron los ingredientes para ahondar en una "religión de imágenes", ya que con el despegue de los grabadores y las tipografías de Santiago de Compostela, que florecieron durante la primera mitad del XVIII —de 42 impresos en 1700/19 a 108 en 1750/69— [161], y, con la introducción de la "estampa", como medio de propaganda[162], la plegaria popular, hasta ahora asociada a la tradición oral, pudo difundirse con rapidez y fidelidad al texto. Al respecto, Fernández Cortizo señaló que en las misiones populares de los jesuitas, ya a finales del siglo XVI, se regalaban rosarios "a todos cuantos confesaban" y cuentas benditas, imágenes, y, asimismo, los misioneros "dejaban en cada iglesia una tablilla y en ella el papel del rosario, persuadiendo a la gente a la devoción de Nuestra Señora". Al parecer, el Padre Carabantes repartía rosarios y algunos "quadernitos impressos" sobre "la necessidad y excelencia" de los actos de contrición, de la confesión, de la comunión y del rezo del rosario; por ejemplo, *Jardín Florido del Alma, cultivado del Christiano, Con el exercicio del Santo Rosario de las Cruzes*... (Valladolid, 1672)[163].

Como se sabe, además de las plegarias "orales", "especulativas" y "corporales" se puede hablar para la Edad Media, a juicio de F. Willam, de las plegarias "figurativas"; con esto hay que entender las plegarias que se basan en la "imágenes", que debían exhortar al rezo,

158 F. M. WILLAM, *Storia del Rosario*, Roma, Orbis Catholicus, 1951, 62-75 p.

159 "[…] encarga su Illma. a dicho retor […] el cuidado de rezar el rosario de la Virgen a coros con sus feligreses todos los dias en particular los festivos antes de missa y para que con mas devoción lo agan con cede su Illma a cada uno por cada vez que lo hiciese quarenta dias de indulgencia", de la visita pastoral de noviembre de 1687, por el arzobispo fray Antonio de Monrroy, Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 30 r.-v., Administración Parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

160 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Los misioneros populares y la devoción del Rosario de Nuestra Señora en Galicia (siglos XVI-XVII)", op. cit., 158 p.

161 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 106-107 p.

162 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad. Valores iconográficos y devocionales", en *Galicia Renace*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, 323-327 p.

163 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Los misioneros populares y la devoción del Rosario de Nuestra Señora en Galicia (siglos XVI-XVII)", op. cit., 160-161, 168 p.

mover el alma del orante durante su recitado y ayudar, o estimular, a los "iletrados". En efecto, con la ayuda de la "imagen" los que no eran capaces de "leer" podían tras un entrenamiento, por medio de la catequesis y el sermón, guiarse con un cuadernillo, o una simple estampa, para recitar las estaciones del *Via Crucis* o los Misterios del rosario[164], y nótese, esto, fue muy importante para la sociedad de la Galicia rural y para la "reforma" de la cultura popular, en la medida en que puede relacionarse con el crecimiento de las tasas de alfabetización. Pues bien, el porcentaje de firmantes se triplicó entre 1635 y 1700/9, y, en la primera mitad del XVIII, la diferencia entre los mínimos, obtenidos para la Tierra de Santiago —con 13'4 por ciento—, y los máximos, correspondientes a O Salnés —con 34'2 por ciento— desdibuja el hecho que la mayoría se sitúa entre el 22 y el 25 por ciento para la diócesis de Santiago de Compostela[165]. Claro está, del número de firmantes no puede inferirse el de posibles "lectores" de textos impresos, pero nos acerca a las características de su "público" y nos da razón de la "fortuna" de la estampa religiosa durante el XVIII. Equivalentes a la literatura de "cordel" y hechas sobre la alianza entre imagen y texto, éstas, seguro que inundaron los campos de la Galicia del Antiguo Régimen.

Por su parte, G. C. Argan puso en sintonía arte y devoción durante el 1600 y recurrió a S. Francisco de Sales († 1622), con acierto, a fin de explicar una "devoción" según la que compaginar la salvación y las obras; de esta suerte, se operó una reducción de la vida religiosa al campo de las "prácticas"[166]. Hay que poner de relieve, no obstante, las mejoras que se produjeron en la Galicia de mediados del siglo XVIII; al respecto, es un hecho que las cofradías del Santo Rosario durante la Edad Moderna fueron marco de confluencia de una piedad individual y una "religión colectiva", a decir de Fernández Cortizo[167]; en verdad, fueron escuelas para la oración privada y para una piedad construida sobre las imágenes, la meditación y el sermón. Claro está, las jerarquías eclesiásticas siguieron promoviendo una "religión de imágenes"[168].

164 F. M. WILLAM, *Storia del Rosario*, op. cit., 62, 74-76 p. A. WINSTON-ALLEN, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary en the Middle Ages*, Pennsylvania, State University Press, 1997, 57-60 p.

165 O. REY CASTELAO, *Libros y lectura en Galicia: siglos XVI-XIX,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2003, 37 p.

166 G. C. ARGAN, *La Europa de las Capitales (1600-1700)*, Barcelona, Skira, Carrogio, 1964, 22 p.

167 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Los misioneros populares y la devoción del Rosario de Nuestra Señora en Galicia (siglos XVI-XVII)", op. cit., 161 p.

168 "Certifico yo Don Domingo Antonio de Leys, Cura propio deste Beneficio de santa María de Çequeril como auiendo el dia doze de Jullio del año mill sietecientos y treinta y uno, visitado, y besado la mano al Ilustrísimo Señor Don Jose de Yermo y Santibañez […], con la ocasión de auer llegado […] al lugar de los Baños [Santa María de Baños de Cuntis] para el efecto de curarse con el beneficio de aquellas aguas, […] se sirvio […], concederme benignamente a mis instancias y piadosos ruegos, que qualesquiera personas […], que visitasen esta yglesia, y rezaren devotamente una Salve a Nuestra Señora, Patrona de dicha yglesia ganasen por cada vez que esto hiziesen ochenta dias de indulgencia: Del mimo modo concedio […] otros ochenta dias de indulgencia a los que rezaren un Credo al Ecçe Homo, que esta en la caxa superior del Altar mayor: y a los que rezaren un Ave Maria a la insigne Reliquia de Santa Reparata virgen, y Martin, otros ochenta dias de indulgencia […]", a 16 de julio de 1731, Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, fol. 75 r-v., Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS.

Sin embargo, desde fines del 1600, por esta vía, quizá se produjera un "resurgimiento" de los principios de la espiritualidad dominica y franciscana, y, de esta suerte, de la "*Devotio moderna*". Que pudo encajar bien en el proceso de "ruralización" de Galicia del Atlántico, a resultas de la importancia del asociacionismo religioso y las misiones, amén del protagonismo del sermón y lo que hay de atención a la meditación personal y vuelta hacia Cristo y la Pasión[169].

Quizá ésta se relacione con el desplazamiento de formas de una piedad "más sensible" y viva, tan propias de la Baja Edad Media como del Barroco, hacia las capillas laterales; en especial referidas a la devoción a las llagas de Cristo y Nuestra Señora de la Soledad, el culto a las Ánimas y san Miguel Arcángel, o bien la Virgen del Carmen, casi siempre en las naves de las iglesias parroquiales, antes que en retablo mayor. El altar mayor fue, en verdad, manifestación y "triunfo" de la Iglesia del Barroco, y, en relación con su iconografía, hay que hacer hincapie en el culto al Santísimo Sacramento, y, junto a éste, la glorificación la "santa tríada", a saber, las advocaciones "tradicionales" de la Virgen María —Asunción, Coronación, Inmaculada Concepción, Rosario…— el Crucificado y S. José. Una de las "tipologías" llevadas a las capillas laterales fue, por ejemplo, el "retablo de Cristo Yacente", caracterizado por la manifestación de sus restos humanos —en forma de "Cristo de desenclavo", en relación con los ritos de Viernes Santo—, por lo común en el expositor de la predela; y, luego, creció asociado a una "imagen de piedad", caso de la Quinta Angustia, la Piedad o la Soledad[170].

Pues bien, al respecto, hay que destacar: a) la "conjunción" entre las ideas de eucaristía y "sacrificio", de modo que el pan y el vino, consagrados y reservados en el sagrario, son en verdad el cuerpo y la sangre de Cristo, sacrificados por el perdón de los pecados. Conceptos, éstos, que fue frecuente encerrar en los tipos iconográficos del "Cristo de Piedad" y del "Varón de Dolores"[171]; b) sobre el "expositor" de la predela y, a veces, junto a un sagrario, se colocó a la Virgen de la Piedad, a consecuencia de una yuxtaposición entre el "Varón de Dolores" y la "Virgo Mediatrix". Se produjo, así, la asociación de la Virgen María y la eucaristía, la yuxtaposición entre "Passio" y "Compassio", esto es, la "Pasión de la Virgen", en paralelo a la del Hijo. De pie, permaneció sola en el Calvario, junto a la cruz (Stabat Mater dolorosa / Juxta crucem lacrimosa…); Ella recibía en su corazón las heridas que su Hijo recibía en su cuerpo, y, así, se fraguó la relación entre el "sacrificio" de María y la labor de Redención de Jesucristo[172]; c) en fin,

Manuel Romero y Gregorio Castro Gudín, "retablo de Cristo yacente", lado de la epístola, iglesia de San Mamede de Rois (Rois, A Coruña), por 1748

169 L. M. LA FAVIA, *The Man of Sorrows. Its Origin an Development en Trecento Florentine Painting: a New Iconographic Theme on the Eve of the Reinaissance*, Roma, De Sanguis, 1980, 4-13 p.

170 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Devociones y cultos marianos en Galicia durante la Edad Moderna", op. cit., 66 p. *Ídem*, "Ermitas y santuarios marianos en Galicia en la Edad Moderna", en *Culti, santuari, pellegrinaggi en Sardegna e nella Penisola Iberica tra Medioevo ed Età Contemporanea*, Genova, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, 2006, 246 p. D. L. GONZÁLEZ LOPO, "Onomástica y devoción: La difusión de nuevos cultos marianos en la Galicia meridional durante los siglos XVIII y XIX: El Obispado de Tui", en *Obradoiro de Historia Moderna*, 1, 1992, 167-172 p.

171 M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona, Ayma, 1952, 161 p. y ss.

172 O. G. von SIMSON, "'Compasio' and 'co-redemptio' en Roger van der Weyden's 'Descent from the Cross'", en *The Art Bulletin*, 35 (1953), 10-13 p. A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "'Compasio' y 'Co-redemptio' en las

¿Manuel Romero y Gregorio Castro Gudín?, retablo de la "Capilla de Nuestra Señora de la Soledad", lado de la epístola, iglesia de San Miguel de Augasantas (Cotobade, Pontevedra), ¿1740 a 1749 ca.?

se llevó el Crucificado al ático y el Calvario. En efecto, la eucaristía es precisamente el misterio de Cristo muerto en la Cruz, resucitado al amor del Padre. De esta suerte, la variedad de "apelativos" en uso para designar los tipos iconográficos que explotan las reflexiones y meditaciones acerca de lo eucarístico, desde la Baja Edad Media al Barroco, hablan bien a las claras de su "complejidad" —*vid*. Cristo con los Instrumentos de la Pasión, el Varón de Dolores, el Cristo de Piedad (*imago pietatis*), la Misa del Papa S. Gregorio, la Prensa o el Lagar místico…—; aun cuando, unos y otros resumen la devoción por la "Sangre del Redentor", a decir de D. Rigaux, una nueva imagen de devoción aparecida en la Italia del siglo XIV y asociada a dos motivos, la llaga del costado y el cáliz[173].

En fin, cabe subrayar que el culto a la sangre del Redentor corrió parejo a los "recordatorios" de la Pasión, cuyo número poco a poco se multiplicó y, de la misma manera, sus representaciones. Sin duda, el punto de arranque para estas tipologías de los retablos de Cristo yacente o la Virgen de la Soledad fue el "modelo" de los ángeles que

Cantigas de Santa María: Crucifixión y Juicio Final", en *Archivo Español de Arte*, 281 (1988), 24 p.

173 D. RIGAUX, "Le Sang du Rédempteur", en D. ALEXANDRE-BIDON (dir.), *Le pressoir mystique: actes du colloque de Recloses*, 27 mayo 1989, Paris, Du Cerf, 1990, 57-67 p. R. T. VERDON, "Il Mistero dell' Eucaristia nell' arte dalla Contrariforma al Settechento", en *Mistero e immagine: l'Eucaristia nell'arte dal XVII al XVIII secolo*, Bologna, Chiesa abbaziale di San Salvatore, 20 settembre-23 novembre 1997, Milano, Electa, 1997, 41-53 p. M. RUBIN, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge , New York, Cambridge University Press, 1991, 308-311 p. y ss.

recogían la sangre de Jesús, ya que la Iglesia de la España del Barroco no se conformó sólo con mostrar el cáliz, donde realmente se contenía su sangre, y, en este contexto, la presencia de los ángeles era casi obligada. Claro está, la "cita" acerca de las imágenes de Cristo en la cruz, donde la Sangre se recogía en un cáliz, dispuesto a sus pies o elevado por ángeles, es de sobra conocida; allí, los ángeles "portadores" del cáliz subrayan la ambivalencia de la Crucifixión, por una parte, signo de sufrimiento y de la muerte de Cristo, la que éstos lloran, volando alrededor de sus despojos, y, por otra, de la Vida Eterna. Luego, el siguiente paso sería hacerlos cargar con los instrumentos de la Pasión —*Arma Christi*—; a veces, llegando a desaparecer el cáliz, que lo substituyó la corona de espinas, la columna y las varas de la Flagelación, la cruz, los clavos, la esponja, la lanza de Longinos… Cierto que si desde fines de la Edad Media este jeroglífico se complicó, su número y jerarquía ha sido variable a lo largo de la Edad Moderna.

En cuanto a los orígenes de la tipología del "retablo de Cristo Yacente" en este Occidente gallego, hay que buscarlos en Santiago de Compostela; donde se juntan los "esquemas" del retablo de la cofradía del Rosario, sita en San Domingos de Bonaval (Santiago de Compostela) —justo sobre el altar se abría un "sepulcro" destinado a un Cristo yacente—, ajustado por 1660 con Pedro de Taboada[174], y el retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral, en el trascoro, por Miguel de Romay y Antonio Alfonsín de 1704 a 1705[175]. Luego, en la diócesis de Tui y su Catedral; donde José Domínguez Bugarín talló por 1694 el retablo colateral de Nuestra Señora de la Soledad, en el lado norte[176]. En fin, en el arciprestazgo de Iria Flavia; donde los retableros noieses Manuel Romero y Gregorio Castro Gudín, por 1748, levantaron en el brazo derecho del crucero, en iglesia de San Mamede de Rois (Rois, A Coruña)[177], un retablo colateral bajo advocación de la "Virgen de la Soledad".

174 P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imp. del Seminario C. Central, 1930, 525 p.

175 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (ed. facs.), Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 2005, 178 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990, 107 p. E. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, "El antiguo retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en el trascoro de la catedral de Santiago", en *Estudios sobre patrimonio artístico. Homenaje del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Profa. Dra. María del Socorro Ortega Romero*, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións, USC., 2002, 397-398 p.

176 E. IGLESIAS ALMEIDA, *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*, Tui, Archivo y Museo Diocesano, 1989, 45 p. y M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada, Do Castro, 1998, 1, 64-65 p. D. ALVAREZ FERNÁNDEZ, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2001, 399-401 p.

177 G. GENDE FRANQUEIRA, *El Arte religioso en la Mahia*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, 121 p. I. REGA CASTRO, *El retablo del Barroco en el arciprestazgo de Iria Flavia: reflexiones sobre el uso del modelo posistémico para la investigación en Historia del Arte*, Tesis de licenciatura (inédita), bajo dirección del Prof. Dr. D. Juan M. Monterroso Montero, Universidade de Santiago de Compostela (USC.), Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, 2005, 61-62, 229, 233, 235-236 p.

Según González Lopo, hacia mediados del XVIII la devoción a la Virgen del Rosario empezó a ser desplazada por el culto a Nuestra Señora del Carmen, a causa de su relación con la muerte y las almas del Purgatorio, y, en seguida, por la Virgen de los Dolores[178]. Como se sabe, otra de las "tipologías" llevadas al cuerpo de la iglesia fue el "retablo de Ánimas"; éste materializó la respuesta de la Iglesia de la Contrarreforma a la posición "herética" de los protestantes, ya que negaban la existencia del Purgatorio y las virtudes de las indulgencias y sufragios[179]. En líneas generales, este "modelo" se definía por la presencia de un relieve que muestra la purificación de las almas entre las llamas del Purgatorio, junto a san Francisco o la Virgen del Carmen.

4. Imágenes, arte y devoción

Con G. C. Argan, se puede decir sobre la "función de las imágenes" en la cultura del Barroco que es práctica, educativa, didáctica[180]. Desde la Baja Edad Media, y en el seno del franciscanismo, siempre en relación con las "*artis praedicandi*", se afirmó que las imágenes han sido llevadas a las iglesias, a altares y retablos, por motivaciones "didáctica", que tiene su razón en la necesidad de socorrer a los iletrados; "nemotécnica", que se explica como auxilio a la predicación y, en suma, "afectiva", en relación con lo emotivo, por la que se introduce una legitimación de las representaciones a partir de su poder "emocional", que se funda en la percepción de que el sermón no es suficiente para mover a la piedad[181]. Subráyese, del mismo modo, que las funciones didáctica y nemotécnica de las imágenes de uso religioso implicaron el mantenimiento del anclaje a un texto, en líneas generales a las Escrituras; y, con los textos, se afianzaron, corroborándose en la predicación y en la oratoria sagrada, ya que con ella las imágenes compartieron finalidad y meta, la de adoctrinamiento e instrucción moral (enseñar), que hay que conjugar con la estética (deleitar), en orden a persuadir y producir una respuesta (mover o conmover), y, en fin, la mejor respuesta es la motivada por la emoción (compasión, piedad, asombro, temor…), más allá de la razón, y privada de un análisis de los contenidos e implicaciones del mensaje[182].

Como se sabe, la respuesta a la función de las imágenes se dibujó ya en el concilio de Trento, por medio de la aprobación en la Sesión XXV, el 3 de diciembre de 1563, del Decreto "Sobre invocaciones de santos, sobre su veneración y las reliquias de los santos, y sobre las santas

178 D. GONZÁLEZ LOPO, "Las devociones marianas en el obispado de Tui a mediados del siglo XIX, cambios y permanencias de un culto tradicional", en *Tuy, Museo y Archivo Histórico Diocesano*, 8 (1998), 101-122 p.

179 E. MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001, 64-70 p. J. LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1985, 14-22 p. D. GONZÁLEZ LOPO, *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, 475-493 p.

180 G. C. ARGAN, *La Europa de las Capitales*…, op. cit., 21 p.

181 D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Milan, San Paolo, 1995, 47 p. Ibídem, "La Chiesa e le immagini", en S. BAVIERA, J. BENTINI (coor.), *Mistero e immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo,* Bologna, Chiesa Abbaziale di San Salvatore, septiembre-noviembre de 1997, 28-31 p.

182 G. BARNES-KAROL, "Religious Oratory in a Culture of Control", en A. CRUZ, M. E. PERRY, *Culture and control en Counter-Reformation Spain*, *Hispanic Issues*, 7, 1992, 54 p.

imágenes"[183]. Si bien, con V. Stoichita, se puede decir que el promulgado en la última sesión del Concilio no es un Decreto sobre las imágenes, en sentido estricto, a pesar de que afecte al problema de los intermediarios del culto y de la fe, los santos, cuyo poder sí se manifestaba a través de sus reliquias e imágenes[184]. Precisamente, el eje reliquias, imágenes y santos estaba llamado a desempeñar una labor fundamental en la conformación de la religiosidad de los siglos XVII y XVIII. En efecto, la reliquia y la imagen de uso religioso no eran sino un vehículo para entrar en contacto con lo sobrenatural —enraizando en la función de mediación que se le reconocía a los santos y a la Virgen y posibilitando su intercesión en la vida de la comunidad o de los devotos, a título particular—, al tiempo que un soporte sobre el que proyectar, a su vez, las oraciones y ruegos de los fieles. Sin duda la mejor época para el culto a las reliquias en el Noroeste iba del siglo XVI a finales del XVII; en palabras de González Lopo, será durante el XVIII cuando se serene —una vez pasada la fiebre del culto a las reliquias, promovida por el concilio de Trento y unida a la revalorización de la figura de la Virgen y los santos—, aunque sin perder importancia, y pase por un proceso de depuración, que se tradujo en la aparición de las "auténticas" después de 1725, y más después de 1750[185]. Al respecto, en la visitas pastorales del tercio central del siglo XVIII, y posteriormente con mayor fuerza, la mención a reliquias en los altares de las iglesias parroquiales, donde comenzaron a proliferar de nuevo a finales del 1700, se acopañó del examen de las autentificaciones, antes de consentir su exposición y culto; amén de un mayor control sobre los ritos y prácticas que recibían por parte de los "rústicos", en forma de exvotos y ofrendedas, o bien la costumbre de tocarlos con paños o flores, con la creencia de que el "poder" de la reliquia o de la imagen religiosa se transmitía a los objetos que habían estado en contacto con ella[186].

Si desde fines del XVI se insistía en que los santos eran un "modelo de virtud" y los obispos exhortaban a "representarles", a través del arte, como figuras "heroicas", para admiración o imitación del pueblo, con fin a desterrar la superstición y la magia, es justo decir que en buena medida fracasaron. Porque en la Galicia del Antiguo Régimen,

183 Sesión XXV de 3 de diciembre de 1563, "*De inuocatione, ueneratione, & Reliquiis Sanctorum, & Sacris imaginibus*", *Canones, et decreta sacrosancti oecumenici, et generaliis concilii tridentini sub Paulo III, Iuliu III, Pio IIII, Pontificibus Max*, Roma, Paulum Manutium, 1564

184 V. STOICHITA, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996, 25 p.

185 "[…] una Caxa de Reliquias con la Authentica o Letras de el Illmo. Señor Obispo Porphiriense [Don Francisco Silvestre Merani, de la Orden de San Agustín] Prefecto de el Sagrario Apostólico y Asistente de el Solio Pontificio: cuya Caxa fue abierta por su Illma. y por ante mi: y en la misma se hallaron las Reliquias de los Santos Martires San Vicente: Philotheo y Exuberante […]", de la Autentica y testimonial de las reliquias de San Vicente Mártir procedentes de las catacumbas de San Calixto de Roma, de 26 de marzo de 1752; *vid*. Libro de Fábrica (1676-1765), leg. 2, fol. s. n. ("a la cabeza del libro", sin foliar), Administración parroquial, San Vicente de Berres, Tabeirós, AHDS.

186 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "El Papel de las reliquias en las prácticas religiosas de los siglos XVII y XVIII", en Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna, *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*, 2, 1994, 247-248, 253, 255-257 p. *Ídem*, "A Relixiosidade barroca en Galicia: reliquias e relicarios", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir), *En olor de santidade: relicarios de Galicia*, Igrexa de San Domingos de Bonaval, Santiago, 2004; Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2004, 539, 544-545 p.

la relación con los santos siguió adquiriendo forma a través del miedo y la violencia —con imágenes sumergidas en ríos, o en el mar, atadas, colgadas boca abajo, maltratadas para conseguir gracias…—; así como de amor y respeto, que eran herencia de la Baja Edad Media[187]. Sí, se les ligó a la tierra, protegían su parroquia o cofradía, de la misma manera que en los siglos del Gótico, lo que se concretaba en la expulsión del mal y los demonios —san Bartolomé, san Miguel, santa Margarita, san Silvestre…—, y, en pago, los fieles les profesaban veneración y la "parroquia" les dirigía rogativas o misas de petitorio, en especial a comienzos del verano, cuando se pedía por la prosperidad de la agricultura y por las cosechas… Conjunto de prácticas y devociones que se concretó y tenía soporte, por de contado, en la imaginería, en sus pinturas, las menos de las veces, y en los retablos de las iglesias parroquiales; esto fue aprovechado y potenciado por las autoridades eclesiásticas de la Galicia del Antiguo Régimen, a cuya sombra, se tejió una red de "interrelaciones" sobre el eje imagen, devoción y autoridad, ya que si las representaciones excitaron la devoción del pueblo, las jerarquías eclesiásticas tuvieron que encargarse de su promoción, dirección y control[188]. Aun cuando, al respecto, conviene recordar que Tapiè y Maravall —antojándosenos hacer paralelismos entre el "finisterre" de la Península Ibérica y la Bretaña— han sostenido que los retablos no sólo eran soporte de la Doctrina, no sólo eran una invitación a la piedad, un medio para la salvación y el instrumento más persuasivo de educación y propaganda, sino que, por su tipología y distribución, respondieron a un sentimiento de "jerarquía" en los papeles atribuidos a personajes y creencias[189]. Huelga decir que se ha constatado que hacia 1700 el retablo en la Galicia del Atlántico se organiza, por defecto, en atención a un esquema que impone, sobre una elevada predela, una armadura de columnas de orden gigante que amarran, en las calles laterales, dos niveles de hornacinas, y protegen en la principal, más desarrollada que las anteriores, el edículo eucarístico y la imagen del titular, y finalmente en el ático, una hornacina flaqueada por volutas recortadas, o bien, tres. Precisamente, la preferencia por la estructura "unitaria" nace de la necesidad del arte de uso religioso de atraer y dirigir la atención del fiel, jerarquizándola, lo que ha determinado el predominio de la arquitectura sobre la imaginería, con el fin de potenciar los recursos sugestivos y emotivos de la escultura religiosa. En fecto, el esquema de composición del retablo aspira a manipular con eficacia los estímulos visuales de la imagen de devoción, para focalizar sobre el centro del retablo los afectos del fiel, por ende los soportes se liberan del plano de fondo, avanzando hacia el espacio del presbiterio, y el tabernáculo se desborda hacia el altar para invitar al pueblo a "participar" de la Eucaristía, para, en fin, mover y conmover a las audiencias.

Es un hecho que hay una "gradación" en el espacio de las iglesias durante el XVII y el XVIII, que se concretó en su compartimentación o en la jerarquización de sus usos, en relación a las necesidades del

187 J. BOSSY, *A Cristiandade no occidente (1400-1700)*, op. cit., 119 p.

188 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 306 p.

189 V. L. TAPIÈ, *Retables baroques de Bretagne et l'espiritualité du XVII^e siècle*, París, 1972, 35 p. Cit. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, op. cit., 302-303 p.

culto, y, a su vez, se reflejó en la separación entre los colaterales y el altar mayor; o bien, ya en el retablo mayor, en la subordinación de cajas y calles al eje principal y al nicho del tabernáculo. Según M. Vovelle, la jerarquía de los altares y de su iconografía es marca de la Iglesia postridentina, cuyos dictados se materializaron en la abundancia de las representaciones cristológicas y marianas y, en suma, en su posición en las iglesias; ya que éstas y sus devociones habrían ido marginando a las más "populares". A partir de un esquema que se plasmó en el reparto y aprovechamiento del espacio sacro, la iconografía y la religiosidad "oficial" ocuparon los lugares de privilegio, se situaron en los retablos y las capillas mayores y relegaron la religiosidad "popular" a ámbitos secundarios o marginales, como los retablos y capillas laterales, o bien a las ermitas[190]. Sin embargo, a decir de López López, ante una oposición entre "religión popular" y "religión oficial", o bien entre cultura canonizada y cultura "no-canonizada", no hay razones para afirmar que lo cristológico o mariano pertenezcan a la esfera de lo "canonizado" y, de esta suerte, haya un "ámbito privilegiado" para las manifestaciones de su religiosidad y otro para la esfera de lo popular[191]. Una tesis, en cambio, que se ha venido manteniendo, según López López y Saavedra Fernández[192]. Sin poner en cuestión el control y corrección de la religiosidad y sus manifestaciones en la iconografía, no obstante, no le falta razón a López López al subrayar que son pocos, en verdad, los "elementos" de la Iglesia postridentina que se "colaron" en los retablos mayores desde la segunda mitad del 1600, a saber, el Santo Sacramento, rosario, san José… Sea como fuere, sí, ocurrió que la caja principal fue el "lugar de honor" donde compitieron el tabernáculo o "custodia" y la figura del "titular" de la feligresía —*vid*. Tabla 1 (a.)—; ésta "pugna" acostumbró a resolverse a favor del primero —en más del 70 por ciento de los casos—, quien, al final, desplazó al segundo hacia el ático; o bien, como en la mayoría de los ejemplos a datar en el tercio central del siglo XVIII, acabar por compartirlo, ya que, en más de la mitad de los casos —más en concreto, en casi 3 de cada 5—, la caja principal es ocupada, en efecto, por el santo patrón de la feligresía. Pues bien, el hecho que existe en el arte de la Edad Moderna un ingrediente de "jerarquía", es algo que no requiere largas demostraciones, esto es, no es lo mismo ocupar la hornacina del lado del evangelio, en el cuerpo principal, que una lateral en el ático, y, esto, sólo en cuanto a las "posiciones" en el altar mayor. Por otra parte, si dejamos de lado la figura del patrón o patrona y ponemos el foco de atención sólo en la "idea" que encarnó el tabernáculo, hay que referir una "tipología" del arte religioso que impresiona por su "cristocentrismo", en palabras de M. Vovelle, y por hacer uso de una iconografía muy empobrecida:

190 M. VOVELLE, "Iconografía e historia de las mentalidades", *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985, 61-63 p.

191 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "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*, Cáceres, octubre de 1990; Mérida, Junta de Extremadura, 2, 1993, 853-854 p.

192 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 304-306 p. R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Religiosidad popular en Galicia durante el Antiguo Régimen", en J. M. VÁZQUEZ VARELA, *et al*., *O feito relixioso na Historia de Galicia*, Noia, Asociación Galega de Historiadores, 1993, 107-108 p.

Tabla 1 (a.): Imaginería y devociones en la caja principal de los retablos mayores durante el S. XVIII (1700/5-1775)		
En la hornacina principal del cuerpo bajo ("cuerpo de Gloria")		**N.º de unidades (ratio)***
Con tabernáculo (sagrario + expositor)		**60/85 (71 %)**
	+ sin imaginería en la hornacina principal	**23/60 (39 %)**
	+ Patrón de la feligresía	**32/60 (54 %)**
	+ Crucificado	**3/60 (5 %)**
	+ Nuestra Señora de la Asunción	**4/60 (7 %)**
	+ Inmaculada Concepción	**2/60 (3 %)**
En el sagrario:	Iconografía / Temas	**N.º de unidades (ratio)**
	+ Instrumentos litúrgicos (cáliz o custodia con la Hostia)	**9/50 (18 %)**
	+ Cordero Místico (*Agnus Dei*)	**16/50 (32 %)**
	+ Buen Pastor	**6/50 (12 %)**
	+ Pelícano	**1/50 (2 %)**
	+ Resurrección	**3/50 (6 %)**
	+ Trigrama de Jesucristo (JHS.)	**2/50 (4 %)**
	+ Sacrificio de Isaac	**3/50 (6 %)**

° Cifras, porcentajes y tablas (1.- a, b y c) se han elaborado a partir del trabajo de campo y sobre el inventario de 85 unidades documentadas —de 1679 a 1775 ca.— y en "aceptable" estado de conservación. Si bien, hay que poner de relieve que estos retablos mayores pertenecían no sólo al arcedianato de O Salnés, sino también a feligresías de Iria Flavia (Padrón, A Coruña) y Postmarcos de Arriba (Noia, A Coruña), que se introdujeron en esta muestra a fin de asegurar la representatividad de las conclusiones para la "totalidad" de las Rías Baixas. Sin embargo, para el estudio de la iconografía en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela, se ha trabajado a partir de unos cuantos retablos mayores de 1700 a 1775 ca., a su vez, que conservan programas, iconografía y esculturas que pertenecen, casi con total seguridad, a esta orquilla. De modo que de estas 85 unidades, en el primer apartado, bajo el rótulo "**Con tabernáculo (sagrario + expositor)**", sólo hemos utilizado una muestra de 60. Infelizmente, ésta, en el apartado de la iconografía "**En el sagrario**", aún se redujo a 50 unidades.

Sin prejuicio a las tesis sobre el "dominio" de la iconografía mariana o la "fortuna" de san Antonio de Padua, san Roque y san José, fijadas para el XVII y el XVIII[193], los "repertorios" de la Iglesia postridentina se han dejado sentir con fuerza, ante todo, en la jerarquía y en los modos de representación. Uno de los grandes logros de la Iglesia del Antiguo Régimen era la "institucionalización" del arte como medio de manipulación psicológica y de control y propaganda a favor de la supervivencia de una sociedad estamental, fundada sobre los pilares de la Iglesia, la Monarquía y la nobleza. Con Maravall, decimos que los santos proclamados por el Barroco —santa Teresa, san Ignacio, san Isidro, Santiago…— se celebraron y enaltecieron en apoyo de un sistema social y, a la vez, en gloria y protección de la Corona. Cuanto menos, sintomática es la costumbre, menos asentada de lo que cabría esperar después de mediado el siglo XVIII, de representar en los retablos mayores de la Galicia del oeste a santas, mártires y vírgenes bajo la apariencia de damas "a la francesa" —miriñaques, jubones, casaca de manga corta…—; operando con el simbolismo de una indumentaria aristocrática y sirviéndose de la significación de la jerarquía "privilegiada" que a esta vestimenta correspondía, a fin de, por esta vía, aludir al rango de las santas —Lucía, Bárbara, Columba…— en lo espiritual, pero, a su vez, confirmaría el rango "espiritual" que en el Antiguo Régimen pretendía que se le siguiera reconociendo a la aristocracia[194]. Al respecto, conviene recordar que el escultor, como el

193 M. VOVELLE, "Iconografía e historia de las mentalidades", op. cit., 62 p. R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Arte y sociedad: La religiosidad de Galicia durante el Antiguo Régimen…", op. cit., 852 p.

194 J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 2000; 302-303 p.

poeta o el pintor, tenía que representar a los personajes "históricos" con "decoro", según la condición social del grupo a que pertenecieron, y, en el caso de las santas mártires, o en el de "santos caballeros" como san Martín o san Fernando, esta exigencia se tradujo en la equiparación con lo nobiliario y en desajustes en cuanto al "modo". Por que, si bien no hubo nunca intención de imponer un "estilo" por parte de las jerarquías eclesiásticas, asimilable al arte de uso religioso, sí se pretendía que la imagen de devoción tendiera al realismo, o más bien al verismo, y, en consecuencia, pudiera parecer que, a cierta altura, el concepto de lo "heroico", propio de mártires y ascetas, entrase en tensión con el principio de "verosimilitud". En esta línea, mayor interés, en cambio, despierta san Julián, ya que como apunó Vázquez Santos, sobre la confusión entre homónimos, entre san Julián el "Hospitalario" y uno de los mártires de Antinoe, monje y hermano de santa Basilisa, se produjo, en especial a lo largo del siglo XVIII, la consolidación del culto al Hospitalario[195], como santo patrón de viajeros y peregrinos; luego, la asimilación de su iconografía de "noble" y cazador y, en fin, la extinción de la memoria del santo mártir de Oriente[196], que en Galicia hundía sus raíces en la Edad Media. Así, a mediados del siglo XVIII, se le representó como un aristócrata, con un halcón sobre el puño, la espada y, en ocasiones, su condición de "cazador" le permitió cambiar el remo por un mosquete —*vid*. S. Xiao de Arnois (A Estrada, Pontevedra), después de 1715—; viste guerrera, casaca bordada, corbata de encaje, calzón corto y sombrero de ala ancha —*vid*. S. Xiao de Guimarei (A Estrada, Pontevedra), después de 1719, y en Laíño (Dodro, A Coruña), hacia 1756—, y observamos, claro está, que la función bélica de su vieja iconografía ha desaparecido, reemplazada por el lujo y las marcas de estatus económico, por eso no se pinta, no se esculpe a mediados del XVIII a "guerreros", sino a "ricoshombres".

Por otra parte, de la mano de González Lopo, a través de sus estudios sobre "asociacionismo religioso", podemos acercarnos a las devociones del campesinado que hablan de preocupaciones, de cambios y permanencias en los sentimientos religiosos durante los siglos del Barroco[197]. Así las cosas, junto a la nómina de bienaventurados a los que se honraba en las cofradías de aldeas y villas, entre finales del XVI y mediados del XVIII, caracterizadas, éstas, por su tradicionalismo y la pervivencia de los frutos de la mentalidad de la Baja Edad Media, debemos sumarle la que se despliega en los retablos mayores, a fin de contrastarlo con "otras" conclusiones sobre la iconografía en la Edad Moderna de López López[198]. Habida cuenta que, como recuerda J.

195 S. DE LA VOGÁGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 2002, 1, 143-144 p.

196 R. VÁZQUEZ SANTOS, "Culto e iconografía en el monasterio de Samos: sus iglesias en el Camino Francés de las peregrinaciones", en *Arte benedictino en los caminos de Santiago. Opus Monasticorum II*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, S.A.de Xestión do Plan Xacobeo, 2007, 231 p., nota a pie 4.

197 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740…", *Obradoiro de Historia Moderna*, 5, 1996, 157-182 p. *Ídem*, "As devocións relixiosas na Galicia moderna (séculos XVI-XVIII)", *Galicia Renace*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997; 290-303 p.

198 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Arte y sociedad: La religiosidad de Galicia durante el Antiguo Régimen…", op. cit., 852 p. *Ídem*, "Devociones y cultos marianos en Galicia durante la Edad Moderna", en D. GONZÁLEZ CRUZ, *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*, Actas del Primer Encuentro Internacional, Almonte-El Rocío, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, 87-88 p.

Delumeau, la historia del arte puede apoyar a la sociología y a la historia de la religión, en el estudio de las prácticas y, muy especialmente, de las representaciones[199], en vías a definir los componentes de una mentalidad, y, por consiguiente, en el camino hacia una "historia de las mentalidades". Infelizmente, la iconografía y la retablística, que sí podían ayudar en el conocimiento de los valores religiosos y culturales de la sociedad de la Galicia del Antiguo Régimen, no han sido trabajados con métodos cuantitativos y sistemáticos, y, esto, en buena parte, porque hay que conocer la "historia" de cada elemento y esforzarse por reconstruir los programas originales, a resultas del estudio de las circunstancias que envuelven al objeto y al espacio, y, en definitiva, porque hay que tener en cuenta, siempre, los condicionantes sociológicos y culturales que cercan a productores y consumidores. Precisamente, siguiendo a López López, se quiso arrancar el análisis de la iconografía y sus manifestaciones durante la Edad Moderna, sin adjetivos, sin fijar clasificaciones o diferencias entre "religiosidad popular" y "religiosidad oficial", o si se prefiere entre lo periférico y lo canonizado[200]. Si bien, no creemos que haya lugar a negar que la distribución de las imágenes en el interior de las iglesias parroquiales, en sus altares y retablos, sí dependió del principio de jerarquía y, en gran medida, de la identificación de éstos "lugares de honor"; lo que se concretó, por ejemplo, en la separación del presbiterio y en la subordinación del retablo mayor al tabernáculo y al Santísimo Sacramento.

Por esto, el trabajo se limitó a los retablos mayores, ya que su iconografía es susceptible de someterse a un tratamiento "sistemático" y ordenado, por la permanencia de las tipologías a lo largo del siglo XVIII, en cuanto a número de cuerpos y hornacinas en la Galicia rural, y, en paralelo, porque se confía en el sometimiento de su iconografía a los principios de "normalización", "decoro" y ortodoxia; esto, en principio, aseguraría la homogeneidad y representatividad de la muestra para las Rías Baixas. En efecto, cifras y porcentajes proceden del trabajo de campo y son aportadas por los retablos mayores que mejor se "conservan" en el sur de la Diócesis, con fechas de 1700 a 1775, y, de la misma manera, que recojan programas, iconografía y esculturas que sí pertenezcan a esta cronología. Si bien, nótese que las tallas son objetos de "arte mueble", susceptibles de ser retiradas y substituidas, y, a su vez, que el retablo es un "mueble para la liturgia" que se transforma y recicla en atención a las disposiciones de la Iglesia, y, desde finales del siglo XVI, se ajusta a los dictados de la Congregación de ritos y ceremonias. Por de contado, hay que aplicar algunas correcciones, espero que esto sin prejuicio a la representatividad de la muestra. Si en el plano de las ideas, por ejemplo, hay la misma probabilidad de que hayan "sobrevivido" imágenes de 1665 a 1699 o de 1725 a 1750, en lo material en cambio, no, por la pérdida de la retablística del siglo XVI y buena parte de la del XVII. Por tanto, en aras a certificar la "representatividad" de estos datos, hay que vigilar la correspondencia entre "fuentes", los principios de unidad de estilo y de adecuación al marco de la imaginería y la coherencia del programa, antes de incluirlo en la base de datos. "Todo cambia, nada permanece". Es justo decir pues que la iconografía y los programas de los retablos mayores fueron sometidos, sin lugar a dudas, a cambios y

199 J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, op. cit., 158 p.

200 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Religiosidad popular en Galicia durante el Antiguo Régimen", op. cit., 102 p.

evoluciones de los que sólo llega el último de los estadios, en el mejor de los casos el de finales del siglo XVIII, y, entonces, no siempre es posible la reconstrucción de los significados originales. Sé que hay que considerar la posibilidad del "error" y puede que haya que resignarse y aceptar, antes de empezar, algunos desarreglos entre "religión vivida" y "religión predicada" —*vid*. Tabla 1 (b.)—, esto es, entre el contenido de la fe y la Doctrina del catolicismo y su grado de recepción en las audiencias[201]. Si bien, a la luz de los hechos, creo que se puede afirmar, con palabras de González Lopo, que las devociones de la Edad Moderna eran tradicionales y resistieron la llegada de los "nuevos" modelos de santidad de la Contrarreforma[202]:

Tabla 1 (b.): Distribución y desenvolvimiento de las devociones religiosas en los retablos mayores en el S. XVIII (1700/5-1775)

En el primer cuerpo	+ caja del evangelio	+ caja de la epístola	
Elementos del santoral	**Nº. de unidades (de 60)**	**Nº. de unidades (de 60)**	**Ratio (%)**
S. Andrés	1	1	**3**
S. Antonio abad	1	1	**3**
S. Antonio de Padua	6	9	**25**
S. Benito	1	3	**7**
S. Francisco	2	1	**5**
S. Juan Bautista	1	2	**5**
S. José (con el Niño en brazos)	14	6	**34**
Santa Lucía	1	2	**5**
S. Miguel arcángel	1	3	**7**
S. Pablo	1	5	**10**
S. Pedro	5	1	**10**
S. Roque	9	11	**34**
Santiago (como peregrino)	2	0	**3**
Nuestra Señora del Rosario	4	3	**12**
Inmaculada Concepción	2	1	**5**

En efecto, los santos de la reforma católica son minoría y se mantienen elementos del santoral relacionados con lo popular y las tradiciones de la Baja Edad Media, como san Andrés o san Roque —*vid*. Tabla 1 (b.)—; éste, con un protagonismo que se fija por encima del 30 por cien, conllevó la desaparición de san Sebastián, en lo que tuvo que influir su canonización por Urbano VIII en el segundo cuarto del siglo XVII y

201 A. MARCOS MARTÍN, "Religión 'predicada' y religión 'vivida'. Constituciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?", en *La religiosidad popular. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Barcelona, Anthropos, 1989, 48-49 p.

202 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740…", op. cit., 181 p. *Ídem*, "As devocións relixiosas na Galicia moderna (séculos XVI-XVIII)", op. cit., 300 p.

su culto, asociado a peregrinos y viajeros[203]. Pero más hay novedades, por ejemplo, san Antonio abad ha perdido terreno ante el avance de su homónimo de Padua o Lisboa, desde mediados del siglo XVII. Sin duda, la propaganda de los franciscanos fue determinante y, con seguridad, la expansión de su culto, frente al de S. Francisco o santa Clara, se hizo a la sombra del anterior[204]; si bien, al final, S. Antonio de Padua se convirtió en uno de los santos con mayor fortuna, ya a mediados del siglo XVIII —con un 25 por ciento— y, en cambio, S. Francisco no supera el 1 de 20. Sí, es un hecho que los santos de la Iglesia postridentina son minoría, pero algunos ocupan los primeros puestos en cuanto a fortuna y, al respecto, es muy significativa la propaganda a S. José[205], siempre con el niño Jesús, en brazos o caminando a su lado, quien —con un 34 por ciento— aparece en 1 de cada 3 ejemplos y, así, se equipara con S. Roque, de modo que uno y otro, junto a S. Antonio, pasan a ser los santos con mayor popularidad del 1700. Con todo, a pesar de que ni se acercaron a estos porcentajes, hay que poner de relieve el impulso que recibieron las advocaciones de la Inmaculada Concepción y, en especial, de Nuestra Señora del Rosario; con ejemplos en imaginería desde mediados del siglo XVII y una presencia que se sitúa por encima de 1 de cada 10, sólo durante la primera mitad del siglo XVIII. Por su parte, llama poderosamente la atención que, pese a la "impopularidad" del culto a Santiago durante la Edad Moderna[206] y de la escasez de cofradías en su honor en la Galicia atlántica, el porcentaje de su presencia en retablos mayores del sur de la Diócesis —con un 3 por ciento— se iguala al de san Antonio abad y otros apóstoles, caso de S. Andrés, y se sitúa sólo ligeramente por debajo de otros santos, éstos de entre los más populares de la Baja Edad Media, caso de S. Juan Bautista o santa Lucía —ambos con un 5 por ciento—.

Sin embargo, cifras, porcentajes y tablas —*vid*. Tabla 1 (a.), (b.) y (c.)— han de contemplarse como desglose de un hecho "unitario", integrado y relacionado con el desenvolvimiento de los programas de los retablos mayores. En efecto, se trata de un juego de "probabilidad condicionada", antes que de un "panorama", de esta surte la Tabla 1 (a.) presenta sólo una simplificación en torno a los datos de la iconografía y devociones que se materializaron en la caja principal; la Tabla 1 (b.), en las cajas laterales del primer cuerpo, ésta, condicionada por las cifras de la anterior, y, en fin, la Tabla 1 (c.), en el ático, a su vez, se interrelaciona con las de las anteriores. En definitiva, los datos referidos a la presencia o no (1 ó 0) de un elemento del santoral en cada una de las posiciones apuntadas antes "condiciona", sin remedio, los datos de las otras tablas, y se suma a éstos, ya que no puede aparecer dos veces en un mismo programa, es decir, en el "plano de las ideas", no hay posibilidad de repetición. Por ejemplo, en el caso de Nuestra Señora de

203 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740…", op. cit., 174, 175-176, 179 p. *Ídem*, "As devocións relixiosas na Galicia moderna (séculos XVI-XVIII)", op. cit., 298 p.

204 *Ídem*, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740…", op. cit., 174, 180 p. *Ídem*, "As devocións relixiosas na Galicia moderna (séculos XVI-XVIII)", op. cit., 298 p.

205 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 306 p.

206 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "La devoción a Santiago Apóstol en la Galicia de los siglos XVII y XVIII", *Tuy, Museo y Archivo Histórico Diocesano*, 7, 1994, 53-68 p.

la Asunción, a partir de la Tabla 1 (a.), se concluye que su presencia en la hornacina principal, sobre el tabernáculo, se sitúa en torno al 10 por cien, lo que representa 1 de cada 10, y, entonces, ésta no podría ocupar las cajas laterales del primer cuerpo, y, de hecho no ocurre, tal y como se muestra en la Tabla 1 (b.); si bien, de atender a la Tabla 1 (c.), hay 1 de 10 probabilidades de que se incluya en la caja principal del ático, siempre y cuando no ocupe la del primer cuerpo, y, así, "en total", hay 2 de 10, esto es, un porcentaje del 20 por cien, de encontrar una figura de la Asunción en un retablo mayor del siglo XVIII, ¿no?

Tabla 1 (c.): Distribución y desenvolvimiento de las devociones religiosas en los retablos mayores en el S. XVIII (1700/5-1775)

En el ático	+ hornacina del evangelio	+hornacina principal	+ hornacina de la epístola	
Elementos del santoral	**Unidades (de 60)**	**Unidades (de 60)**	**Unidades (de 60)**	**Ratio (%)**
S. Andrés	0	1	1	**3**
S. Antonio abad	3	0	0	**5**
S. Antonio de Padua	2	0	7	**15**
S. Blas	2	0	2	**7**
Santa Bárbara	0	0	2	**3**
S. Eleuterio (ó santos obispos)	1	0	3	**7**
S. Fernando Rey	1	1	1	**5**
S. Francisco	1	0	0	**2**
S. Ignacio	0	1	1	**3**
S. Isidro	1	0	1	**3**
S. Juan Bautista	2	3	2	**12**
S. José (con el Niño en brazos)	2	4	1	**12**
S. Lorenzo (ó santos diáconos)	1	1	1	**5**
Santa Lucía	1	0	2	**5**
S. Miguel arcángel	1	0	1	**3**
S. Pablo	1	0	1	**3**
S. Pedro	2	2	2	**10**
S. Ramón	2	0	0	**3**
S. Roque	2	0	0	**3**
Santiago (como peregrino)	2	0	2	**18**
Santiago (como Matamoros)	0	7	0	
S. Sebastián	1	0	1	**3**
Santísima Trinidad (Trono de Gracia)	0	3	0	**5**
Espíritu Santo (*)	0	2	0	**3**
Dios Creador o "Todopoderoso" (*)	0	16	0	**27**
Crucificado	0	10	0	**16**
Nuestra Señora de la Asunción	0	6	0	**10**
Inmaculada Concepción	0	5	0	**8**

Otro ejemplo, en el caso de san José, si éste no se correspondía con el santo patrón de la feligresía, su presencia en las cajas laterales del cuerpo bajo se sitúa en torno al 40 por ciento —esto, representa 4 de cada 10—; claro que si no lo hace en el primer cuerpo, hay una probabilidad mayor del 10 por ciento de encontrarlo en alguna de las hornacinas del ático, y, en consecuencia, su fortuna en cuanto a la iconografía de los retablos mayores del siglo XVIII se aproximó al 45 por ciento —al menos 2 de cada 5—. De esta suerte, si no aparecieran en el "cuerpo de Gloria", a S. Antonio de Padua le correspondería un 40 por cien; a S. Roque, un 37; a S. Juan Bautista, un 17; a santa Lucía, un modesto 10 por cien, y, finalmente, a la Inmaculada Concepción, un 15 por cien, sabiendo que siempre puede —con un 3 por ciento— entronizarse sobre el tabernáculo, desde principios del siglo XVIII. Por lo que cabe preguntarse, una vez más, hasta dónde los objetivos de la Iglesia postridentina se alcanzaron y por cuáles eran sus estrategias:

a) Al margen del culto a nuevos santos, tal y como señaló González Lopo, hay un intento por parte de la Iglesia del Antiguo Régimen de "reciclaje" y reconversión, adaptando la iconografía de los viejos santos de la Baja Edad Media a la cultura del Barroco[207]. Es un hecho que son representados de "modo" diferente, como se vio en san Julián, las santas mártires y santos caballeros, y, al respecto, es significativo el esfuerzo por reflejar la indumentaria del estado eclesiástico, que se fijó a lo largo del siglo XVII —sotana, manteo, bonete…— y que se reprodujo en la iconografía de los jesuitas, y, en especial, de las vestiduras litúrgicas —alba, sobrepelliz, muceta, dalmática…—; tal y como se contempla en las representaciones de S. Ramón y santos diáconos, como S. Lorenzo o S. Vicente. Paralelamente, san Gregorio —*vid*. S. Gregorio de Corredoira (Cotobade, Pontevedra), antes de 1775— o san Silvestre —*vid*. S. Vicente de Berres (A Estrada, Pontevedra), después de 1733— son revestidos con los emblemas de la dignidad pontificia —tiara de tres coronas y cruz patriarcal—, y junto a san Pedro, de pie —*vid*. S. Pedro de Tállara (Noia, A Coruña), hacia 1742— o entronizado —*vid*. San Pedro de Lantaño (Portas, Pontevedra) y en Campañó (Pontevedra, Pontevedra), hacia 1740—, se "instrumentalizan" para ensalzar la institución del Papado y poner de manifiesto su condición de defensores de la ortodoxia y la fe[208], en atención a una estrategia que cuajó a partir del segundo cuarto del siglo XVIII. Sin embargo, hay que subrayar el ajuste entre iconografía, gradación y jerarquía, ya que, por ejemplo, si en las feligresías que lo tienen por patrón, san Pedro se nos aparece como Papa, en cuanto que cabeza de la Iglesia, y ocupando, siempre, la hornacina principal; en cambio, en los retablos mayores que ocupa alguna de la hornacinas laterales, con una frecuencia del 10 por ciento y mostrando preferencia por el lado del Evangelio, lo acostumbra a hacer junto a san Pablo, y vestidos, ambos, con los atributos de los apóstoles. Al respecto, es muy significativa la propaganda a Santiago, por que, si bien es

207 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 306 p. D. L. GONZÁLEZ LOPO, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740…", op. cit., 178 p.

208 *Ídem*, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740…", op. cit., 179 p. *Ídem*, "As devocións relixiosas na Galicia moderna (séculos XVI-XVIII)", op. cit., 299 p.

modesta en el primer cuerpo, y casi pasa desapercibida, en el ático, por la contra, se acerca al 20 por cien; y, esto, con un desdoblamiento en cuanto a iconografía y jerarquía, ya que, en las hornacinas laterales, se presenta como santo peregrino, hermanado con san Roque, y, en la caja principal del ático, siempre que coincide con el santo "titular", o bien en feligresías en las que el cabildo de Santiago de Compostela protegía sus intereses, como Santiago Matamoros, a caballo, lanzándose sobre los sarracenos, armado con espada y escudo, desde principios del siglo XVIII —*vid*. Santiago de Cangas (Cangas do Morrazo, Pontevedra), entre 1725 y 1745—.

b) Claro que los porcentajes y cifras referidos a la distribución y desenvolvimiento de la imaginería en el ático tienen que ser relativizados, sin duda, ya que las categorías de la Tabla 1 (c.) puede que no sean contempladas por todos y cada uno de los ejemplos de la muestra: hay retablos mayores que no presentan hornacinas en el cuerpo de remate, o bien sólo tienen la caja principal, por lo que esto ha de afectar a su representatividad. Por precaución, se recalca la necesidad de contemplar los porcentajes de cada una de las tablas en relación con las otras. Habida cuenta que la presencia, o no, de elementos del santoral en éstas depende de que, por lo menos, tengan dos ejemplos en los programas de los retablos mayores del sur de la Diócesis, y, éstos, en cada uno de los cuerpos. Si bien, con todo, llama poderosamente la atención el empobrecimiento del "panteón" de los "bienaventurados" para las hornacinas del evangelio y la epístola del primer cuerpo, y, en cambio, su acrecimiento para los nichos del ático. Al respecto, es posible que la homogeneización promovida en el campo de las devociones por las órdenes religiosas y las jerarquías, en fin, haya sido más intensa en Galicia de lo que se creía y que las presiones del clero se dejaran sentir, con más fuerza, en relación con los santos que iban a ocupar los "lugares de privilegio" del altar mayor.

c) A la luz de los hechos, también se puede concluir que las cajas laterales del ático sirvieron para prolongar las viejas devociones, a modo de "espacio al margen", esto es, marginal en cuanto no está en el centro y, a la vez, que existe en el límite. De hecho, puede que en el límite de lo que imponía el "decoro" y la ortodoxia, ya que abundan los retablos mayores donde el ático se convirtió en un "cajón de sastre", o bien un "muestrario" de las viejas devociones del altar mayor, por acumulación de imágenes de fines del siglo XVI y la primera mitad del XVII, hasta de la Baja Edad Media, en granito. Reapareciendo, de esta manera, S. Sebastián y santa Bárbara, junto a los apóstoles, los llamados "auxiliadores" —caso de S. Blas— y otros "protectores", como santa Lucía o san Eleuterio. Se trata, pues, de un procedimiento que ejemplifica, bien a las claras, la "circularidad" entre religiosidad popular y religiosidad oficial o "canonizada", ya que las regiones "periféricas" acostumbran a ser permeables en ambas direcciones. Pues bien, al respecto, se puede constatar, de manera muy tímida, por ejemplo, la introducción de los ideales de santidad de la reforma católica, encarnados por san Ignacio, san Isidro, san Ramón o san Fernando —éstos, con un discreto 3 y 5 por cien, respectivamente—.

d) Sin embargo, si la Iglesia postridentina pretendió imponer unos "nuevos" modelos de religiosidad, fracasó en gran medida, como ya defendió González Lopo[209], porque la presencia de san Ramón o san Isidro casi pasa desapercibida entre la imaginería del siglo XVIII y, en cuanto a cronologías, su introducción hay que situarla a partir de 1750 o 1760, por lo tanto encuadrarla ya en la segunda mitad del siglo XVIII. Por tanto, los porcentajes han de ser matizados en cuanto a coordenadas de tiempo y espacio; así, junto al ejemplo de S. Ramón, hay que examinar a la Inmaculada Concepción, habida cuenta que los ejemplos de la Tabla 1 (c.) proceden sólo del arciprestazgo de Iria Flavia, donde el 50 por ciento de los retablos mayores, entallados de 1720 a 1765 (aproximadamente), llevaron a los nichos de sus áticos imágenes de la Purísima Concepción, a resultas de la acción de los franciscanos desde el convento de San Antón de Herbón, en la catequesis y evangelización de su zona de influencia. Por fin, los porcentajes pertenecientes a la paloma del Espíritu Santo y Dios Padre (*), en actitud de bendecir —con un 30 por ciento—, hay que contemplarlos a la luz de la costumbre de entregar la coronación de los áticos de los altares mayores, al menos desde la segunda mitad del siglo XVI, a la exaltación de lo cristológico, por medio del Calvario y el Todopoderoso, a cuenta de la entrega de su Hijo para remisión de los pecados de la Cristiandad. Al respecto, cabría sacar a colación el retablo para la Cofradía de la Concepción o de la Prima de la catedral de Santiago de Compostela, ajustado hacia 1721 y ejecutado según trazas de Simón Rodríguez, donde, en efecto, se talló un remate con la efigie del Padre Eterno bendiciendo; esto será una constante en sus obras, y, poco después, de la retablística del siglo XVIII en el sur de la Diócesis.

209 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "As devocións relixiosas na Galicia moderna (séculos XVI-XVIII)", op. cit., 300 p.

Capítulo 2

ORO, MADERA Y PIEDRA PARA LA CONFORMACIÓN DE ESPACIOS SAGRADOS (LA TRANSFORMACIÓN DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA EN EL SUR DE LA DIÓCESIS A PARTIR DE 1700)

En la Galicia del Antiguo Régimen nos topamos con un modelo de religiosidad basado en la presencia social de la Iglesia y, por consiguiente, en la "omnipresencia" de lo sagrado —con su geografía tachonada de iglesias, santuarios y capillas—[210]. De manera que se diría con J. Delumeau[211] que cualquier estudio sobre la vida religiosa en los siglos del Barroco tendría que ocuparse del estado y número de los lugares de oración, y, en paralelo, de las condiciones materiales que permitían al clero desarrollar su trabajo y al culto practicarse. Ha sido lugar común de la historia y la historia del arte hacer hincapie en la importancia de la reedificación de establecimientos dedicados al culto que se constata en la Galicia del rural a lo largo de la segunda mitad del 1600 y, en especial, la primera mitad del XVIII[212]. Lo que se explicó, en primera instancia, a partir de las coyunturas demográfica y agraria, en especial por el crecimiento a fines del 1600 y el consiguiente aumento de las rentas eclesiásticas, ya que de su evolución dependían las inversiones en obras de construcción, reconstrucción o "restauración". Así que las contabilidades de Fábricas y cofradías, junto con las relaciones de las visitas pastorales, nos acercan a una cartografía y contextualización del esfuerzo por la mejora de las "máquinas" de la Iglesia de la Edad Moderna, que, en última instancia, son testimonio de la renovación religiosa entre los siglos XVI y XVIII.

En efecto, a lo largo del 1500, en razón de las circunstancias que envolvieron la celebración del concilio de Trento, la idea de "concilio" era en el espíritu de la Cristiandad inseparable de la de "reforma" y, de la misma manera, el renacimiento de lo religioso lo era de la de "restauración" de los establecimientos de culto y oración; ésta, impulsada por las jerarquías y dependiente del clero secular o del regular, del clero parroquial o de los cabildos. De ahí los llamamientos a la clerecía en las constituciones sinodales y las actas de visitas pastorales, desde finales del siglo XVI, para que todo tuviese "[…] la decencia neçesaria para celebrar el santo Sacrificio de la Misa". Por ejemplo, el visitador general del Arzobispado, D. Francisco Rodríguez Araujo, disponía, en la visita de mayo de 1684 al arciprestazgo de Iria Flavia, en Santo Tomé de Sorribas (Rois, A Coruña) que "[…]

210 A. MORGADO GARCÍA, *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*, op. cit, 97 p.

211 J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, op. cit, 172-173 p.

212 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, *El arte del Finisterre gallego*, Tesis Doctoral (inédita) bajo dirección del Prof. R. Otero Tuñez, Facultade de Letras, Universidade de Santiago de Compostela, 1978, 11-12 p. Cit. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Creaciones Atlántico, 1990, 213-214 p.

por quanto la yglesia es bieja a lo antiguo y amenza el arruynarse y ser muy corta que es [por] quenta de los alcançes desta fabrica y cofradias se alargue y fabrique de nuevo […]"[213]. Justo en esto insistió fray Antonio de Monroy, pocos años después, en noviembre de 1687, y así:

> "[…] ha reconocido amenaça ruyna [la de Sorribas] y porque tambien tiene poca capacidad y se halla ynformado de que los vezinos y feligreses y otras personas que concurren a ella los dias festiuos y a otras funciones no cauen dentro […], manda su Illma. que el Retor y maiordomo de la fabrica llamen Maestros y reconoscan dicha yglesia consierte con ellos la redificacion dello y alargarla y lo que fuere conueniente de forma que tenga vastante capacidad […]"[214].

Pues bien, entre las razones que manejaron los eclesiásticos para empujar a sus feligreses a la reconstrucción de estas viejas iglesias, tres son las protagonistas, sin cambios entre fines del XVII y principios del XVIII; a) en primer lugar, la amenaza de ruina y "[…] a peligro que toda se uenga al suelo". Por ejemplo entre las actas de la visita del Arzobispo Girón a Moraña de Arriba, de mayo de 1676, se dice que en una "[…] se esta caiendo la capilla mayor [Santa María de Bemil, Moraña de Arriba] y por el manifiesto peligro que amezaça fue preçiso mudar el santisimo Sacramento al cuerpo de la yglesia […] y nadie se atreue a subir desde el medio cuerpo de la yglesia ariua […]"[215]. Otra a incios del XVIII: en la visita pastoral de junio de 1731, en el episcopado de D. José de Yermo y Santibáñez, "[…] el cuerpo de esta yglesia Parroquial [Santo Tome de Ancorados, Tabeirós] se alla a tteja vana [sin otro techo que el tejado] y las paredes ynteriores negras y sin adorno alguno […]"[216]; b) habida cuenta que las hay que hallaron "[…] muy yndecente y arruinada", hay que barajar, en segundo lugar y conjugando ésta con otras razones, los llamamientos al decoro y "[…] conforme a Arte". De esta suerte, entre los mandatos de la visita pastoral de mayo de 1718, por D. Luís de Salcedo y Azcona, era que "la Capilla Mayor Capillas colaterales y Sachristia de esta yglesia [Santa Xusta de Moraña (Moraña, Pontevedra)] es todo nuebo de canteria […]" y, por consiguiente, se arreglaba para "que el Cura y Mayordomos de la yglesia hagan se fabrique el Cuerpo de ella correspondiente a lo fabricado, y respecto de el Cuerpo de la yglesia oy es corto mandamos el nuevo que se fabrique sea mas largo guardando buena proporcion y […] se execute como conbiene […]"[217]; c) por fin, el aumento de la población en la Galicia occidental: por esta razón, se disponía, en agosto de 1732, durante el gobierno del Arzobispo Yermo y Santibáñez, que "[…] se aga una nueba [San Pedro de Cea (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra)] y muy Capaz para

213 Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 37 r. (libro segundo), Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

214 Ibídem, fol. 43 r. (libro segundo).

215 Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. 18 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

216 Libro de Fábrica (1663-1851), leg. 1, fol. 78 v., Administración parroquial, Santo Tome de Ancorados, Tabeirós, AHDS

217 Fábrica (1621-1786), leg. 1, fol. 146 r., Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña-Cuntis, AHDS.

que puedan hoir missa el mucho numero de personas que ay en esta freguesía que no cauen por la estrechez de la yglesia […]"[218].

Claro que el empuje y las motivaciones para agrandar las iglesias parroquiales de la diócesis de Santiago de Compostela no hay que buscarlas sólo en las disposiciones de la Congregación de ritos y ceremonias, o bien, en las coyunturas económica y demográfica a lo largo del XVII. En efecto, tal y como se concluye de la lectura de los mandatos de la visita de D. Luís de Salcedo y Azcona, de abril de 1722, según el que se reconoció que "[…] el Cuerpo de esta yglesia de Orazo [San Pedro de Orazo (A Estrada, Pontevedra)] es *desproporcionado*, por ser largo y estrecho *sin que se puedan poner altares colaterales con igualdad* [las cursivas son mías]" y, en fin, se creyó necesario llamar a "[…] maestros inteligentes con quienes trate el hacer nuevo cuerpo de la yglesia capaz y proporcionado, assi a lo ancho como a lo largo y a la Capilla Mayor, dejando arcos en los costados para los altares colaterales y demoliendo la capilla del lado dela Epistola para que todo salga con igual Calidad […]"[219]. Es bien cierto que al menos desde fines del XVII, la Iglesia y sus solemnidades requerían ya de grandes espacios en el medio rural, no sólo por el cambio demográfico de la Galicia occidental, y no siempre a consecuencia de las capacidades de Fábricas y cofradías para generar "excedentes" y reinvertirlos; lo cierto es que "el cuerpo de la yglesia" siguió ampliándose, puede que a resultas de las necesidades de la liturgia barroca, en especial a fin de crear un escenario de "significación" y dar cobijo al moblaje, o mejor dicho, a esta "maquinaria" de retablos, púlpitos y altares.

1. Controlar y vigilar, proyectar, tal vez construir

En el concilio de Trento se había preconizado el culto a la Eucaristía, a la Virgen, las reliquias y la práctica de las peregrinaciones, pero, en cambio, no se dictaron disposiciones sobre la arquitectura religiosa, a excepción de las referencias a la observancia del necesario decoro y dignidad en los interiores. Sin embargo, el "hombre barroco" ahondó en la concepción simbólica y alegórica de los lugares de oración y culto de la Iglesia, que así se movieron entre la evocación del templo de Salomón y la visión del Cielo y la Jerusalén celeste[220]. Por consiguiente, la arquitectura del "renacimiento católico" trató de crear, en el XVII y el XVIII, a decir de Tovar Martín, espacios en los que el milagro y la visión "extática" pudiesen ser recordados y escenificados, es decir, espacios milagrosos y celestiales, en los que las luces, la música, las colgaduras, las flores y los perfumes del incienso, sin duda, se erigieron en elementos conformadores del espacio religioso del Barroco.

De modo que estas "aspiraciones" a lo sobrenatural y transportar al pueblo, esto es, a sus "audiencias", a la esfera de lo "metafísico", empujaron a los ideólogos de la cultura de "lo piadoso", en la Europa católica, a la creación de un clima de "intensificación" de lo emotivo, por medio de la vida religiosa de las parroquias y a la potenciación de

218 Libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, fol. 345 r., Administración parroquial: San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

219 Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 225 r.-v., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

220 A. CÁMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, El arquero, 1990, 134 y ss.

lo persuasivo y conmovedor[221]. Basta con imaginarse la apariencia de la capilla mayor de San Pedro de Cea a finales del XVI para alcanzar a comprender el empuje de la reforma y la posterior transformación de los espacios sagrados en el medio rural. Que es posible, por fortuna, con la ayuda del acta de la visita pastoral de D. Juan de Sanclemente, en abril de 1600, y por la que se mandó "[…] que caleen la yglesia por dentro y que renueuen las pinturas [por] mano de un buen oficial […]: y que se haga un cruçifijo de mano de un buen oficial y pintado y dorado lo pongan en una viga grande que tome de pared a pared […]"[222]. Se nos antojan pequeñas, blanqueadas, y algunas embellecidas con pinturas, al menos en el presbiterio, con pocas esculturas, pocos muebles y aún menos retablos… En cuanto al altar mayor y su retablo, estas circunstancias cambiaron a lo largo del siglo XVII. Si bien, muy probablemente en la mayoría de las iglesias parroquiales de la Galicia rural, éste se hizo como recomendó el Arzobispo Sanclemente en otra visita de septiembre de 1601 al arciprestazgo de Iria Flavia, "[…] un retablito [sic] pequeño con su custodia"[223].

Desde finales del 1600 y en el primer tercio del XVIII se ultimó un plan de reconstrucción y mejora de la arquitectura de uso religioso, muy lento y trabajoso, que influyó sobre la mayoría de las feligresías de la Galicia del Atlántico y que atrajo los excedentes de las arcas de las cofradías y Fábricas; éstas, bajo control de las autoridades eclesiásticas. De esta suerte, en muchas iglesias del sur de la Diócesis, se oyeron instrucciones como las de la visita pastoral de D. Luís de Salcedo y Azcona, en mayo de 1718, al arciprestazgo de Moraña de Arriba, por la que se reconocía "[…] la obra que se esta haciendo y nueba de la yglesia [Santa Cruz de Lamas (Moraña, Pontevedra)], y que esta pocco adelantada y derribada ya la yglesia vieja […]", se ordenó "[…] que el cura suspenda qualquier gasto en ornamentos, y […] prosiga en fenecer dicha yglesia gastando lo que tuuiere la yglessia y saccando lo que se puede saccar de las Cofradias asta fenecer el cuerpo de la yglesia […]"[224]. Hasta donde sé, de Pontecesures a Ponte Sampaio el paisaje se llenó de campanarios y espadañas, se reconstruyeron las iglesias, se levantaron desde sus cimientos sus capillas mayores desde fines del 1600 y se bendijeron sus altares; esto, siempre bajo vigilancia y con el beneplácito de las jerarquías, que se hacían presentes por medio de sus autos, mandatos y delegados:

> "En la freguesía de san Lorenzo de Seira [Rois, A Coruña] a nuebe dias del mes de Abrill año de mill settecientos y veintte y seis D.

221 V. TOVAR MARTÍN, "Espacios de devoción en el Barroco español. Arquitecturas de finalidad persuasiva", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y la obra de Alonso* Cano, Madrid, Visor, 1999, 145-151 p.

222 Libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, fol. 9 r. (¿?), Administración parroquial, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

223 Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 28 r. (libro primero), Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS. El mandato se reiteraba en la visita pastoral de julio de 1607 del arzobispo D. Maximiliano de Austria (fol. 36 r.) y en la de abril de 1612 (fol. 53 r.). El retablo mayor tuvo que ser entallado y ensamblado entre 1715 y 1720, ya que en la visita eclesiástica de mayo de 1621 se ordenaba "[…] que se pinte y dore el retablo de mano de un buen oficial […]", *Ibídem*, fol. 95 v.

224 Libro de Fábrica (1632-1717), leg. 1, fol. 103 v., Administración parroquial, Santa Cruz de Lamas, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS.

> Domingo Martínez de Castro Berde Comisario del Santto ofizio de la ynquisicion deste reino Canonigo de la santta yglesia de Iria y arzipreste de este dicho partido […] digo que su Illma. el señor Arçobispo deste Arçobispado [D. Miguel Herrero Esgueva] ha sido servido conzederle lizencia para bendecir la yglesia desta dicha freguesia […]: D. Diego Barrero Cura de los benefizios curados de santo Thome de Sorribas y san Lorenzo de Seira su anejo […] dize que con orden de V.S. Illma. se ha hecho a fundamentis la capilla mayor de la referida de seira con sus colectorales la que se alla al presente perfeccionada y para dicir misa en dichos altares y colocar a su dibina Magestad en la Custodia del Altar mayor […]"[225].

Tras el concilio de Trento, la "reforma" y el fortalecimiento del poder de los obispos iban de la mano. Sin duda, se quiso hacerlo presente en la vida de villas y aldeas; es justo creer que, por esto, fray Antonio de Monroy (1685-1715), el último de los prelados del 1600 y el encargado de dar el cerrojazo del fin de siglo visitando en persona una gran parte de su diócesis, en las visitas al arciprestazgo de Iria Flavia, a finales de 1687, y a Tabeirós, a fines de 1689, dispuso que "[…] por quenta del Alcançe deesta fabrica [en verdad, de todas] que al presente tiene, y a lo adelante tubiere se hagan las obras reparos compras de ornatos y mas cosas que al Rector le pareciese conveniente y nesessario para la yglesia, su aliño, adorno, y limpieza sacando para ayuda dello a su disposissicion alguna cossa del caudal de las Cofradias fundadas en ella […]"[226]. Que subraya una tendencia que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII permitió prescindir de las "licencias" de las jerarquías para obrar o hacer gastos a cargo de los caudales de Fábrica y cofradías; éstas, se formalizaban, siempre, después de ser solicitadas por los responsables de las feligresías, señalando razones, causas y medios con los que se contaban para la ejecución del proyecto. Pese a que no siempre se cumplió durante el siglo XVII, el control por parte del "aparato" de la Diócesis se redobló, quizá ya antes del fallecimiento del Arzobispo Monroy y, por de contado, bajo el gobierno de D. Luís de Salcedo y Azcona (1716-1722)[227]. Pues bien, a consecuencia, tal vez de una simplificación de los trámites y burocracia, desde las últimas décadas del 1600 se asistió, en el sur de la Diócesis, al despegue de las reconstrucciones y a un incremento de la actividad artística en el medio rural. Si bien hay que recalcar que en la segunda mitad del 1600 el Reino de Galicia vivió un período de esplendor en lo económico, pese a las crisid de fin de siglo, y, seguro, en lo cultural, que facilitó los esfuerzos por mejorar la arquitectura de uso religioso y darle un empujón a la reforma.

225 Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 76 v.- 77 r., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

226 Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 162 v., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

227 De la visita de 2 de febrero de 1723, en tiempo de sede vacante, "[…] auiendo su merced reconocido lo mandado por su Illma. [D. Luís de Salcedo y Azcona] en el quarto capitulo de su uesita [sic] en que manda que el cura aun que sea a su costa no aga obra ninguna en dicha yglesia, manda su merced que en quantto a esto dicho capitulo no ttenga que cumplirla y da lizencia al cura para que pueda comprar los ornattos nesessarios para dicha yglesia y asser la obra que fuere presisa y necesaria para el servicio de dicha yglesia […]", Libro de Fábrica (1679-1741), leg. 1, fol. 80 r., Administración parroquial, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo, AHDS.

Justamente, he aquí el contexto y las circunstancias que explican la reconstrucción de la iglesia de Orazo, en Tabeirós, ya que, aún apuntándose en 1651 que "[…] la yglesia por agora esta bien rreparada de Hornamentos […]"[228], se pensó en su ampliación durante su último tercio del siglo XVII. En efecto, de 1680 a 1710 se reconstruyó la iglesia desde la cabecera y se contrató y entalló un retablo para su capilla mayor. Hay que hacer hincapie en la intervención de los agentes del Arzobispado, ya que, sino se hizo notar antes, sí en octubre de 1703, por medio de los autos de la visita de D. Pantaleón de San Miguel y Pedriza, canónigo de la catedral de Santiago de Compostela, aún en el episcopado del Arzobispo Monroy, según los que se mandó que "[…] se agan las obras que le pareciere a dicho Cura son neçessarias y se acaue de conponer y rredificar la Capilla Mayor en que esta trauajando […]"[229]. La cabecera se ultimó hacia 1704, y, por las cuentas de 1703, sabemos que el maestro de obras Andrés de Rendo se empleó "[…] en llebantar la yglesia […]"[230], o por mejor decir, en darle altura a la capilla mayor, lo que junto con la búsqueda de luz y amplitud, esto se relaciona con el ensamblaje del retablo mayor. Más tarde, tras liquidar los pagos por la pintura y dorado, de 1709 a 1713, entre los mandatos de "Obras" de la visita pastoral del Arzobispo Salcedo y Azocona, de abril de 1722, se dijo que "[…] el Cuerpo de esta yglesia de Orazo es desproporcionado, por ser largo y estrecho sin que se puedan poner altares colaterales con igualdad […]", y a fin de remediarlo se mandó que "[…] el Cura llame maestros inteligentes con quienes trate el hacer nuevo cuerpo de la yglesia capaz y proporcionado, assi a lo ancho como a lo largo y a la Capilla Mayor, dejando arcos en los costados para los altares colaterales y demoliendo la capilla del lado dela Epistola para que todo salga con igual Calidad y hecha la planta y resconocidos los caudales de fabrica y Cofradias, hara el Cura executar dicha obra, aprovechando todos los materiales que oy tiene la iglesia que es toda de Canteria […]"[231].

En efecto, hubiese o no hubiese caudales en las cajas de la Fábrica y cofradías, la "causa primera" de estas obras en las iglesias parroquiales del sur de la Diócesis fueron, por una parte, la iniciativa de la clerecía rural que, ahora, restaura y mantiene sus iglesias y se esfuerza en dar "brillo" a sus altares, y, por otra, la visita del Arzobispo o de sus delegados. Al respecto, los autos de las visitas, en el apartado de "Obras", no obstante, no sólo señalan lo que ha de mejorarse en los establecimientos de culto y oración, sino que conceden las autorizaciones para obrar y dan cuenta del procedimiento a seguir. Por ejemplo, en noviembre de 1687, fray Antonio de Monroy "[…] en la visita que ha hecho de dicha yglesia de san Tome de sorriuas ha reconocido amenaça ruyna y porque tambien tiene poca capacidad […]" arregló que "[…] el Retor y maiordomo de la fabrica llamen Maestros y reconoscan dicha yglesia consierte con ellos la redificacion dello y alargarla y lo que fuere conueniente de forma que tenga

228 De los mandatos de la visita de agosto de 1651, en tiempos del arzobispo D. Fernando de Andrade, Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 94 r., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

229 *Ibídem*, fol. 196 r.

230 *Ibídem*, fol. 201 r.- v.

231 *Ibídem*, fol. 225 r.-v.

vastante capacidad […]"[232]. De lo que se concluye que era obligación del párroco y del mayordomo de la Fábrica el buscar un "Maestro de el arte, e yntelixente […]", experimentado y hábil, encargándose, éste, del examen y tasación de la obra; "[…] en que declare poco mas o menos el coste que puede tener […]", como se anotó a mediados del siglo XVIII, en la visita de D. Bartolomé de Rajoy y Losada, por diciembre de 1757, a Santa María do Porto de Marín (Marín, Pontevedra) "[…] y echo […] nos dara quenta para mandar ponerla a posturas, i para hacer el remate en el menor postor […]"[233]. En fin, adjudicada la contrata en subasta y llevado, a continuación, el ajuste ante notario, la parroquia se pone manos a la obra; "[…] y que los vecinos y feligreses ayuden con lo necessaio porteando la piedra pues es para aumento de su yglesia […]"[234]; ya que según se hacía constar en un auto de octubre de 1737, del arciprestazgo de Moraña de Abaixo, hombres y mujeres concurrían "[…] con sus Carretos y seruintias segun Costumbre y practica de este Arzobispado […]"[235].

Quizá a fin de explicar este "procedimiento" y la mediación de la administración eclesiástica, al menos en las parroquias de la diócesis de Santiago de Compostela, haya que recurrir al libro de Fábrica de San Clemente de Sisán (Ribadumia, Pontevedra); donde por 1732 se insistía en que "la Capilla Mayor desta yglesia esta de muy mala calidad y nezesita de reparar […]"[236]. Hay que esperar aún a mediados del siglo XVIII, a la primavera de 1753, de acuerdo con los mandatos de la visita del Arzobispo Gil Taboada, de octubre de 1749[237], a fin de dar comienzo a las obras, y, de esta suerte, ver cómo se ponen en funcionamiento los "engranajes":

> "Don Silbestre de Otero Abad de San Clemente de Sisan representa a V.S. Illma. como por hallarse yndecente y arruinada la capilla maior de dicha yglesia de la que es Patrono es exmo. Señor Conde de Mazeda, con su lizencia pretende hazerla a su Costa, y teniendo preuenidos los materiales para empezar la obra, se oponen algunos vezinos con el pretesto de que derribando dicha Capilla maior, se caeran dos Capillas que estan arrimadas […], las que tambien por yndecentes e ynutiles estan mandadas derribar por la ultima visita […]. Suplica a V.S. Illma. se sirua mandar que dichos Vezinos no ympidan dicha obra, […] y a maior abundamiento que V.S. Illma. se sirua mandar a persona de la satisfación de V.S. Illma. el que con Maestro del arte reconozca la referida yglesia y Capilla mayor […]" [238].

232 Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 43 r., Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

233 Libro de Fábrica (1736-1862), leg. 2, fol. 32 v., Administración parroquial, Santa María do Porto de Marín, O Lérez, AHDS.

234 De la visita pastoral de mayo de 1684, Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 37 r. (libro segundo), Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

235 Fábrica (1723-1827), leg. 1., fol. 32 r., Administración parroquial, San Cristovo de Couso, Moraña-Cuntis, AHDS.

236 Libro de Fábrica (1704-1780), leg. 4, fol. 148 v.- 149 r., Administración parroquial, San Clemente de Sisán, Ribadumia, AHDS.

237 *Ibídem*, fol. 173 v.- 174 r.

238 *Ibídem*, fol. s. n. ("a la cabeza del libro", sin foliar)

En cuanto los engranajes de la administración se han puesto en marcha, tras el auto del Arzobispo Rajoy, dado en Vista Alegre (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), el 18 de mayo de 1753, se hizo el peritaje de la fábrica de la iglesia de Sisán. Pues bien, de la redacción de este "informe" se encargaron el Arcipreste de Ribadumia y "Manuel Antonio Serrapio Maestro Arquitecto vezino de Santiago de Loureyro jurisdicion de Cotobade […]", el 3 de junio de 1753, según el que "[…] la Capilla mayor por la parte del Vendabal [Sur] que dice dentro de la Sachristia tiene la pared amenazando ruina, y juntamente los dos esquinales cada uno con su quiebra […], por lo que necesita ser redificada dicha Capilla mayor y para redificarla es preciso deshacer el Arco toral, que esta entre la Capilla mayor y la nabe, y hacerlo de nuevo […]" y, a continuación, "[…] pasando a reconocer las paredes de la Nave, mirando la espaldera que dice al Norte hallela en partes plomando quasi una cuarta con una quiebra en dicha espaldera la que necesita ser redificada […]"[239]. Por consiguiente, y por auto del Arzobispo, dado en Santiago de Compostela a 4 de julio de 1753, "[…] Dase lizencia a este cura para que en atencion al informe, hecho por el Arcipreste del partido [de Ribadumia] y la declaracion dada por Manuel Antonio Serrapio Maestro de obras […]; para emprender la obra de la Capilla maior […]"[240]. Merced al contrato entre el párroco de San Clemente de Sisán, D. Silvestre de Otero, y "Matthias Perez Maestro de Canteria" y vecino de Pontevedra, bajo el epígrafe del "Nombramiento de Matthias Perez", a 12 de octubre de 1753, sabemos que en julio de 1752 se ajustó la obra, en 3.700 reales, pero "[…] hauiendo por la Quaresma proxima passada deste mismo año [de 1753] concurrido porsonalmente con ocho oficiales a la Cittada freguesia con el fin de abrir la Capilla mayor de su yglesia y principiara su perfecion no se lo permittia […] ynterin no concluhia el pleyto que tenia con sus feligreses sobre la misma obra […]", consecuentemente, después de la concordia entre los parroquianos y su párroco, "[…] esta prontto a cumplir la contratta […]", para "[…] a su conclusion enttre los dos liquidar la quentta de los que deua percivir y sattisfazersele […]"; a que se obligó a D. Silvestre de Otero, conforme a un auto de las autoridades eclesiásticas de 16 de agosto de 1753[241].

En efecto, son los autos de las visitas pastorales, que casi siempre leemos en los libros de cuentas de las Fábricas, y los "oficios" de la administración de la Diócesis los que aportan el mayor caudal de datos sobre los avatares y el avance de estas obras, y, en especial, los "memoriales"; éstos, a modo de relación de gastos o memoria de obra —caso de la "Advertenzia y memoria del Costte de la Yglesia nueba de San Julian de Guimarey [Tabeirós] y quien lo dio"[242], a 29 de diciembre de 1710, o la "Memoria y cuenta formal de las cantidades de dinero que entraron en la Arca del deposito, asi de la Fabrica, como de las demas Cofradias, que se gastaron en la obra de la Yglesia en el año de mill siettecientos y ueinte y ocho […]", de Santa María de Cequeril (Cuntis, Pontevedra), asentadas el 5 de junio de 1732—, dan buena cuenta del alcance de las "metamorfosis" y del esfuerzo que tuvieron

239 *Ibídem*, fol. s.n.

240 *Ibídem*, fol. s.n.

241 *Ibídem*, fol. s.n.

242 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 15 r.- v., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

que afrontar a lo largo del XVIII el campesinado y la clerecía de la diócesis de Santiago de Compostela:

> "[…] trescientos ducados de vellon [3.300 reales], en que a vista, ciencia y consentimiento de los Feligreses [de Santa María de Cequeril] fue rematada, y hecha la sacristia, y Capilla mayor, una y otra de Boveda de medio cañon, de resulta de lo mandado en la ultima visista […]. Mas ciento y veinte Reales que llevaron Antonio Duran, Estebo Duran y Domingo Lopez, Maestros de Carpinteria por çerrar las Maderas, cortarlas hacer dichas armazones y retejar dicha obra […]".
>
> "Obra hecha el año de 1730 […]:
>
> "Mas tres mill ciento y ochenta Reales de vellon que costaron a hazer las dos Capillas colaterales con sus bovedas, y paredes de los costados, que corren hasta la delantera, con sus Armazones, y texados; quatro vidrieras con sus redes, y varillas de ferro, bien emplomadas, asi en los Obalos de las Capillas, como en el cuerpo de la Yglesia; caleados, y losado, que todo entra en dicha cantidad […]. Mas doce reales de sentar y emplomar el Pulpito […]"[243].

Por si no era suficiente, en seguida, después de la visita de octubre de 1737, tal y como se explica en su encabezado, se asentó —a resultas del auto por el que se ordenó "[…] tomar las quentas al dicho Don Domingo de leys [párroco de Santa María de Cequeril] de los caudales, que auian entrado en su poder de la Fabrica y mas Cofradias inclusas en dicha Parroquial de Cequeril con descargo de su lexitimo empleo […]"—, en diciembre de 1737, una relación de costes de los trabajos, por valor de 10.000 reales. Poniéndosele, así, punto y final a "[…] la obra de la Yglesia, como son la Sacristia y Capilla mayor, y las dos Colaterales", ejecutada en apenas unos diez años, de 1728 a fines de 1737. Esto, a partir de un "plan" que, no obstante, junton a la arquitectura, contempló el moblaje, como las "[…] dos caxas muy capaces embebidas en los grueso de las paredes de dichas Capillas, donde estan inclusos dos Confesionarios […]: y otro arco de canteria, en donde a los pies de dicha yglesia esta asimismo inclusa la pila bautismal […]"; y, por supuesto, la retablística, en los cargos "[…] de sentar la mesa y pies del Altar, y retablo del Altar mayor con su tarima de piedra, en segura cimento" [244].

a) Hay otros ejemplos de iglesias rurales, en especial durante la primera mitad del "Siglo de las luces", que se construiyeron desde sus cimientos (*a cimientis*) y donde fue determinante la iniciativa y la actividad de promoción del párroco, en ocasiones, por cuenta de sus rentas y bienes, como si poco a poco cuajase entre el bajo clero la munificencia que caracterizó una buena parte de los prelados de Santiago de Compostela. Otro ejemplo: en la feligresía de Santa Cruz de Lamas, en Moraña de Abaixo, desde los inicios del 1600 se sucedían los avisos sobre la ruina de su capilla mayor; en visita pastoral de agosto de 1632, se sentenció que, ya que "[…] el coro [capilla] mayor de la dicha yglesia esta abierto

243 Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, fol. 73 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba, AHDS.

244 *Ibídem*, fols. 85 v. y 86 r.

ansi por la boueda como el arco y pared del que con mucho riesgo se dija [diga] en el missa y esta con muy peligro el Santisimo en la Custodia si sobrebiene una ruyna y el reparo del esta por quenta de los Patronos legos que presentan dicho beneficio: […] mando su merced que se notifique a los señores dichos que dentro de dos messes que su merced les da de termino reedifiquen y reparen dicho coro de manera que quede seguro […]"[245]. Si bien hay que esperar a los primeros años del siglo XVIII, una vez consolidada la reforma religiosa y, así, dando sus frutos la "corrección" de la clerecía del rural, a fin de ver levantada la capilla mayor de esta iglesia parroquial; tal y como se hizo notar en la carta al Arzobispo de Salcedo y Azcona del "[…] Señor Gregorio Duran, indigno cura del beneficio de santa Cruz de Lamas […]" y en la que se advierte "[…] que la yglesia nueba, que estaba a medio hacer, quando V.S.I. visito al Santisimo Sacramento [en mayo de 1718] en aquella Capillita arruinada (que llamaban Coro) [sic]; se halla acabada (sea Dios Bendito) [sic] con felicidad, y perfeccion. Para trasladar a su Diuina Magestad, y Retablos a ella. Supplica a V.S.I. se sirva conceder lizencia para bendecirla […]"[246], con fecha de agosto de 1718. Desde luego, se le concedió licencia, el 9 de agosto de 1718, se celebraron los actos religiosos el 14 de septiembre[247], y, después, D. Gregorio Durán asentó en el libro de Fábrica, el 18 de enero de 1723, un "recordatorio", según el que "Advierto con toda verdad que yncumbe a mi obligacion que toda la obra que se hizo, conforme se vee, a fundamentis, la hize a mi costa: […] advierto que dicha yglesia, coro sacristia, y atrio costo como ochocientos ducados [si "de a once", 8.800 reales] poco mas o menos, y que para ellos ayudarian las cofradias y fabrica con cien ducados [1.100 reales] con poca diferencia poniendo yo lo demas por seruir a nuestro señor y mi santisima patrona la santa Cruz […]"[248].

b) Si bien junto a la iniciativa del clero y de las "intenciones" que se expresaron a través de las visitas, hay que hacer hincapie en otra pieza más de este engranaje del "mecenazgo" , a veces injustamente olvidada, el "patrono"; éste, por ejemplo, poseía el derecho de presentación al beneficio cural, es decir, de presentar a clérigos para cargo de cura de almas y la percepción de diezmos en la feligresía, si bien en ocasiones los beneficiarios detentaban también el señorío jurisdiccional. Pues bien, los visitadores casi siembre intentaban que tanto los patronos de beneficios como los partícipes de diezmos cumpliesen con la obligación de dotar estos lugares de culto de los medios apropiados para su ejercicio, y cuyo campo de actuación acostumbró a localizarse, preferentemente, en la capilla mayor, dejando el cuerpo de la iglesia a su suerte, es decir, bajo cuidado de la parroquia; y para muestra:

El cura y los feligreses de Borela (Cotobade, Pontevedra), en Cotobade, afrontaron desde principios del siglo XVIII los trabajos para reconstrucción de su iglesia; así se desprende de la "Memoria de lo que se gasto en la obra, fabrica y ornatos desta yglesia de San Martín

245 Libro de Fábrica (1632-1717), leg. 1, fol. 5 r., Administración parroquial, Santa Cruz de Lamas, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

246 Libro de Fábrica (1718-1824), leg. 2, fol. s. n. ("a la cabeza del libro", sin foliar), Administración parroquial, Santa Cruz de Lamas, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

247 *Ibídem*, fol. s. n. ("a la cabeza del libro", sin foliar)

248 *Ibídem*, fol. s. n. ("a la cabeza del libro", sin foliar)

de Borela siendo Cura y Rector de ella Don Balthassar Antonio Coton y Vaamonde […]"[249], a fechar después del 21 de marzo de 1728. Parece que su centro de atención fue, ante todo, "[…] la parte de la yglesia que se hizo de nuebo desde los colaterales viejos asta la Capilla mayor […]"[250]; sin tocarle a la cabecera, "[…] porque el Monasterio de San Pedro de Thenorio lleua diferentes ferrados de zenteno y mijo menudo suponiendo tener derecho de Patronato y portanto les toca el aseo y conpostura de la Capilla mayor […]", y, por esto, en la visita de julio de 1737, durante el gobierno de D. José de Yermo Santibáñez, se hizo constar que "[…] necesita retejarse y blanquear con un poco de Cal [por consiguiente] ara sauer al Padre Abbad de dicho monasterio el que dentro de dos meses le haga retejar y blanquear […]"[251].

Es así que el estado de las iglesias rurales y las "posibilidades" del culto en sus altares mayores, en no pocas ocasiones, dependió del patrono del beneficio, lego o eclesiástico. Claro que éste, a veces, hacía oídos sordos o se desentendía de sus obligaciones, en especial, los monasterios, los conventos y los nobles residentes en la Corte. Así, por ejemplo, en el auto de su visita a Moraña de Arriba, de mayo de 1676, D. Andrés Girón dejó constancia de su queja "[…] por quanto allo […] y reconocio por vista ocular que hiço [en Santa María de Bemil (Caldas de Reis, Pontevedra)] se esta caiendo la capilla mayor […] y deuiendolo los Patronos sincureros reedificar dicha capilla no lo acen ni an querido hacer en tanto tiempo aunque se les dio auiso y amonesto […] y unos con otros andan en pleito sobre de quien a de redificar dicha obra y por que no es justo se dilate mas […]", al final, dictó el "[…] secuestro y enbargo en los frutos de las sincuras [sic] de dicho beneficio que perciuen los Patronos como tales […] asta que con efecto este adereccida y compuesta dicha capilla mayor a toda satisfazion […]"[252]. Quizá no tuviera que llegar a tanto y, casi con toda seguridad, la cabecera fue "restaurada" hacia 1680, sin necesidad de echar abajo la fábrica del Románico. Pues bien, este patronato de Santa María de Bemil estaba en manos legas, además, sabemos que en 1739 se encontró por cura a "[…] Don Manuel Fonttao Pereira desde el año pasado de 1716, a presentacion del Patrono de la Capilla de Alba, que lo es actualmente Don Andrés Vallo de Porras […]"[253]. Con todo, no hay que caer en el error de creer a los legos como los principales cobradores de diezmos en la Diócesis. Habida cuenta que un 90 por ciento iban a parar a manos del estamento eclesiástico[254], y, no obstante, entre la nobleza se encontraron algunos de los mejores cumplidores de sus obligaciones religiosas; caso de los marqueses de Villagarcía y señores de Rubianes, del linaje de los Mendoza Caamaño y Sotomayor, que a día de hoy toca al convento de las agustinas recoletas de Vista Alegre, por ejemplo, y a las iglesias de Santa Baia de Arealonga (Vilagarcía

249 Libro de Fábrica (1719-1860), leg. 1, fol. 12 r., Administración parroquial, San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS.

250 *Ibídem*, fol. 12 r.

251 *Ibídem*, fol. 25 v.

252 Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, 18 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas (Moraña de Arriba), AHDS.

253 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren, año de 1739", fol. s. n. (sin foliar, "Santa María de Bemil", n.º 36), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

254 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994, 38 p.

de Arousa, Pontevedra) y de Santa María de Rubiáns (Vilagarcía, Pontevedra); al linaje de los Mosquera del coto de Villar de Payo Muñiz (Ourense) y la Casa de Guimarey, en relación con las feligresías de San Xulián de Guimarei, San Xoán de Santeles y Santo Estevo de Lagartóns (A Estrada, Pontevedra) y, a la sazón, "fundadores" del Colegio de la Inmaculada Concepción de la Compañía de Jesús, hoy iglesia de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra); o bien la Casa de la Sierra, del linaje los Mariño de Lobeira, "patronos" del convento de Santa Clara de Pontevedra (Pontevedra) y de las iglesias de Piñeiro (Moaña, Pontevedra) y das Fragas (Campo Lameiro, Pontevedra).

Es curioso: las clarisas de Santiago de Compostela, por ejemplo, protagonizaron un par de pleitos con la administración eclesiástica por razón de derecho de patronato, y, quizá uno de los más curiosos, el mantenido con la parroquia de Santo Tomé de Ancorados (A Estrada, Pontevedra), en Tabeirós. Al parecer, desde los inicios del 1700 su iglesia presentaba un estado de abandono y deterioro que empujó a D. Gregorio Pose, consultor del Santo Oficio de la Inquisición y visitador general del Arzobispado, en junio de 1731 a protestar porque "[…] el cuerpo de esta yglesia Parroquial se alla a tteja vana y las paredes ynteriores negras y sin adorno alguno […]", y, al final, sentenciar que "[…] attendiendo a que los llevadores de los diezmos tienen obligazion de reparar y ponerla dezentte […] y enesta feligresía persigue las dos terzias partes de ellos el Conuento de ssanta clara de la zuidad de santiago, Manda su merced que el cura haga saber ala Madre Abadesa de dicho Conventto el que con curran con las dos tterzias partes del coste que tubiere el fazarla [sic] […]; y la otra terzia parte […] se saque de la fabrica y cofradias"[255]. Claro está, mandatos a los que las monjas de Santa Clara hicieron oídos sordos, y, por esto, bajo gobierno de D. José de Yermo Santibáñez, en la visita de marzo de 1737 se dispuso "[…] que lo mandado en la Visita antecedente se aga cumplir y Guardar por el ttribunal ecclesiastico Obligando a las Relijiosas de el Conuento de santa Clara de Santiago conttribuian para la conpusicion de el faiado de la Yglesia y mas preuenido"[256]. Así las cosas, se inició "un tira y afloja" entre los de Santo Tomé de Ancorados y el convento de Santa Clara que no concluyó hasta mediados del XVIII, cuando en las cuentas de junio de 1755 se asentó en concepto de "cargo" la donación de 300 reales, hecha por las religiosas, para las obras de la iglesia parroquial[257]; pese a que las reparaciones se ejecutaron hacia 1738, con ayuda de los caudales de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario[258].

Otros ejemplos: los "ruegos" de la parroquia de Vilacoba (Lousame, A Coruña), en la ría de Muros y Noia, al monasterio de San Martiño Pinario, en calidad de patrono, "[…] para que contribuia con lo equibalentte, y no alcanzando para su perfeccion lo supla de fabrica y cofradias […]"[259], a fin de levantar su capilla mayor y vicaría; o bien las

255 Libro de Fábrica (1663-1851), leg. 1, fol. 78 v., Administración parroquial, Santo Tome de Ancorados, Tabeirós, AHDS.

256 *Ibídem*, fol. 83 r.

257 *Ibídem*, fol. 107 v.

258 *Ibídem*, fol. 87 v.

259 De la visita pastoral de mayo de 1740, Libro de Fábrica (1701-1867), s. n. cat., fol. 85 r., Santa Baia de Vilacoba, Posmarcos de Arriba, AHDS., *cfr.* I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia (1730-1775), apuntes sobre la retablística del Barroco en el arciprestazgo de Posmarcos de Arriba", en

disposiciones en apoyo de los parroquianos de Santa María do Porto de Marín, a cuenta de que "[…] al Padre Prior del priorato de dicho puertto [Priorato de Oseira en Marín] […], se le aga sauer lo parttizipe al Rmo. Padre Abbad del Monastterio de Osera para que dentro de quatro meses aga asegurar conponer y rreedificar la Capilla mayor de dicha yglesia […]"[260]. Sea como fuere, a tenor de lo que se extrajo de la visita de D. Andrés Girón, de mayo de 1676, a Moraña de Arriba, la mejor receta para atajar el problema, antes de recurrir a los tribunales eclesiásticos o a la Real Audiencia de Galicia, "[…] si los patronos no dieren en tiempo cumplimiento al mandato tocante a la capilla mayor se disponga por el Rector […] y feligreses repararla poniendo en postura la obra remantandola conforme a derecho y tomando reciuos autenticos de los que se gastare para que despues se pueda pedir contra los dichos patronos […]"[261].

En consecuencia, no hay que sorprenderse porque a fines del siglo XVIII se oigan demandas de rectores y feligreses para que los diezmos se destinen, antes de nada, a sostener a los curas de almas y a conservar "decente" la iglesia parroquial[262].

Por otro lado, hay contextos donde las obligaciones del derecho de patronato fueron ventajosas para las parroquias; caso de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), en Iria Flavia, donde el convento de Santa María de Conxo (Santiago de Compostela) era patrono, y cuyas obras, siguiendo a Folgar de la Calle, arrancaron justo a raíz de la visita de D. Luís de Salcedo y Azcona de diciembre de 1718[263]. Hay noticia de la entrega de trazas por Simón Rodríguez, hacia 1719, pese a que el inicio de la obra aún se retrasó hasta 1723 y, seguro, su cuerpo no se cerró hasta mediados de los años de 1720 a 1729[264]. Poco después, se dio permiso al párroco de Dodro "[…] para la obra de la Capilla Maior y sacristía de dicha yglesia y […] se prosiga dicha obra y fabrica […] como está planteada y empezada […]"; habida cuenta que sabemos que en febrero de 1738 aún se trabajaba en esto[265], entonces, es de suponer que la cabecera se cerrara por 1739[266]. Según Folgar de

Compostellanum, 53, 3-4, 2008, 526-527 p.

260 Libro de Fábrica (1640-1734), leg. 1, fols. 111 v.- 112 r., Administración parroquial, Santa María do Porto de Marín, O Lérez, AHDS.

261 Libro de Fábrica (1632-1717), leg. 1, fol. 65 r., Administración parroquial, Santa Cruz de Lamas, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS.

262 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 43 p.

263 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia del Museo de Pontevedra, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, 44 p.

264 Copia del contrato y condiciones para construir la iglesia de Dodro (1723), leg. 2, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS. Finalmente, la obra se ajustó en Santa María de Dodro a 3 de enero de 1723 con Domingo Ferreiro, de Santa María de Herbón, y Silvestre Ferreiro, de Santa María de Muimenta, jurisdicción de la villa de Baños de Cuntis, *cfr.* M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 44 p., y nota a pie 5.

265 J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, "El barroco compostelano de Santa María de Dodro (La Coruña)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, XIV, 1958, 63-66 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 44 p., y nota a pie 6.

266 De las cuentas de 1741, "Dieron por descargo em primer lugar mill quatrocientos y ochentta reales los mismos que deven pagar y parte pagaron al señor recttor de dicha feligresía para en quenta de lo que tiene suplido para la obra de la capilla maior y sacristia de la Yglesia desta dicha feligresía en birtud de man-

Calle, cabría pensar que la obra de la capilla mayor a fines de la de 1730 se hizo bajo dirección de Simón Rodríguez, o cuando menos con su asesoramiento; de ser así, el hecho de que los mercedarios de Santa María de Conxo fuesen los patronos de la iglesia de Dodro seguro que fue "determinante", ya que trabajó para éstos en la capilla del Santo Cristo entre 1730 y 1737[267]. Claro está, de esta financiación de obras y de la "promoción" de la actividad artística, asociada al derecho de patronato, sus poseedores extrajeron beneficios a largo plazo, a relacionar con la "auto-propaganda" y la esperanza en que el recuerdo de su patrocinio no cayese en el olvido. De ahí que en los muros de las capillas mayores se hayan labrado escudos de armas y grabado inscripciones, como las de la iglesia de Santa María de Godos (Caldas de Reis, Pontevedra)[268] y San Pedro de Campañó (Pontevedra, Pontevedra)[269], o bien pintado, como en Santa María de Muimenta[270] (Campo Lameiro, Pontevedra).

2. "Para la yglesia, su aliño, adorno, y limpieza…"

En efecto, la "renovación" de la arquitectura religiosa entre los siglos XVII y XVIII hay que relacionarla con "planes" para adaptarse a las necesidades de lo "persuasivo" que imponían la catequesis y la predicación; por otro lado, a las prácticas y a los ideales de la Iglesia del Barroco que se expresaron en púlpitos, confesionarios, monumentos de Jueves Santo, sillerías y retablos "para el adorno y aliño de la yglesia […]". Esto se concretó, por una parte, en la demolición de las viejas iglesias parroquiales y su reconstrucción entre la segunda mitad del siglo XVII y hasta el tercer cuarto del siglo XVIII, y, por otra, en las operaciones de renovación y reciclaje de las construcciones heredadas de la Baja Edad Media, por medio de "procedimientos" epidérmicos y encubridores de la retablística o el moblaje, y, después, por la edificación de dependencias auxiliares al servicio de la liturgia. Al respecto, una consideración muy especial se merecían justamente las fábricas del Románico en la península de O Morrazo —Santo Tomé de Piñeiro (Moaña, Pontevedra) o Santa María de Cela (Bueu, Pontevedra)—, en

datto de su merced el señor provisor y bicario que destte Arzobispado de que se alla ttestamonio en el libro de la fabrica […]", Nuestra Señora de las Nieves (1712-1796), leg. 1, fol. s.n., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS.

267 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 49 y 86 p.

268 "Esta capilla mayor la man / do acer e yço a su costa D[oña] Iva[na] / d[e] Vila y Lemos hija lexi[ti]ma de / D[oña] M[aria] de Vila i Lemos y D[on] Al / berto Erdela Peña Patro / na ynsolidun de este be / neficio de Santa Maria / de Godos año de 1715". Según Couselo Bouzas, la obra del "coro y capilla maior de la parroquia de Godos" la ejecutó Carlos Dariva, vecino de la jurisdicción de Cotobade, en precio de 14.500 reales, *vid.* J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 575 p.

269 "Fue reedificada esta cap[illa] [a] exp / ensa del R.[eal] Monasterio del Poyo / como Pat[rono]: q[ue]: es della siendo Pr[ior] el R. P. / Maria i Joseph de Colmenares / Año 1720", cit. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó, obra dos mestres Bento Rey Rodríguez Liñariños e Xosé de Malvárez", en *Museo de Pontevedra*, 44, 1990, 459 p.

270 "Se hizo esta iglesia / a cimient[i]s. Siendo. Cvra D[n]. Pedro de Ba / rros alemp[te]. [Alemparte] p[r]. [por] sv indvstria i aberes tan / bien concvrrieron p[a]. [para] sv echvra D[n]. Antonio / Zerviño i apolonia sv hermana como concv / rrio D[n]. Geronimo Ferreiro i los vezinos con la capilla del bendabal / año de 1753".

la comarca de Caldas y Moraña —Santa María de Caldas de Reis o Santa María de Bemil (Caldas de Reis, Pontevedra)—, en Tabeirós —San Miguel de Moreira, San Martiño de Riobóo o Santiago de Tabeirós (A Estrada, Pontevedra)— o bien en los valles del Ulla y el Sar —Santa María de Herbón (Padrón, A Coruña) o Santa María de Xanza (Valga, Pontevedra)—, en cuanto a una verdadera "hibridación" con el arte del Barroco y reciclaje por medio de la talla.

Desde los primeros años del 1600, por ejemplo, en las visitas pastorales se insistía en la edificación de sacristías en la Diócesis, en un primer ensayo por ajustar las viejas construcciones de la Baja Edad Media a las necesidades de la liturgia del Barrroco y las exigencias de la reforma; por lo que son legión los ejemplos en el sur de la Diócesis en que se mantuvieron en pie cabeceras de los siglos XIII y XIV, a través de su transformación, con el aditamento de capillas, vicarías y otras dependencias auxiliares; muy numerosas, éstas, en especial, durante la segunda mitad del siglo XVII, tal y como ilustra San Martiño de Riobó, en Tabeirós, donde, en noviembre de 1673, el visitador general, D. José de Vergara, a la sazón, prior de San Xoán de Caaveiro, concede autorización para ejecutar las obras que sean necesarias en la iglesia[271]; según licencias que se confirman en la visita de mayo de 1684, bajo el gobierno de D. Francisco de Seijas y Losada[272], a fin de que, luego, en las cuentas de 1699, se asienten libranzas por valor de 390 reales, "[…] los que pago Cristtobo de prado a Juan Mesia, Andres das pereiras y a Andres derrendo [sic], Maestros que corren con la echura y fabrica de dicha Sacristía de Rioboo […]"[273]. Cierto que estas operaciones de "reciclaje" y reutilización de las fábricas fueron de muy distinto signo, materializándose bien en obra nueva (*a cimentis*), o bien en la transformación de espacios "pre-existentes"; tal y como se hizo en San Lourenzo de Nogueira (Ribadumia, Pontevedra), donde D. Luís de Salzedo y Azcona, en diciembre de 1717, dejó dicho que, ya que "[…] esta yglesia esta sin sacristia, y la necesita, mandamos que la Capilla que esta inmediata al altar mayor al lado del Evangelio se disponga para este effecto […]"[274].

Ésta fue el lugar donde se revestían los sacerdotes y se guardaban ornatos y otros objetos pertenecientes al culto; en sus cajoneras[275] y alacenas se guardaron vestiduras y vasos litúrgicos, los libros sacramentales, de cuentas y los misales, el "arca de deposito" de la Fábrica. Es así que se trate bien de las vicarías de monasterios o santuarios, o bien de iglesias parroquiales, se levantaron con perfección y "conforme a arte", y después se adornaron; tal y como puede verse

271 Libro de Fábrica (1649-1776), leg. 1, fol. 55 v., Administración parroquial, San Martiño de Riobó, Tabeirós, AHDS.

272 *Ibídem*, fol. 73 r.

273 *Ibídem*, fol. 110 r.

274 Libro de Fábrica (1676-1855), leg. 1, fol. 115 v., Administración parroquial, San Lourenzo de Nogueira, Ribadumia, AHDS.

275 D. Antonio Montero, párroco de Laiño, decía en agosto de 1718, sobre su sacristía, "[…] que aya cajones en que se puede recoger todos los ornamenttos de dicha su yglesia y que el santto Monumento de Juebes Santo se ponga con la limpieza y adorno […] que se deue: [así que] su merced concertó con Domingo Antonio de Recamar, carpintero entallador y vecino de la feligresía de Santa María de Oín [Iria Flavia] dichos cajones solo su echura y darle su merced la madera para ellos en ciento y veintte reales de vellon […]", Libro de Fábrica (1677-1763), leg. 2, fol. 117 r. Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, AHDS.

en el "Memorial de lo que costo la Capilla mayor de la yglesia de Santa María de Paradela [Tabeirós] y la Sacristia della que entrambas se alargaron y re-edificaron a fundamentis", añadido a las cuentas de 1704, y asentado que asentado en los últimos meses de 1705[276]. De esta suerte, en Santa María de Xanta, en las cuentas de 1693 y 1694, se asientan como descargo "[…] trecientos y sessenta reales que importo el retablo e ymagenes del por pintar que se hizo para dicha sacristia […]: en ducientos y veinte reales importo la pintura de dicho retablo e ymagenes […]"[277]. Al respecto, creo, la iglesia de Xanta, en Iria Flavia, es un ejemplo a subrayar, en calidad de "modelo" de comportamiento y actuación en las circunstancias de la reforma religiosa; ésta, levantada en la segunda mitad del XII y según un plan con paralelismos en Santa Cristina de Campaña (Valga, Pontevedra), si bien con cabecera plana, pequeña y nacida de las transformaciones a caballo entre el XVII y el XVIII; cuyos trabajos se centraron, según Fraguas y Fraguas[278], en la capilla mayor y su sacristía, en el lado de la epístola, la que se ejecutó entre 1693 y 1694[279].

Creo que durante la segunda mitad del siglo XVIII una buena parte de las iglesias rurales de la Galicia atlántica estaban pobladas de bancos y reclinatorios, dominadas por el púlpito y el altar, y asimismo presididas por un retablo mayor y, al menos dos o tres colaterales[280]. Habida cuenta que en las iglesias de la Europa católica el mobiliario es un mecanismo de "significación" del espacio, en cuanto que aporta "significados" al cuerpo de la iglesia y en cuanto que subraya la jerarquía de sus ámbitos, para adaptarse a las necesidades del culto. De modo que se separaron la nave y la capilla mayor, los altares colaterales o el baptisterio —al parecer, el *Rituale Romanum* de 1614 sancionó una tradición según la que éste se colocaba junto a la puerta de la iglesia, en la parte norte y cerrado por una reja[281]—, no sólo a través de la arquitectura, sino también por elementos de acotación, como los canceles y rejas[282], los cambios en las cotas del pavimento entre

276 Libro de Fábrica (1632-1704), leg. 1, fol. s.n., Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

277 Fábrica (1668-1739), leg. 1, fol. 72 r., Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

278 A. FRAGUAS Y FRAGUAS, "La iglesia de Santa María de Janza", *Museo de Pontevedra*, 22, 1958, 119-128 p.

279 "[…] seis cientos y treinta y dos reales que pago a estauan ferreiro maestro de arquitectura que fabrico la sacristía de Janza a quenta de lo en que fue concertada […]", *ibídem*, fol. 72 r.

280 *Constituciones Synodales del Arzobispado de Santiago Hechas por el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada, Arzobispo y Señor de la Santa Iglesia, Ciudad y Arzobispado de Santiago en la Santa Sínodo que su Illma. celebró en los dias 1, 2 y 3 de Junio del año 1746*, Santiago de Compostela, Ventura Aguayo, 1746; *vid*. Tít. XXVI, Constit. I, "Del Ornato de las Iglesias", 249-250 p. "[…] en muchas Iglesias Parroquiales de hecho y contra derecho, algunas Personas, han introducido tarímas, sillas y bancos, assi en los Presbyterios, como en el Cuerpo de la Iglesia, levantando respaldos en ellas, prohibiendo à los demàs Vecinos, que se sienten, ó arrodillen, de que se siguen muchos pleytos, y escandalos […]", *vid*. Tít. XIX, Constit. III, "Instrucción del Visitador", n.º 17, 156-157 p.

281 M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*…, op. cit., p. 441 p.

282 De la visita pastoral de junio de 1709, "[…] manda su señoria que dicho rector disponga se vaia continuando la obra y […] en particular el que se feneza el enlosado de la yglesia, azer el coro, con su reja […]", Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 75 r. (libro segundo), Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

la capilla mayor y las naves[283]…, o bien la colocación de los bancos; acostumbran a pasar desapercibidos, pero los bancos corridos y las sillas, según J. Bossy, proliferaron en las iglesias de los núcleos urbanos, precisamente a lo largo del 1600. Éstos, exigidos por la nobleza —para sus oraciones y el recogimiento a que obligaba la misa— y, de la misma manera, hecho a petición de catequistas y predicadores, ya que de éstos dependía la disposición de los asistentes, en ocasiones jerarquizando el "aula congregacional"[284], y, en suma, la separación entre hombres y mujeres en diferentes partes de la iglesia[285]. Estas y otras piezas de moblaje no sólo dependían de las disposiciones de la Congregación de ritos y ceremonias, sino de usos y costumbres, y, en especial, en las circunstancias del XVII, de los dictados de san Carlos Borromeo[286], *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae*… (Milán, 1577). De ahí, por ejemplo, la expansión del uso del confesionario; una invención reciente entre los católicos, impulsada por los jesuitas; si bien ideado por Carlos Borromeo por 1565, y que luego el *Rituale* de Paulo V propagó en Italia y Europa, aunque sin imposiciones[287]. Desde luego, fue un "desconocido" en muchas parroquias de España y Portugal hasta 1650, o 1700, y en el Noroeste puede que haya que retrasar su popularización al segundo cuarto del XVIII. Claro que la instalación de este mobiliario en las nuevas iglesias de la Galicia rural, transmitía un mensaje alto y claro; el de que el arrepentimiento y la "penitencia" eran una actividad continua, de modo que, en adelante, los feligreses eran llamados a la confesión con más frecuencia[288].

Cómo las directrices cultuales y litúrgicas de Trento influyeron en la configuración del espacio sagrado, hay mejores muestras en la proliferación de altares y retablos, y, claro está, el tamaño y "aparato" de los expositores para el Santísimo Sacramento, ya desde mediados del XVII. Éste, un mecanismo de propaganda y mueble para la liturgia, ya que el retablo mayor es escenario, tras el altar, para la celebración de la misa, de hecho su importancia se puede medir a partir de las "potencialidades" de su influencia sobre la audiencia; habida cuenta que a menudo, más que el producto en sí, se consume la función sociocultural de los actos implicados en su recepción, esto es, la misa mayor, la predicación, la catequesis, la oración…, y, en definitiva, en su consumo. Sin duda, los asistentes a misa el "Día del Señor"

283 De las cuentas de 1731, ajustadas en febrero de 1732, "[…] da por descargo ducientos y setenta y dos reales y treinta y dos maravedies […] por lossar las sepulturas de la yglesia parroquial y tabien la pila Baptismial con su passo, que corresponde assi a la puerta principal de dicha yglesia con su solera en la entrada de ella, y tambien los passos de la tribuna […]", Libro de Fábrica (1703-1784), leg. 1, fol. 106 v., Administración parroquial, San Pedro de Tállara, Posmarcos de Arriba, AHDS.

284 J. BOSSY, *A Cristiandade no occidente (1400-1700)*, op. cit., 168-169 p.

285 En 1735 en la diócesis de Santiago de Compostela, la clerecía se lamentaba de que "[…] las mujeres se suben arriba de la raya que está puesta en dicha iglesia, que las divide de los hombres, a oir misa y a asistir a más oficios divinos, mesclándose con ellos, de que se sigue irreverençia por dichas mujeres hacer ruido y algaçara […]"; *vid*. P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 313 p.

286 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "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*, Universidad Autónoma de Madrid, 3, 1991, 44-45 p.

287 M. RIGHETTI, Historia de la Liturgia…, op. cit., 436 p.

288 J. BOSSY, *A Cristiandade no occidente (1400-1700)*, op. cit., 159-160 p.

estarían más preocupados por participar de las solemnidades, que por el acto de "leer" el retablo mayor o las pinturas del presbiterio, pero hay que subrayar que en las manifestaciones de la religiosidad del Barroco, no se consume un "único" producto, y, por consiguiente, un "único" mensaje[289]. Así, el "impacto" de la retablística y sus mensajes dependió de las prácticas y de la liturgia, y, en consecuencia, su influjo quizá se haya lugar a expresarlo cuantitativamente, a partir del cálculo de las fiestas "de guardar" que en la diócesis de Santiago de Compostela, Rey Castelao aproximó a un tercio del año, más o menos. Basta con ajustar los días que los campesinos y parroquianos accedían al interior de sus iglesias y se ponían en contacto con este arte de uso religioso, a través de la participación en las misas mayores, los domingos y otras solemnidades del calendario litúrgico —al menos 1 de cada 3—, o en las fiestas de cofradías, en rogativas o "misas de petitorio", en funerales, bautizos y bodas —quizá 2 o 3 de 5—, a fin de llegar a entender, por esta vía, la intensidad de la vida religiosa de las parroquias del rural y, en suma, la importancia de estos "escenarios" de la religiosidad del Barroco. Que se incardinan en las acciones que a lo largo del 1600, y, en especial, del XVIII, se canalizaron hacia la mejora de los establecimientos de culto y oración; a fin de poblarlos de retablos, púlpitos, asientos, imaginería, vestiduras, ornatos y vasos litúrgicos; a veces por voluntad de las autoridades eclesiásticas; a veces por iniciativa de la parroquia, inducida y tutelada por el clero; pero con frecuencia por iniciativa de las cofradías[290].

Es justo decir que el "emocionalismo" y la exaltación de lo religioso condicionaron el desarrollo de mecanismos de persuasión, que repercutieron, necesariamente, en el desarrollo y comportamiento de la arquitectura de los siglos XVII y XVIII. De modo que el altar mayor y la imagen religiosa se constituyeron en elementos polarizadores de la arquitectura de uso religioso, ya que viran punto de fuga de las perspectivas que podían trazarse sobre el aula congregacional y, en paralelo, "centraron" el programa de "conformación" de espacios "milagrosos" y "celestiales". Al respecto, nótese que los retablos constituía, por una parte, el estímulo visual y tangible, complementario y consiguiente a la catequesis y el sermón en las iglesias del Antiguo Régimen, y, por otra, un apoyo a las almas contemplativas, en los conventos; fijando la imaginación sobre el lugar y escena objetos de meditación, en su "oración mental", a la manera de la "composición de lugar" de los *Exercitia spiritualia*… (Roma, 1596)[291] de Ignacio de Loyola[292]. Al respecto, se dijo que la arquitectura de uso religioso del Barroco se desarrolla siempre en atención a la ecuación de "arquitectura-dentro-de-arquitectura", ya que ésta podía leerse, en efecto, como suma de los espacios que se destinan a "escenario" y

289 I. EVEN-ZOHAR, "The 'Literary System'", *Poetics Today*, 11, 1, Primavera 1990, 34-35 p.

290 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 306 p. O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 249 p.

291 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", *Imafronte*, 3-5, 1987-1989, 253 p.

292 En la biblioteca de Fernando de Casas, en 1718, se computaron "[…] tres libros de ejercicios para la quaresma y otro pequeño de ejercicios de San ygnacio de Loyola", *vid*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 33, 98 (1982), 540 p.

"auditorio", éstos, en correspondencia con la capilla mayor y el cuerpo de la iglesia, respectivamente. Si bien la naturaleza teatral y escenográfica del culto se manifestó, más a las claras, en el sermón y en el "auto sacramental", que en verdad significaron el encuentro de la liturgia y el teatro. Por su parte, Palomero Páramo encontró las huellas de su "teatralidad" justamente en los orígenes del término "retablo" en español, ya que S. de Covarrubias, en su segunda acepción, en el *Tesoro de la lengua castellana, o española*… (Madrid, 1611), apuntó que "[…] Algunos estrangeros suelen traer una caxa de titeres que representa alguna historia sagrada, y de alli les dieron el nombre de retablo"[293].

Sea como fuere, la retablística actuó como "modulador" de la arquitectura y subrayó la jerarquía de espacios y el eje del culto público —de los pies de la iglesia a la capilla mayor—, frente a un espacio "privatizado", por el patrocinio de las élites —hidalguía, clero y otros notables del rural—, o bien "restringido" por el uso de las cofradías, en torno a las capillas y altares laterales. En efecto, el espacio de uso religioso parece construirse durante los siglos del Barroco, en atención a una constante que hunde sus raíces en la Alta Edad Media, como suma de unidades, acotándolo y articulándolo, en adaptación a las necesidades del culto. De esta suerte, la nava fue el espacio para reunión y recogimiento de la parroquia; en torno a él, esto es, en sus muros, se abrían capillas y se levantaban altares; en cuanto que marco para el culto de las cofradías y, en especial, en cuanto que elementos de "conmemoración", por medio de los que la nobleza expresó el deseo de que el recuerdo de sus fundadores no cayese en olvido, éstos, hablan bien a las claras de la privatización del espacio religioso. Es así que, en la visita pastoral de junio de 1709 a San Lorenzo de Seira, bajo el gobierno de fray Antonio de Monroy, por ejemplo se dijo que "[…] en los dos colaterales ay en el uno y frontispicio del un rotulo que dize ser aquella capilla de un particular: y en el remate del retablo del otro que es el del evangelio, un escudo de armas […]"[294]. De ahí que los visitadores y los curas párrocos velasen por el decoro de lugares que a unos y otros se les asignó en el interior de las iglesias parroquiales; instando a su decencia y al mantenimiento de los correspondientes altares y retablos.

Pues bien, consideración muy especial se merecen las capellanías que vivieron su etapa de esplendor durante el siglo XVII, y de manera especial durante la primera mitad del XVIII, en un intento por desafiar al tiempo y a la muerte, siempre en relación con la fundación de misas, y, en ocasiones, orientadas a la creación de complejas fundaciones que implicaban la construcción de un lugar de culto y el sostenimiento del sacerdote o sacerdotes para su cumplimiento. Al respecto, la vitalidad de la fundación de capellanías durante la primera mitad del siglo XVIII y la concentración de fundadores entre las élites del rural, en especial entre el clero, explican la presencia cada vez mayor de las capillas propias —"de particular"— en las aldeas[295]. Que en ocasiones se

293 PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: "Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento", *Imafronte*, 3-5, 1987-1989, 81 p.

294 Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 48 r., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

295 D. L. GONZÁLEZ LOPO, *Los Comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2002, 626, 639 y 654 p.

levantaron atentando contra el "derecho" de la parroquia, tal y como se hace notar en los mandatos de la visita de D. Luís de Salzedo y Azcona, de diciembre de 1717, a San Lourenzo de Nogueira, en Ribadumia, donde se inspeccionó "[…] un altar de Animas nuebamente fabricado en la yglessia de esta feligresia al lado del Evangelio en el Cuerpo de la yglesia, con un escudo de armas de piedra en el ramate del arco y un rotulo al rededor que dice hauerle fabricado para si y sus succesores el Lizenciado D. Juan de figueroa sarmiento Rector de esta feligresia […] y dicho altar y Capilla la a executado sin lizencia nuestra ni de nuestros predecesores en sitio proppio de la yglesia […]", por tanto, se dispuso "[…] que dentro de un mes […], se quite, y quite el referido escudo de armas y el rotulo […]"[296].

En fín, recuérdese que en el XVII y el XVIII la pastoral católica, empujada a ser beligerante, radicalizó su visión del Purgatorio y, además, con el fin de convertir a los pecadores, extremó sus argumentos y lo dramatizó como un lugar de sufrimiento, cuyas penas se encargaron de dibujar y encarecer los predicadores. En consecuencia, durante el XVII se dio una multiplicación de los sufragios —pareja a la expansión del culto a las ánimas—, con el fin de acortar el tiempo de sufrimiento de los "penados", y, aunque aquéllos podían adoptar fórmulas diversas —limosnas, penitencias, mortifica-ciones…—, una destaca sobre las demás: la celebración de la Eucaristía[297], a través de las "misas por una vez", de la fundación de misas y capellanías. He aquí la causa primera de la proliferación de altares laterales o colaterales y sus correspondientes retablos. Pues bien, quiero hacer hincapie en lo que dijo González Lopo: con un crecimiento progresivo desde mediados del 1600, el destino natural de los sufragios dispuestos en las mandas testamentarias —"*pro anima*"— fue, ante todo, la parroquia y el clero adscrito a ésta, y, a su vez, de la mayor parte de las fundaciones de misas. Surgió, así, una corriente cada vez más caudalosa y rica de sufragios que inundó los altares de iglesias, capillas y oratorios de actividad, proporcionando más que sustanciosos ingresos a las arcas de las iglesias, y, en fin, permitiendo la subsistencia de un "proletariado" eclesiástico —el clero mercenario—, cuyo alimento dependía, con frecuencia, de las misas a oficiar "por encarga"[298].

2.1. La arquitectura religiosa en el sur de la Diócesis tras la muerte de Pedro de Monteagudo

Es un hecho que la arquitectura del Barroco en la Península Ibérica ha sido etiquetada como una arquitectura "tradicionalista", a causa de su apego por estructuras, tipologías y concepciones con raíz en el siglo XVI, y definida por el protagonismo de lo ornamental y por un manejo de los órdenes clásicos de naturaleza más o menos "anticlásica"[299].

296 Libro de Fábrica (1676-1855), leg. 1, fol. 115 r., Administración parroquial, San Lourenzo de Nogueira, Ribadumia, AHDS.

297 D. L. GONZÁLEZ LOPO, *Los Comportamientos religiosos en la Galicia…*, op. cit., 486 y 493 p.

298 *Ibídem*, 509, 512, 652 y 654 p.

299 G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Plus-Ultra, 1957; Y. BOTTINEAU, *Barroco II: ibérico y latinoamericano*, Barcelona, Garriga, 1971; F. CHUECA GOITIA, *Barroco en España. Historia de la arquitectura occidental*, Madrid, Dossat, 1985; A. BONET CORREA, *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC., 1984, y otros…

Bonet Correa ya subrayó la "uniformidad" de la arquitectura de uso religioso en la Galicia del Barroco, así "[…] salvo raras excepciones de casos aparte y extranjerizantes, los modelos de planta y estructura del conjunto fueron los mismos desde fines del siglo XVI hasta las postrimerías del barroco"[300]. Precisamente, para Vigo Trasancos, el conservadurismo y "tradicionalismo" de la arquitectura de la Galicia del Barroco, durante buena parte del XVII y el primer tercio del XVIII, seguro que condicionó un desplazamiento del centro de interés; en efecto, una búsqueda de "renovación" y mecanismos de persuasión favoreció el giro hacia un "nuevo" concepto de monumentalidad, y, a la par, la revalorización de lo decorativo en la sensibilidad del "hombre barroco". En este contexto, se potenció, pues, la función del ornato y el retablo, que se torna exuberante y bizarro, hasta alcanzar la disolución de los muros y el enmascaramiento del espacio religioso, en especial a partir del último cuarto del siglo XVII, cuando las arquitecturas lignarias se vuelcan a la ocupación del presbiterio[301].

Sin embargo, y pese a las limitaciones y modestia de las iglesias parroquiales del arciprestazgo de Iria Flavia y el arcedianato de O Salnés, en el sur, sus trazas asumieron las posibilidades de la arquitectura del Barroco para construir espacios religiosos en atención a planes direccionales que desembocan en la capilla mayor, casi nunca "rotondas" o planes centralizados, y, a partir de plantas que, en su mayoría, respondían a los dos "modelos" menos complejos de los tres "tipos" ya puestos de relieve por Bonet Correa, a saber, "[…] la de cruz latina de tradición medieval, de una sola o de tres naves, y la de una sola nave sin capillas laterales y cabecera recta"[302]. Habida cuenta que nacieron de esquemas de composición de la Baja Edad Media, de la versatilidad de las formas poligonales de los sistemas de construcción del Gótico, y, por supuesto, luego de la corrección de sus concepciones espaciales ya durante el XVI. Por consiguiente, este conservadurismo de las planimetrías y la conveniencia de mantener, y no abandonar, ciertas "tipologías", que hablan de una mezcla de renacimiento y gótico, acostumbró a coincidir con esquemas de articulación que adaptaban las estructuras y proporciones derivadas del "clasicismo" de la Galicia del 1500; donde su importancia residía en la altura, en las pilastras desnudas, que sostenían severos entablamentos, y en la cubierta del cuerpo de la iglesia, con bóvedas de arista o cañón sobre arcos fajones, y, a veces, sólo a veces, media naranja en el crucero.

De modo que la primera posibilidad en cuanto al ensayo de esquemas de composición pensados (proyectados) en función de la capilla mayor, eran las iglesias de salón o de "cajón", que siguió utilizándose ya desde fines del siglo XVI, o por mejor decir, no dejó de aprovecharse desde la Baja Edad Media, por supuesto por las condiciones materiales y técnicas. Por ejemplo, la iglesia de San Cristovo de Briallos (Portas, Pontevedra), tardíamente; aún reconociéndosele a su "patrono" ciertas

300 A. BONET CORREA, *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 51 p.

301 A. VIGO TRASANCOS, "Oro y plata para la escena sagrada. El culto al esplendor en el rito barroco", en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia. Actas del curso de orfebrería y arquitectura religiosa*, A Coruña, mayo de 1994, 84-90 p. *Ídem*, "La imagen del templo barroco: tradición y renovación", *Semata*, 7, 1996, 451-454 p.

302 A. BONET CORREA, *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 51 p.

competencias en materia del arte, éste fue el chantre de Santiago de Compostela desde septiembre de 1716[303] —ya que el chantre, además del coro, es responsable del servicio al culto divino y de sus servidores—; en efecto, en junio de 1724, el canónigo D. Andrés de Gondar contrató la edificación de una capilla mayor de planta cuadrangular, cerrada con bóveda de arista, y su nave quedó "[…] de siete baras de ancho entre paredes las que an de tener otras siete cada una […]", a modo de cajón y con cubierta plana, "[…] y un arco toral […] para dividir la nave del referido presbiterio con media bara de salida azia adentro cada pilastra y estas an dellebantar asta las ympostas […]"[304]. Es bien cierto que a través de plantas y condiciones, antes que la "complejidad", se persiguió, ante todo, ampliar el espacio sagrado, no sólo para acoger a un número cada vez mayor de parroquianos, sino para asegurarse la separación entre los fieles, en la nave, y de éstos con el celebrante, en el presbiterio; a fin de darle mayor "esplendor" a las solemnidades.

En segundo lugar, en el segundo cuarto del siglo XVIII la arquitectura religiosa se monumentaliza y engrandece, por medio de la generalización de las bóvedas de cañón sobre fajones, o con lunetos, y la aplicación de plantas de cruz latina, con criterios de amplitud, diafanidad y luminosidad, que en Iria Flavia, por ejemplo, se materializaron en las feligresías de Santa Columba de Louro y San Julián de Laiño, a uno y otro margen del río Ulla. Así, el 9 de noviembre de 1732, Juan Fontenla concertó con los feligreses de Cordeiro la obra de su iglesia, "[…] en la conformidad que lo pide la Planta y condiciones que para dicho effecto se han hecho y formado por Francisco Fernández Sarela Maestro de obras vezino de la Ciudad de Santiago […]"[305]. Por las cuentas de 30 de enero de 1734, sabemos que las obras empezaron poco después, puede que a finales de 1732, y que Juan Fontenla se mantuvo en la dirección de las obras hasta el verano, ya que en agosto de 1733 "[…] su obra que se auia rematado en el en veinte y dos mil nuebe cientos reales de vellon […] pasó […] en Pasqual ferreiro y torres […]"[306], no ultimándose hasta principios de 1735. Por su parte, en el otoño de 1740, Manuel de la Torre Ferreiro comenzó la construcción de San Julián de Laíño, ya que los primeros recibos se fecharon a 11 de octubre de 1740[307], en cumplimiento de los mandados de junio de 1740 de D. Isidro Orozco Manrique de Lara, y según trazas de fray Manuel de la Presentación[308], a la sazón maestro de obras de los carmelitas de San José de Padrón, pero los trabajos muy probablemente no se ultimaron hasta mediados

303 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la… Iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 10, 207 p.

304 Prot. Simón Rodríguez, 1724, leg. 2.887, fol. 127 r., Santiago de Compostela, AHUS.

305 Libro de fábrica (1709-1790), leg. 2, fols. 32 v.- 33 v., Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, Iria Flavia, AHDS.

306 *Ibídem*, fol. 58 v.

307 Libro de Fábrica (1677-1763), leg. 2, fol. 210 r., Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, AHDS.

308 "[…] D. Antonio Montero cura propio desta freguesia dando cumplimiento a lo mandado antecedente de la visita del Illmo. Señor Arzobispo mando recado cortesano [¿?] al relijioso Maestro de obras del Conuento del Carmen del Padrón llamado para el fin que se manda el qual tiene por nombre frai Manuel de la Presentacion y de venido mirado y reconocida la capilla mayor de la yglesia desta freguesia respondio haria la planta del modo correspondiente […]", *ibídem*, fol. 204 r.

de 1742[309], tal y como se extrae de las cuentas del 18 de marzo de de 1742, y que arrojaron un gasto de poco menos de 19.000 reales[310].

Pues bien, el eslabón entre las iglesias "de salón" y las de planta de cruz latina, con brazos cortos, se descubre en las que, si bien por la distribución y escalonamiento de volúmenes al exterior asemejan tener transepto y crucero, en cambio, se construyen con nave única y dos capillas laterales dispuestas a eje y de tamaño proporcionado, como por ejemplo, en el arciprestazgo de Moraña de Abaixo, las de Santa Xusta de Moraña[311] (1718 a 1720) y de Santa María de Cequeril (1728 a 1732); espacios de culto y oración que, con su planta alargada, su elevación y escalonamiento de volúmenes, parecen querer darle la razón a Y. Bottineau, en su idea de que la arquitectura religiosa del Barroco, en España y los territorios de la Monarquía hispánica, se caracterizó por la compartimentación del espacio y por su partición a resultas del culto[312]. Quizá haya que sacar a colación, en seguida, el concepto de "modelo" en I. Even-Zohar, mejor que recurrir al de tipología en la historia de la arquitectura, para explicar que la función y comportamiento de la arquitectura tiene que pensarse en dos direcciones, en cuanto al consumo y en cuanto a la producción. Porque en su noción de modelo se integran los elementos para la "creación" y las reglas aplicables a un tipo de producto en concreto, es decir, usando términos de lingüística, aglutina recursos de "gramática" —poéticas, normas, leyes…— y de "léxico" —elementos y materiales, formas y contenidos…— de un "lenguaje"[313], más en concreto, el del arte del Barroco.

Por ejemplo, el "modelo" significará los elementos, más las reglas aplicables al "tipo" —las iglesias de cruz latina, de salón, los planes centralizados…—, más una estructura determinada y sus "jerarquías"; si la red de posiciones en que pueden organizarse éstos elementos es uno de los posibles tipos de relaciones a fijar en su producción "[…] entonces el "modelo", desde el punto de vista del productor potencial, incluirá alguna clase de pre-conocimiento relativo a estas posiciones. Para el consumidor potencial, por otra parte, el "modelo" es aquel pre-conocimiento según el cual se interpreta ("entiende") […]"[314] la arquitectura, o cualquier otro producto en la cultura. Pues bien, volviendo al contexto de la cultura del Barroco, su funcionamiento en Galicia dependió tanto del esquema de pre-conocimientos de "qué-

309 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 202, 352 y 630 p.

310 Libro de Fábrica (1677-1763), leg. 2, fols. 215 r. y 216 r., Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, AHDS.

311 "Rebajas que se deuen hazer en este año de mill setezientos y veinte a los mayordomos antecedentes que pagaron sus alcanzes, o parte de ellos para aiuda de hazer el cuerpo de la yglesia que se hizo en este dicho año y costo cinco mill y settenta reales […]", después de enero de 1720. Si bien, antes se construyó una capilla de Nuestra Señora y San Cayetano (hacia 1708) y otra de San José y San Antonio (en torno a 1713-1714), Libro de Fábrica (1621-1786), leg. 1, fols. 131 r., 136 r. y 148 r., Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña-Cuntis, AHDS.

312 Y. BOTTINEAU, *Barroco II: ibérico y latinoamericano*, Barcelona, Garriga, 1971, 84 p.

313 I. EVEN-ZOHAR, "The 'Literary System'", *Poetics Today*, 11, 1, Primavera 1990, 40-41 p. *Cfr*. J. M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978, 18 p.

314 I. EVEN-ZOHAR, "The 'Literary System'", op cit., 41 p. (Citado a partir de la traducción de R. Bermúdez Otero, http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf).

es-arquitectura-para-la-Iglesia" entre los productores —maestros de obras, canteros y albañiles—, como entre los consumidores —párrocos y feligreses—, ya que de su entendimiento dependía el "acuerdo" de las condiciones de la obra y, al final, que lo producido se ajustase a los modelos "pre-existentes". En fin, repertorios y modelos necesitan de un "preconocimiento" y "acuerdo" entre productores y consumidores para que el arte, o la cultura en su conjunto, funcionen y, así, haya intercambios.

Luego, caminando ya de lo abstracto a lo concreto, es justo subrayar que el modelo para conformación del espacio sagrado en la mayoría de las feligresías del sur de la Diócesis, entre finales del XVII y buena parte de la primera mitad del XVIII, dependió del trabajo de Melchor de Velasco en la iglesia del Colegio de las Huérfanas de Santiago de Compostela, a partir de 1664, y de la restauración que de ésta llevó a cabo fray Gabriel de Casas en 1698[315]. En efecto, tiene nave única, crucero corto y cabecera rectangular, abovedamiento de cañón sobre fajones —en la capilla mayor y los brazos del transepto— o con lunetos —en la nave— y muros limpios de decoración, articulados con pilastras (suavemente) cajeadas. En definitiva, ésta, es el fundamento del modelo que, después, a fines del siglo XVII, Pedro de Monteagudo en su última fase de actividad, trasladó a Pontevedra y su tierra, y que Domingo de Andrade y su entorno, poco a poco, popularizaron en el área de influencia de la Ciudad Santa.

Pedro de Monteagudo († 1700), justamente uno de los mejores arquitectos de la primera generación del Barroco en Galicia; nació en Santa Baia de Castro (Cerdedo, Pontevedra), en Terra de Montes, una comarca asociada al arte de labrar la piedra, alrededor de 1633, y, probablemente, aprendió los rudimentos de su oficio junto a su padre, Pedro de Monteagudo y Castro, ya que hijo y nieto de canteros. Aun cuando se desconocen los pormenores de su formación, no obstante, sus inicios se pusieron en relación, desde Bonet Correa, con la producción de Santiago de Compostela, al menos hasta 1672, y participó, entonces, del ambiente en que creció el más genial de los arquitectos de su generación, Domingo de Andrade († 1712). A consecuencia del buen suceso de sus trabajos en la abadía de Santa María de Sobrado dos Monxes (Sobrado, A Coruña), a partir de 1672, y del prestigio adquirido a la sombra de los cistercienses, a Pedro de Monteagudo se le llamó desde las principales poblaciones y centros de producción de la Galicia del Atlántico; dándose, en consecuencia, desde fines de los años de 1670, y con el apoyo de un gran taller —organizado con aparejadores de su confianza—, una muy intensa actividad que le llevó hacia Pontevedra. Su producción en la villa de Pontevedra y su área de influencia se inició con los trabajos para la iglesia de los la Compañía de Jesús, entre 1696 y 1700; si bien la fábrica no se concluyó hasta 1713. Luego, le siguió la construcción de la fachada de los benedictinos de San Xoán de Poio (Poio, Pontevedra),

315 A. BONET CORREA, *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 320-321 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (I): la época, los patrocinadores, arquitectos del siglo XVIII*, *Galicia. Arte*, A Coruña, Hércules, 1993, 13, 326 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, tesis doctoral bajo dirección de la prof. María del Carmen Folgar de la Calle, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, 2004, 2, 892-893 p.

a partir de 1691, y puso punto y final con la iglesia de Santa Baia de Arealonga, en Vilagarcía de Arousa, entre 1698 y 1699; donde se ocupó de la parte baja de la nave, la construcción de la fachada y la portada de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, hasta los primeros meses de 1700, cuando le sorprendió la muerte[316].

Claro que lleva su tiempo que un "creador" y sus obras pasen del plano de los productos —en el mercado— al plano de los modelos —en los repertorios—. Por otro lado, la noción de "productor" acostumbra a asociarse, ante todo, con la idea de producto —un texto, un artefacto, un edificio, una imagen…—, pero también es posible asociarla con los modelos; éstos, muy frecuentemente, se crean mediante un proceso de extracción y deducción a partir de un producto ya acabado. En estas circunstancias, un productor puede individualizar una serie de características en sus productos, que después se traducen a modelos, pasan al repertorio y al campo de la producción, y, finalmente son seguidos por otros productores, constituyendo un cierto tipo de "industria"[317]. Al respecto, la teoría del "*habitus*" de P. Bourdieu hizo una importante contribución, ya subrayada por I. Even-Zohar, en relación con la conexión entre el repertorio generado por un "grupo de productores" y los procedimientos de inculcación, asimilación e interiorización individual. A partir de un concepto de E. Panofsky, éste defiende la hipótesis de que los modelos puestos en funcionamiento por un individuo o grupo de individuos son "[…] esquemas o disposiciones adquiridos mediante la experiencia, esto es, dependientes del tiempo y el lugar" —como "principio que pone en orden (regula) el acto"[318]—, poniendo de manifiesto las capacidades activas, inventivas, creativas del *habitus* y del agente[319]. Por ejemplo, la construcción de la torre de campanas de una u otra iglesia parroquial de la diócesis de Santiago de Compostela durante la primera mitad del siglo XVIII obedeció probablemente, según Monterroso Montero[320], a la superposición de un cuerpo prismático, abierto con arcadas, más otro ochavado, cerrado con cupulín y engalanado con pináculos de bola. Lo que responde, en fin, al "horizonte de expectativas" de productores y consumidores (*habitus*) bajo los primeros Borbones; que se expresa en los trabajos de los maestros de arquitectura y en los contratos de obra, a partir de

316 A. BONET CORREA, *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 341-343 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (I)*…, op. cit., 13, 412-424 p. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Lérez*, Pontevedra, Gráficas Portela, 1982, 282-292 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1363-1364, 1374-1376, 1385 p. M. A. TILVE JAR, "Pedro de Monteagudo", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas galegos. Arquitectos. Séculos XVII e XVIII*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 5, 204-205, 208-210 p.

317 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas", en M. V. DIMIC, I. EVEN-ZOHAR, *et alii*, *Teoría de los Polisistemas* (trabajo introductorio y compilación de textos por M. Iglesias Santos), Madrid, Arco, 1999, 47 p.

318 E. PANOFSKY, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, La Piqueta, 1986, 31-35 p.

319 P. BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, 267-269 p.

320 J. M. MONTERROSO MONTERO, "Interpretaciones dentro de la periferia (de lo urbano a lo rural a través de la arquitectura y las artes figurativas barrocas en Galicia)", en C. J. CASTRO BRUNETTO (coor.), *Arte barroco: una revisión desde las periferias*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme, 2004, 12-14 p.

la "canonización" en calidad de modelo de la obra de Domningo de Andrade en la Torre del Reloj de la Catedral (Santiago de Compostela), después de 1695[321], y que se popularizó, luego, a lo largo del primer tercio del siglo XVIII.

En efecto, a resultas del funcionamiento de "nuevos" modelos en el campo de producción lo que antes era "norma", por ejemplo que los campanarios se dispusieran en los extremos de la fachada, o incluso se duplicasen a uno y otro lado, ahora ya no, o al menos no siempre; en cambio, a mediados del siglo XVIII se levantaron en su centro. Es así que se sistematizaron cuerpos de campanas a eje con la portada, con cúpula trasdosada y articulados con pilastras cajeadas y placas en resalto, de modo que los elementos del campanario aumentan su volumen y vuelo a medida ganan altura. Desde luego, el culpable fue Simón Rodríguez; trazó uno para la iglesia de San Fiz de Solovio (Santiago de Compostela), ultimado entre 1712 y 1713, y, con éste, fijó un modelo que repitieron por ejemplo en la Ciudad Santa, Fernando de Casas en la iglesia de las Huérfanas, hacia 1714, y, más tarde, José Crepo en el convento de las RR. MM. Mercedarias, en 1740, y en Santa María Salomé (Santiago de Compostela), hacia 1743[322]. Si bien la mecánica del "*habitus*" funcionó en todas las direcciones del campo de producción, e influyó a todos sus agentes, tanto en el productor, como en el consumidor, y fue así que en los contratos de obra se sentía la necesidad de dejar constancia de los "modelos" que se fijaron como "norma" y disponer que las obras se hagan "a imagen y semejanza" de tal o cual patrón[323].

Sea como fuere, es bien cierto que "imponer" en el mercado en un momento determinado productores "nuevos" y productos "nuevos" es hacer que se deslicen hacia la periferia el conjunto de los productores, productos y repertorios "canonizados", es decir, anteriormente en el centro, y, a la vez, aplicando una ley de acción y reacción, hacer una asociación entre generación y "revolución"[324]. Lo que dio pie a López Vázquez, a contraponer, con acierto, la primera generación de arquitectos gallegos del Barroco, acaudillada por Domingo de Andrade, a la segunda, con Fernando de Casas († 1749) y Simón Rodríguez († 1752) a la cabeza, ya que si "[…] la generación del 1640 […] manifiesta

321 A. BONET CORREA, *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 377-383 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (I): la época, los patrocinadores, arquitectos del siglo XVIII*, *Galicia. Arte*, A Coruña, Hércules, 1993, 13, 343 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada, Ediciós do Castro, 1998, 1, 119 p. y otros…

322 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 32-33 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Creaciones Atlántico, 1990, 102 y 104 p. *Ídem*, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas*, *Galicia. Arte*, A Coruña, Hércules, 1993, 14, 70 p., y otros…

323 En el "Reconocimiento e inspecion de la obra de la yglesia que se hizo en esta freguesia de santa Maria de Dodro […]", por Julián Díz, a 9 de agosto de 1769, se interrogó al párroco "[…] si es cierto su ynforme de Pedro de Riuas Maestro que hizo la planta estauan seguros los cimientos de el cuerpo de la yglesia para poder executar la obra encima de ellos […]: […] lo mismo en las bouedas de las Capillas las que le gustauan de medio cañon mejor y que si mi parte no le pedia mas dinero las hiziese de medio cañón como estauan las de la esclauitud [Santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud] y Laíño [arciprestazgo de Iria Flavia] […]", leg. 2., fol. 4/4 r., Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS.

324 *Ibídem*, 235-242 p.

la madurez de un estilo, la de 1670, confirma su plenitud"[325]. Amén de la oposición entre generaciones en cuanto a jerarquías, hay que subrayar la oposición entre primario y secundario en el campo de producción, que es la de "innovación" frente a "conservadurismo" en el repertorio, tal y como expresó I. Even-Zohar: "[…] Cuando se establece un repertorio y todos sus modelos derivados se construyen de completo acuerdo con lo que permite, nos las habemos con un repertorio (y sistema) conservador. Cualquier producto individual […] será entonces altamente predecible, y cualquier desviación se considerará escandalosa. A los productos de tal estado los denomino 'secundarios' […]"[326].

Ésta es, desde luego, una noción puramente teórica y sólo aceptable en el ejercicio de la historia del arte, pero muy útil; en especial para jerarquizar las relaciones, en el seno del campo de producción, entre los responsables de crear y gobernar los repertorios del siglo XVIII y sus "epígonos". Entre la creación de productos innovadores y "originales", que una vez admitidos en los estratos canonizados pasan a automatizarse, y, a su vez, la fabricación de "réplicas" en observancia de un repertorio conservador, o muy conservador, como el del Barroco durante gran parte del 1600. Precisamente, en posiciones de los tipos "secundarios" se mueven los canteros y maestros de obras que levantaron las iglesias del sur de la Diócesis, entre fines del 1600 y mediados del XVIII, que redujeron las funciones del "productor" al ejercicio de la cantería; caso de Estevo Ferreiro, avecinado en la jurisdicción de la villa de Baños de Cuntis (Cuntis, Pontevedra), en Moraña de Abaixo, y uno de los más productivos maestros de obras de la primera mitad del XVIII. A relacionar, por ejemplo, con los trabajos de cantería en los jardines, la capilla y el Pazo de Oca (Santo Estevo de Oca, A Estrada), en la comarca de Tabeirós, durante la primera mitad del 1700, donde se confunden un Estevo Ferreiro "el viejo" y otro "el mozo", su hijo, que se dicen de la feligresía de Moimenta (Campo Lameiro, Pontevedra), jurisdicción de Baños de Cuntis[327]. En agosto de 1696, justamente a un Estevo Ferreiro, vecino de Santa María de Moimenta, se le encargó una torre para las campanas en el convento de Santo Antón de Herbón (Padrón, A Coruña), al lado de Padrón, y, al año siguiente, en agosto de 1697, los feligreses de San Xiao de Requeixo (Pontecesures, Pontevedra), al lado de Pontecesures, lo contrataron para alargar el cuerpo de su iglesia y construir una sacristía[328]. Por 1693 y 1694, "otro" cantero de nombre Estevo Ferreiro trabajó en la

325 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "El Barroco", en *Arte. Enciclopedia temática de Galicia*, Barcelona, Nauta, 1988, 5, 98-107 p.

326 I. EVEN-ZOHAR, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 11, 1, Primavera 1990, 21 p. (Citado a partir de la traducción de R. Bermúdez Otero, http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf).

327 C. PORTELA, *El Pazo de Oca*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Servicio de Publicaciones, 1984, 75-85 p. A. VIGO TRASANCOS, "Ciudad y urbanismo en la Galicia del antiguo régimen, del Renacimiento a la Ilustración", en *Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela, Diócesis de Santiago, Consellería de Cultura e Xuventude, 1992, 158-161 p. *Cfr*. P. PITA GALÁN, "La plaza de Oca como escenario barroco: usos y lecturas de un espacio señorial", en Congreso Internacional "La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo", Varsovia (Polonia), 21 a 25 de septiembre de 2009 (en prensa).

328 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1261-1262 p.

sacristía de Santa María de Xanza, al sur de Pontecesures, seguramente "el viejo"; y, luego, antes de abril de 1705, levantó el campanario de la feligresía de Santa María de Bemil (Caldas de Reis, Pontevedra), cerca de Caldas de Reis, y su capilla del lado del evangelio, en el brazo norte del crucero, bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores[329]. En 1714, en la iglesia de Santa María de Caldas; después, entre 1724 y 1725, "otro" Estevo Ferreiro trabajó en la iglesia parroquial de Briallos (Portas, Pontevedra), tal vez "el mozo", y en abril de 1733 contrató la reconstrucción de Santa María de Gonzar (O Pino, A Coruña), en el arciprestazgo de Benvexo[330]. En torno a 1748 y 1749 construyó la capilla mayor de San Pedro de Lantaño (Portas, Pontevedra)[331], en el arciprestazgo de Ribadumia, y después la de la iglesia parroquial de Vilacoba (Lousame, A Coruña), en O Barbanza, entre 1751 y 1752[332]. A mediados del XVIII, se sabe de su último trabajo como maestro de obras, en la reconstrucción de San Xulián de Bastavales (Brión, A Coruña), en A Maia, después de mayo de 1754, cuando tenía que ser, en palabras de Couselo Bouzas, "avanzado en años"[333]; si bien, ahora, vemos a las claras que, en realidad, estamos hablando al menos de dos maestros bajo el nombre de "Estevo Ferreiro", padre e hijo, uno activo desde finales del XVII y durante buena parte del primer cuarto del siglo XVIII y, el otro, durante el segundo y unos años más allá.

Es un hecho la decadencia de las actividades mercantiles y artesanales en Pontevedra durante los siglos XVII y XVIII; no obstante, comunidades religiosas, como los dominicos o los benedictinos de Poio, emprendieron obras de mayor o menor alcance para mejorar sus fábricas, y, en especial, los jesuitas, asentados en la villa desde 1654. Pues bien, junto al trabajo de Benito de Pintos y Benito González, feligreses de San Miguel de Marcón (Pontevedra, Pontevedra), en O Lérez, para la capilla de la Misericordia, inclusa en el convento de San Francisco, a partir de marzo de 1676, o la vicaría del convento de Santo Domingo en la primavera de 1696; este último y otros maestros de cantería —Benito González, Francisco González, Pedro de Piay, Benito Covelo y Juan González, todos avecinados en Pontevedra, e Ignacio Cabaleiro, vecino de Santa María de Mourente (Pontevedra, Pontevedra)—, sabemos que en marzo de 1694 se constituyeron en sociedad para la fábrica de la fachada del colegio de la Compañía de Jesús[334]. De esta suerte, a inicios del 1700, Isidro López era un maestro de arquitectura "mediano" en la villa de Pontevedra, ya que trabajó, a decir de Rivera Vázquez, para los jesuitas en el edificio de la casa y

329 "Primeramente da por descargo seiscientos y diez y siete reales y medio a Esteban ferreiro Maestro que andubo e hizo la capilla de nuestra señora y campanario […]", Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. 63 v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas (Moraña de Arriba), AHDS.

330 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 315-316 p.

331 Nuestra Señora del Rosario (1664-1953), leg. 1, fol. 135 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia, AHDS.

332 "Mas da en data siete mill seiscientos y treinta rreales y cinco maravedis que ymportaron los jornales del Maestro y oficiales de canteria en la fabrica de la Capilla mayor y sachristia […], segun recibos que exsiuio de Esteuan ferreiro […]", Libro de Fábrica (1701-1867), s. n. cat., fol. 120 r., Santa Baia de Vilacoba, Posmarcos de Arriba, AHDS.

333 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 317 p.

334 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1400-1401, 1407 p. y ss.

escuela del colegio de la Inmaculada Concepción, entre 1720 y 1723, y, seguro, lo hizo ya con anterioridad[335]. En 1713, año en que se terminó la iglesia, se continuaba con las obras del aulario y parece que sólo por 1723 se concluyeron; Fernández Gasalla ya destacó su escalera, a cuyo pie, reza una inscripción "Ysº Lopez me fecit 1722"; pero nada sabíamos de Isidro López, así que costó admitir que las trazas de una obra de cierta envergadura, como ésta, se le atribuyesen a un maestro de cantería desconocido… Por marzo de 1723, según Rodríguez Fraiz, éste concluyó la edificación del campanario y cuerpo de la iglesia parroquial de San Pedro de Campañó (Pontevedra, Pontevedra), en O Lérez[336]. Sin embargo, poco antes, en mayo de 1710, la Orden Tercera de San Francisco debía ajustar el cierre de su capilla con Juan de Caravelos, en substitución de "[…] ysidro López Maestro que ha sido anttes de ahora de dichas obras […]"[337], de lo que se desprende que trabajó en Pontevedra ya a principios de siglo y que, con toda seguridad, las abandonó por una contrata mejor, quizá con la Compañía de Jesús. Esta construcción, desaparecida ya a principios del siglo XX, se alzó en "[…] el sitio que ay desde la esquina de la yglessia de dicho convento asta el petril que divide el Campo de los Bueyes" y su construcción se prolongó entre 1691 y 1723; no obstante, la aparición de Pedro de Monteagudo como cobrador, entre mayo y septiembre de 1695, de unos 1.130 reales —en los "Fragmentos de los libros de cargo y data de la Orden Tercera de San Francisco de Pontevedra (1634-1830)" en el Archivo Histórico Nacional (AHN.)—, llamó la atención de Fernández Gasalla y le llevó a pensar que éste, por de contado, era su tracista. Así que Isidro López bien pudo trabajar, ya desde los inicios del 1700, junto a o de acuerdo con una planta de Pedro de Monteagudo, que le sitúa en su entorno de producción; después, sólo hacia 1708, reaparecía Juan de Caravelos, suponemos que para ultimar ya las obras de la capilla, por septiembre de 1712[338].

Claro que en la primera mitad del siglo XVIII, junto a Isidro López o Benito González, hay muchos otros maestros de obras, de cantería, o maestros de arquitectura, en posiciones bajas en la jerarquía del campo de producción y al margen de los signos de reconocimiento que ofreció la sociedad del Antiguo Régimen: por ejemplo, Pedro García († 1721), natural de Santa María de Sacos (Cotobade, Pontevedra), en la jurisdicción de Cotobade, y, sin duda, el mejor de los maestros de obras de Terra de Montes en la primera mitad del siglo XVIII. Dijo Fernández Gasalla que era estricto contemporáneo de Simón Rodríguez y de Fernando de Casas, si bien sus habilidades correspondieron más con las de un "practicón", o bien a las de un "técnico" con pericia en el corte de la cantería, más que con las de un "creador". De hecho, una vez que Simón Rodríguez y el maestro Casas y Nóvoa se abrieron

335 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moderna: su historia, sus colegios*, Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, Servicio de Publicaciones, USC., 1986, 609 p.

336 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 459 p.

337 "Scriptura de acuerdo entre Don Balthassar de oya Ministro de la Benerable horden terçera […] y Juan de Carauelos", el 6 de mayo de 1710, "[…] para el fenecimiento de la obra de su capilla […]", *vid*. Prot. de Tomás Domínguez Tenorio, 1710, leg. (G) 1.151 (4), fols. 5 r.- 6 v., Pontevedra, AHPP.

338 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1372- 1374 p.

camino en el "foco compostelano", su luz se eclipsó por completo en la Ciudad Santa, y se le empujó a trabajar sólo en sus alrededores[339].

Pues bien, la colegiata de Santa María de Iria (Padrón, A Coruña) amenazaba ruina en el último tercio del siglo XVII, y, entonces, se inició un proceso de reconstrucción lento y dificultoso, donde el Cabildo iriense tuvo que afrontar la ardua búsqueda de recursos entre sus feligreses, el consistorio de la villa de Padrón y el cabildo de la catedral de Santiago de Compostela. Aun cuando será determinante el aporte económico del "tesoro" que ofreció la generosidad de fray Antonio de Monroy[340]. A decir de Ríos Miramontes, los trabajos arrancaron en los últimos años del siglo XVII, después de superar un sinfín de desdichas y atrancos; así, en 1708 el cabildo de Iria contrató con Pedro García la construcción de las cubiertas del transepto y la cabecera. Después, en 1712, se le entregó el remate del cuerpo de naves, y, finalmente, para el verano de 1714 la obra estaba ya concluida y se procedía a la solemne bendición de esta iglesia[341]. Pese a que de la construcción del siglo XIII se conservaron el perímetro exterior y la portada occidental de la Epifanía y se respetaron la articulación y composición de su planta, Santa María de Iria se configuró en el primer cuarto del XVIII como iglesia de la Contrarreforma; con un cuerpo de tres naves, y tres tramos, cortadas por un transepto, que se inscribe en un paralelepípedo, del que se independizó, no obstante, la capilla del Obispo de Quito, en el lado de la epístola. Pedro García, según Taín Guzmán, había salvado la organización tripartita de la cabezera, con una profunda capilla mayor, cuadrilonga —articulada en dos tramos y con cubrición de bóveda de cañón sobre lunetos— y embutida entre vicarías y dependencias auxiliares, y, a su vez, había modernizado la articulación de los muros de carga y los abovedamientos, a partir de la combinación de aportes de las trazas de fray Gabriel de las Casas y Diego de Romay, de 1689 y 1693 (respectivamente)[342]. Pues bien, la sobriedad y limpidez en la resolución de la fábrica de Iria Flavia se repitió en la obra de iglesia del convento de Santo Antón de Herbón, en la vega de Padrón, en manos de Pedro García al menos desde 1707. A consecuencia de su transformación en Colegio Seminario (1700), este convento de franciscanos tuvo que asumir un profundo y costoso programa de remodelaciones, que atiendió, para Álvaro López, a los postulados de austeridad y funcionalidad. Así, la iglesia presenta un patrón de composición sobre planta de cruz latina, con un nave de gran sencillez, que se cubre con bóveda de cantería sobre arcos fajones de medio punto, su crucero con bóveda de arista, y su capilla mayor, amplia y profunda, se cierra con bóveda de cañón sobre lunetos[343].

339 *Ibídem*, 2, 1258 p.

340 A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, "El 'Codex historicus' – Historia de Iria – de la Biblioteca del Consulado de La Coruña", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 7 (1958), 80-81 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportaciones al Barroco Gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago de Compostela, Obradoiro de Encuadernaciones, 1980, 391-396 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Trazas para Iria Flavia", en *Archivo Español de Arte*, 289 (2000), 23-35 p. *vid*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Antigua Catedral de Iria Flavia", en *Catedrales, concatedrales y excatedrales…* (en prensa).

341 M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportaciones al Barroco Gallego…*, op. cit., 394-396 p.

342 M. TAÍN GUZMÁN, "Trazas para Iria Flavia", op. cit., 33 y 35 p.

343 M. ÁLVARO LÓPEZ, "Breve reseña artística sobre el convento de San Antonio de Herbón", en *Boletín Auriense*, 13 (1983), 201-202 p.

Sin embargo, no es menos cierto que la "tensión" entre estratos canonizados y no canonizados y el funcionamiento de los repertorios en el campo de producción se pueden analizar en dirección contraria, no desde el centro, sino desde sus márgenes, esto es, desde la periferia. "[…] A menudo un repertorio logra establecerse como dominante, excluyendo por tanto a los otros o al menos haciendo su uso ineficiente […]. Por otro lado, los repertorios alternativos pueden ser utilizados a pleno rendimiento por otros grupos sociales diferentes que rechacen el repertorio dominante […]"; esto en circunstancias en las que los productores son conscientes de sus elecciones y posiciones, pero en otras, el uso de un repertorio que ha sido rechazado y desplazado a la periferia se dio entre los que no han sido "avisados" del cambio y, en consecuencia, a veces dependió de un desfase entre "revolución", cambio y difusión (o asimilación). Dándose situaciones en que, no obstante, se dio la necesidad de mantener, y no abandonar, ciertas tecnologías; pese a que éstas no hubieran sido tenidas en cuenta en el "centro", y, de este modo, construir a partir de un repertorio, o repertorios, que, aún siendo "viejo", y cayendo poco a poco en desuso, seguro, sobrevivió en tanto que nuevos modelos y repertorios no se automatizaron: caso de los maestros de cantería y mampostería de Terra de Montes y Cotobade que aún en la primera mitad del siglo XVIII, labraron bóvedas de crucería en fábricas del sur de la Diócesis, a partir de un sistema de construcción que se sistematizó en el siglo XVI. No hay que extrañarse, pues, de que, en Moraña de Arriba, en marzo de 1715 se pagaran los jornales de "[…] los pedreros que hacen la cruceria del medio de la yglesia […]"[344] en Santa Xusta de Moraña (Moraña, Pontevedra), y, años después, se anotaran, en diciembre de 1737, en la cuenta de los 6.600 reales que se desembolsaron para la reconstrucción de la iglesia parroquial de Cequeril (Cuntis, Pontevedra), "[…] como son la Sacristia y Capilla mayor, y las dos Colaterales, todas ellas de boveda de piedra labrada; de medio punto redondo las primeras, y las segundas, que son las Collaterales [de bóveda de crucería] de tres centros […]"[345]. Sin embargo, llama la atención, todavía más, que ya en el último tercio del siglo XVIII, entre junio y octubre de 1764, en San Xoán de Dorrón (Sanxenxo, Pontevedra), en la comarca de O Salnés, se dijese en la "Quenta y razon de lo gasttado en la obra de la yglesia con cargo y datta que es lo siguientte":

> "[…] se rematto precedidas publicas posturas la obra de la yglesia con las circunstancias que se requiere en Lorenzo Serrapio Arquitecto vezino de la fregusia de Santiago de loureiro [arciprestazgo de Cotobade] como ultimo y menor postor en la cantidad de siettemill y cien rreales: es a saber se fabrico el lienzo del bendabal [sur] desde los cimientos, como asimismo se hizieron tres arcos en el cuerpo de la iglesia […], y ttoda ella de bobeda de cruzetta y de cantteria; con mas una capilla al lado del nortte tambien de bobeda de cruzetta con sus dos arcos uno a la entrada, y otro en el respaldo que llaman colateral […]"[346].

344 Libro de Fábrica (1621-1786), leg. 1, fol. 136 r., Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña de Arriba, AHDS.

345 Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, fol. 86 r., Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba, AHDS.

346 Libro de Fábrica (1703-1871), leg. 3, fol. 124 r., Administración parroquial, San Xoán de Dorrón, O Salnés, AHDS.

De esta suerte, Lorenzo Serapio, de la feligresía de Loureiro, en Cotobade, y Manuel Antonio Serrapio, de la aldea de Cuiña, en San Isidro de Montes[347]; o bien, Andrés de Fontaíña, de Santo Estevo de Pedre, también en Terra de Montes[348]; Juan de Fontela, de San Pedro de Dimo, en Arousa; Domingo Ferreiro, de Santa María de Herbón[349], en Iria Flavia…, y otros, son ejemplo del "desarreglo" que a mediados del XVIII se dio en el seno del campo de producción entre centros y periferias. Habida cuenta que sus "opciones" no pasaron por prescindir de las innovaciones en la tradición de la montea y los modos de construcción del XVI, sino en saber conciliar éstas con las aportaciones del Barroco que vinieron de Santiago de Compostela. No hay duda, no obstante, que se dio, también en posiciones bajas, una evolución en el manejo de una técnica y, por lo tanto, de unas formas, las que quizá podemos decir con F. Marías se sujetaron a la importancia concedida desde el siglo XVI, en Galicia, al igual que en el resto de la Península, a la estereotomía y a los patrones del "largo" Renacimiento, sustentándose sobre las propias tradiciones locales[350], y que, finalmente, vienen a explicar la preferencia, en las jurisdicciones de Cotobade y Montes, por las crucerías, con nervaduras y plementerías en granito; frente a las bóvedas de cañón sobre fajones, o las de arista, en ocasiones levantadas con ladrillo, no en piedra.

2.2. Avance de una "historia" del retablo en las Rías Baixas

Como se sabe, la ejecución, su "instrumentalización" y las funciones de la retablística envolvían a buena parte de la sociedad rural, y, de esta suerte, los edificios de uso religioso que se construyen en el decurso de los siglos XVII y XVIII no se creyeron ultimados hasta que fueron embellecidos con sus altares y retablos. Por otra parte, es bien cierto lo que dijo Fernández Álvarez: "Las nuevas modas en el mobiliario litúrgico, son, seguramente, las que originan el deseo de sustituir los antiguos retablos en torno a los principios del siglo XVIII, por otros más acordes con los tiempos […]"[351]. En efecto, en la mayoría de las sociedades de la Europa de la Edad Moderna, y la sociedad rural de la Galicia del XVIII no era una excepción, no sólo está permitida la competencia, sino que además fue alentada, lo que influyó positivamente en la bajada de los precios. Así las cosas, mecenas y artistas tratan de "superarse" unos a otros en aras de la audiencia, el prestigio y la fama; de acuerdo a las leyes que E. Gombrich fijó para la lógica de "la feria de las vanidades". Hay que recordar, simplemente, que una vez instaurada la competencia en una característica particular, ya se trate del gasto, la calidad o el "refinamiento", entra en la lógica de la situación el que sus "leyes" se sigan mientras valga la pena continuar este "juego", en tanto en

347 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e artistas de Terra de Montes*…, op. cit., 391-392 p.

348 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 350, 352-353 p.

349 *Ibídem*, 317 p.

350 F. MARÍAS, "Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias", en J. ÁLVAREZ LOPERA, *et al.*, *Figuras e imágenes del barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Visor, 1999, 100-102, 106 p.

351 M. A. FERNÁNDEZ ALVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 191 p.

cuanto la "institución" encargada de dirigir y dictar los tipos de consumo lo sancione y estimule.

Si las iglesias parroquiales son el centro de atención de una sociedad agraria y "su aliño, adorno, y limpieza" se convirtieron en una "cuestión crítica", éste sería pues el marco donde los productores desearían competir y "litigar"[352], y, muy especialmente, en lo tocante a la ejecución de los retablos mayores. Sin embargo, esta "dinámica" no tuvo sino graves consecuencias sobre el comportamiento del arte del Barroco, caso del aumento de la producción, y, a continuación, de la oferta, con la multiplicación del número de maestros y oficiales, la bajada de los precios como consecuencia de la competencia, la estandarización de la producción para atender a la demanda… De ahí que, en paralelo a la importante expansión demográfica del siglo XVII y a la bonanza en los precios agrícolas de la primera mitad del XVIII, haya que atender, al funcionamiento de la cultura de la Galicia de la "reforma", o por mejor decir, al gobierno de las autoridades eclesiásticas sobre ésta y, de la misma manera, al comportamiento de los repertorios, a fin de dar una explicación al crecimiento y riqueza de la producción de retableros y escultores a partir de 1690 y 1700, su acrecimiento hasta mediados de siglo y, en suma, la práctica desaparición de la retablística de la segunda mitad del 1600[353]:

Tabla 2 (a). Desarrollo de la producción de retablos mayores (1679-1775) *

Años de producción	N.º de unidades (ratio)
1679-1699	5 (6%)
1700-1724	19 (22'3 %)
1725-1749	37 (43,5 %)
1750-1775/6	24 (28'2 %)
1680-1775	**85 (n.º total de u. inventariadas)**

A decir de E. Gombrich, hay que convenir que son personas —artífices, tracistas, "censores", mecenas…— las que constituyen el sujeto de la historia del arte, más que los colectivos, las épocas o los estilos, y, no obstante, debemos reconocer los límites del individuo y, en cambio, la fuerza de la acción "cooperativa" —en parte anónima y, en el medio rural, acostumbra a ser "enmascaradora" de lo individual— en la sociedad y sobre el tiempo[354]. En efecto, los obradores de escultura y talla de Santiago de Compostela, bajo tutela de Domingo de Andrade, Miguel de Romay, Simón Rodríguez y Fernando de Casas durante buena parte del siglo XVIII, éstos, parecen haber sido responsables por la creación, canonización y expansión de los repertorios que dominaron la retablística de la Galicia atlántica; con una participación muy poco medida, no sin dudas, de los aparatos productivos de las villas de Noia,

* Cifras y porcentajes se han elaborado a partir del trabajo de campo, sobre el inventario de 85 unidades documentadas —entre 1679 y 1775— y en "aceptable" estado de conservación. Si bien los retablos mayores pertenecen no sólo a las feligresías del arcedianato de O Salnés, sino también a los arciprestazgos de Iria Flavia (Padrón) y Postmarcos de Arriba (Noia), que se han introducido en la muestra para asegurar la representatividad de las conclusiones para el grueso de las Rías Baixas.

352 E. H. GOMBRICH, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 269 p.

353 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", en *Compostellanum*, 3-4, 42 (1997), 406-407 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1423-1424 p.

354 E. H. GOMBRICH, *El sentido del orden*…, op. cit, 268 p.

Melchor de Prado Mariño, "R.º de la devota Imagen de N. S. que con el titulo del Rosario se venera en la Capilla de su Cofradia numeraria del Conv.to de S.to Dom.º de Sant.º", 1790 ca., vid. Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, El grabado compostelano del siglo XVIII, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996, fig. 19, 60 p.

Pontevedra, Redondela o Tui. Quizá no haya lugar a hacer hincapie en las "redes" de dependencia y sometimiento de los focos de producción del Occidente a Santiago de Compostela, pero basta con sacar a colación éstos tracistas y entalladores del XVIII para llegar a ver que el valor de sus trabajos radicó justamente en la fijación de "modelos". Cuando cierto "modelo" logra establecerse como principio productivo en el sistema y "canonizarse" a través de su repertorio, significa que las creaciones de un "productor" han sido consideradas manifestaciones de un cierto "patrón" a seguir y consecuentemente la aceptación de sus modelos son indicación de su "influencia" y de la alta efectividad de sus productos[355], en cuanto que "realizables". Pues bien, al respecto, es justo decir que Noia, Pontevedra o Redondela en pocas ocasiones han conseguido fijar "modelos" y, en cambio, casi siempre han tenido que conformarse con "reciclar" los llegados desde la Ciudad Santa, y para muestra: la cofradía del Rosario de la Santiago de Compostela, aún hoy con capilla dentro del convento de San Domingos de Bonaval, el 23 de diciembre de 1660 hizo remate para la fabricación de su retablo mayor en el entallador Pedro de Taboada, en precio de 1.400 ducados; si bien la fecha de remate se retrasó hasta 1666. Según Fernández Gasalla, las trazas pertenecían a Diego de Romay[356].

Es bien sabido que el primer cuerpo se organizó entorno a tres pares de columnas salomónicas y a un "pabellon que tiene copete en la cima y las cortinas coxidas en mano de los anxelotes […]". Ha de resaltarse este recurso escenográfico ya que, hasta la fecha, sigue siendo la primera vez que se empleó en la Galicia del Barroco. Infelizmente, no se conserva. No obstante, no su "tipología", sino, antes bien, el "modelo" que reconstruye el aspecto de su parte media, esto es, la "idea" del dosel y colgaduras, junto a los ángeles, es "recuperable" no sólo a través de un grabado que abrió Melchor de Prado Mariño antes de 1790, "*R.º de la devota Imagen de N. S. que con el titulo del Rosario se venera en la Capilla de su Cofradia numeraria del Conv.to de S.to Dom.º de Sant.º*"[357], sino también de sus "secuelas" en la retablística del final de siglo en Santiago de Compostela: caso del retablo colateral de la cofradía de sastres, bajo advocación de Nuestra Señora de la O, sito en la iglesia de San Paio de Antealtares, donde trabajaron Jacinto de Barrios y José Vázquez de Córdoba por 1708 y, en fin, Jacobo Quinteiro e Ignacio Romero por 1714[358]. Es curioso: pese a las obras llevadas a cabo en su capilla de San Domingos de Bonaval por 1704, que condicionaron el desmonte de su retablo, y a

355 I. EVEN-ZOHAR, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 11, 1, Primavera 1990, 22-25 p.

356 P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas*…, op. cit., 525 p. *Cfr.* L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 2, 1039- 1040 p. y ss.

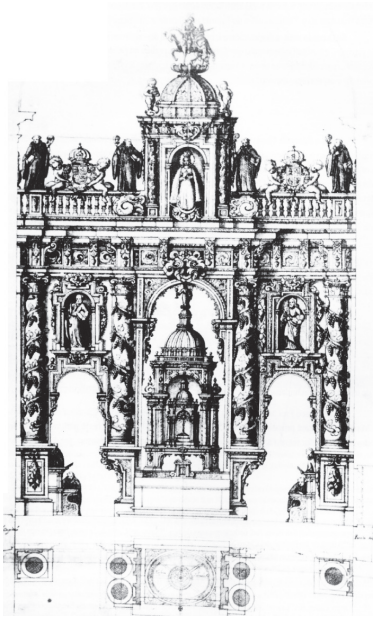
357 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996, 230 y 379 p., *vid*. fig. 19. *Ídem*, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad. Valores iconográficos y devocionales", en *Galicia Renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, 340 p.

358 J. COUSELO BOUZAS, Galicia artística en el siglo XVIII…, op. cit., 201-202 y 555-556 p. M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 195 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "A igrexa. Os retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Mosteiro de San Paio de Antealtares*, Mosteiro de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela, junio-diciembre de 1999; Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, 135-136 p.

las "reconstrucciones" del altar mayor en el decurso del siglo XVIII —por mano de Luís Parcero en 1735, Manuel de Leys y Luís Parcero de 1737 a 1738 y Domínguez de Estivada por 1767—[359], alrededor de 1790, Melchor de Prado la dibujó aún sobre una peana troncocónica, sostenida por un trono de ángeles, como la figura de la Virgen de la O de las monjas de Antealtares, y bajo un dosel con guardamalleta, movido por dos parejas de ángeles, que descorrían cada una los extremos de las colgaduras, mientras que otros dos sostenían la corona, sobre la cabeza de la Virgen.

En efecto, he aquí uno de los "modelos" que salieron de Santiago de Compostela hacia el sur de la Diócesis. Por lo demás, Diego de Romay, con sus trazas, iba ya hacia planteamientos a partir de los que la subordinación al eje central y las estructuras "unitarias" se impondrían definitivamente poco después. Esta "máquina" de la capilla del Rosario en San Domingos de Bonaval, a juicio de Fernández Gasalla, fue un "paso intermedio" en la evolución hacia un retablo con un cuerpo principal "unitario" y columnas salomónicas gigantes que atan sus diferentes niveles. Lo que en Santiago de Compostela, en verdad, no se consiguió hasta el 1700[360]. A pesar de que se acostumbra a señalar el entorno de Domingo de Andrade como responsable por la incorporación de la "unidad" de las columnas salomónicas de canon gigante a los repertorios del Barroco, Folgar de la Calle ha defendido, con acierto, una aparición más temprana para estas columnas gigantes, a resultas de las trazas (A.H.N., Sección Clero, Serie Mapas, Planos y Dibujos, n.º 192) de un retablo "exento" para la iglesia de los benedictinos de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), que nunca se llegaron a ejecutar; atribuidas a José de la Peña de Toro, a causa de su claro cuño "castellano", y datadas en torno a 1670[361]. Así las cosas, cabe apoyar esta tesis acerca de una "adelantada" entrada de las columnas gigantes en el "retablo salomónico" a partir de las conclusiones alcanzadas por Taín Guzmán; quien, por cierto, ya subrayó las "interdependencias" entre el retablo mayor de la antigua casa de los agustinos de Nuestra Señora de la Cerca (Santiago de Compostela), entallado antes del verano de 1677, y el retablo de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, de Santo Domingo de A Coruña (A Coruña), que se ensambló por 1688, siguiendo diseños de Domingo de Andrade[362]. Desde la atribución hecha por Otero Túñez a Pedro de Taboada, tenido por discípulo de Mateo de Prado, con respecto al retablo mayor de la iglesia de San Agustín de Santiago de Compostela, han corrido ríos de tintan

¿José de la Peña de Toro?, planta y alzado de un retablo para el altar mayor de la iglesia de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), ¿1670 ca.?, vid. A. VIGO TRASANCOS (dir.), Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo: Galicia en los siglos XVI y XVII, Santiago de Compostela, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003, Dib/ 183, ilust. 507 p.



359 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 277 y 488 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Os conventos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago de Compostela. Cidades. Patrimonio Histórico Galego*, A Coruña, Xuntanza, 1992, 367-368 p.

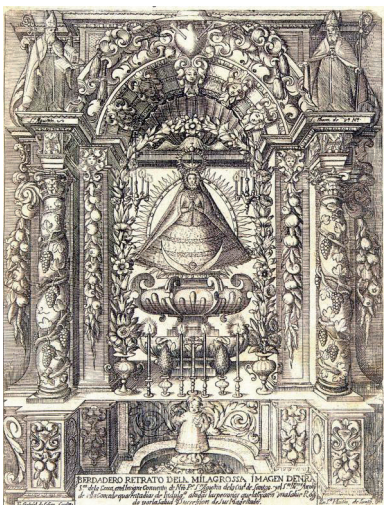
360 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 2, 1043- 1044. Cfr. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 206-208 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, 1, 436 p.

361 A. A. FERNÁNDEZ REY, "Varios séculos de actividade constructiva en San Martiño Pinario", en *Galicia no tempo. Conferencias e outros estudios*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991, 369-372 p., fig. 12, ilust. 371 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La iglesia de San Marín Pinario de Santiago de Compostela: su amueblamiento", en *Monjes y monasterios españoles*, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1995, 1, 167-171 p.

362 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, 1, 426 p.

acerca de su cronología y autoría[363]; Folgar de la Calle, por ejemplo, lo situó en una horquilla entre 1670 y 1700. En esta línea, López Vázquez recomendó adoptar el último cuarto del siglo XVII como "marco" para establecer la canonización en Santiago de Compostela de composiciones "unitarias" y estructuras amarradas con columnas salomónicas[364]. Luego, más recientemente, Fernández Gasalla hizo hincapie en que Pedro de Taboada quizá fuese antes que nada "maestro de arquitectura", y lo puso en el área de influencia de José de la Peña, o bien un joven Domingo de Andrade[365]. En fin, Cacheda Barreiro y Cotelo Felípez han relacionado el retablo mayor de los agustinos de Nuestra Señora de la Cerca con Diego de Romay y el entorno artístico de Peña de Toro, una atribución a la que me sumo, y, su datación, fijada alrededor de 1672, en atención a las obras de su basamento, que hubo de ir cubierto por jaspes y mármoles, éstas ajustadas con el flamengo Miguel de Herbay en febrero de 1672[366].

Esto es importante en la medida en que cuando la cofradía de la Concepción contrató con Estevo de Cendón Buceta, el 9 de agosto de 1677, el retablo mayor de su capilla de Nuestra Señora de la Misericordia, inclusa en la iglesia de San Francisco de Pontevedra (Pontevedra), se dijo que se levantara "[…] a modo del de Nuestra Señora de la Cerca de Santiago [convento de San Agustín]". No obstante, muy interesante, según Taín Guzmán y Fernández Gasalla, resultaría el hecho que esta obra alojara "un pabellon donde a de estar dicha ymaxen con sus anxeles y la peana ansi mesmo de angeles de cuerpo entero enlaçados y en las puntas de la cornixa […]"[367], pues esto hablaría de la llegada a Pontevedra desde el norte de unos "modelos" y una tipología que conjugó columnas salomónicas, ático en hemiciclo y con venera, cabezas de niños en la rosca del arco, dosel, colgaduras y sartas de frutas. Esta composición a relacionar con el escultor Cendón Buceta y su entorno se repetirá, tal y como subrayó Fernández Gasalla, en otras dos ocasiones; a saber, el retablo colateral de la Inmaculada de la abadía de Santa María de Armenteira (Meis, Pontevedra) y el altar del Rosario de la colegiata de Santiago de Cangas (Cangas do Morrazo, Pontevedra)[368]. Su "fortuna" estaba pues



"Verdadero Retrato dela Milagrossa Imagen de Nra. S.ra de la Cerca en el insigne Conuento de Nro. P.e S.n Agustin de la Ciu.d de Santgo…", por "Fr. Gabriel de Casas sculp.", ¿1700 ca.?, vid. Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad. Valores iconográficos y devocionales", en Galicia Renace, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, ilust. 341 p.

363 OTERO TUÑEZ, "Escultura", en E. VALDIVIESO, R. OTERO, J. URREA, *Historia del Arte Hispánico*, vol. IV, *El Barroco y el Rococó*, Madrid, Alhambra, 1980, 195-196 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Os conventos", op. cit., 411 p.

364 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", en *Os profesionais da Historia da Arte ante o Patrimonio Cultural*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 56 p.

365 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1430-1431, 1734-1437, 1437-1738 p.

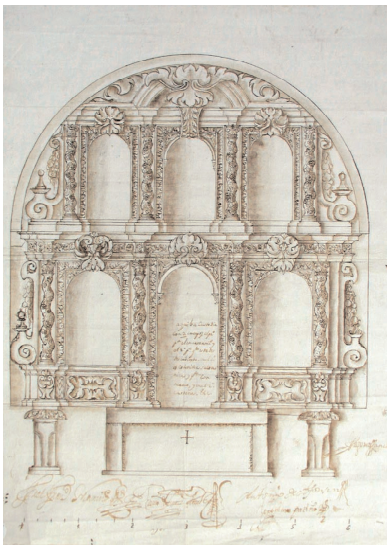
366 R. M. CACHEDA BARREIRO y M. COTELO FELÍPEZ, "El retablo mayor de la Iglesia de San Agustín (Santiago de Compostela)", en *Compostellanum*, 49, 3-4 (2004), 742-750 p. *Cfr*. M. TAÍN GUZMÁN, "Zocalo del retablo mayor del convento de Nuestra Señora de la Cerca", en A. VIGO TRASANCOS (dir.), *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo: Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003, Dib/174, 483 p.

367 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 426 p. *Ídem*, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra…", op. cit., 392-393 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1472-1473 p.

368 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra…", op. cit., 298, 400 y 401-402 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1478-1478 p.

asegurada en el sur de la Diócesis y luego se proyectó en la primera mitad del XVIII, seguro que merced a un grabado salido de un dibujo de fray Gabriel de Casas, donde se representa a la imagen de Nuestra Señora de la Cerca, dentro de un "retablo-camarín" de un solo cuerpo y con columnas gigantes[369]. Sin embargo, fray Gabriel de Casas no hizo sino "síntesis" a partir del retablo mayor del convento de la Cerca, a base de columnas salomónicas, ático con venera, cabezas de niños en la rosca del arco, sartas de frutas en los pedestales, y, de este modo, "codificar" otra tipología, cuyos ecos se ven aún retablo mayor de Santa Clara (Pontevedra), hacia 1733.

Pero aún hay más: al parecer, poco antes de 1700 se hicieron las trazas del retablo mayor del convento de San Lourenzo de Trasouto (Santiago de Compostela), hoy desaparecido; éste se les encargó el 22 de febrero del 1700 a Antonio de Afonsín y Jerónimo Patiño, quienes se comprometían a realizarlo de acuerdo con trazas que se atribuyen a Domingo de Andrade[370]. Pues bien, éste representó el "paradigma" del esquema de composición a fines del siglo XVII, determinado por los principios de "adaptación al marco" y de "sometimiento al plano de fondo". En efecto, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, en la diócesis de Santiago de Compostela, los retableros y entalladores emplearon en su mayoría una mecánica de composición basada en el principio de superposición de cuerpos, deudor del código "renacentista y manierista" de la primera mitad de siglo, que Domingo de Andrade fue llamado a modificar desde la sensibilidad de un Barroco "maduro" y que Miguel de Romay y su círculo artístico hicieron evolucionar. Hay pues que suscribir la tesis de Folgar de la Calle según la que "[…] *alrededor del año 1700 el retablo gallego tiende a abandonar la superposición de cuerpos a favor de la solución de un único cuerpo, articulado por un orden gigante de columnas salomónicas y un remate semicircular en ático*"[371]. Sólo por entonces se dio inicio a la canonización y generalización de aparatos de composición "subordinados" al eje principal, a la "unicidad" y "espacialidad", a través de la herencia de las tipologías sistematizadas por Pedro de la Torre († 1677)[372] y,



¿Domingo de Andrade?, trazas para el retablo mayor del monasterio de San Lourenzo de Trasouto (Santiago de Compostela), por 1700, vid. A. VIGO TRASANCOS (dir.), Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo: Galicia en los siglos XVI y XVII, Santiago de Compostela, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003, Dib/185, ilust. 513 p.

369 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996, 160-161, *vid*. fig. 82. *Ídem*, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad. Valores iconográficos y devocionales", en *Galicia Renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, 342 p.

370 F. BOUZA BREY, "El desaparecido altar mayor barroco del monasterio de San Lorenzo de Trasouto", op. cit., 337-340 p. R. OTERO TÚÑEZ, *Legado artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, USC., Servicio de Publicacións, 1986, 48-50 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 206-208 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 65-66 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 289-290 p. I. MERA ÁLVAREZ, "Trazas para el retablo mayor del monasterio de San Lourenzo de Trasouto", en A. VIGO TRASANCOS (dir.), *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo*…, op. cit., Dib/185, 512-514 p.

371 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 208 p.

372 V. TOVAR MARTÍN, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", en *Archivo Español de Arte*, 183, 46 (1973), 261-297 p. A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 290 p. y ss. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 208 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 356-357 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El Retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, 118 p.

J. de Valdés Leal († 1690), grabados al aguafuerte, en F. de LA TORRE FARFÁN, Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del... rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon..., Sevilla, Vda. de Nicolàs Rodriguez , 1671, vid. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla (US.)_ <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/1783/13/fiestas-de-la-s-iglesia-metropolitana-y-patriarcal-de-sevilla-al-nuevo-culto-del-senor-rey-s-fernando-el-tercero-de-castilla-y-leon/ >

esto, de la mano de Domingo de Andrade y Francisco de Castro Canseco († 1724)[373].

No cabe duda de las "interrelaciones" entre los diseños de Domingo de Andrade y Miguel de Romay durante los primeros años del 1700; se concluye, pues, que sus áticos se construyeron ante todo como cuerpo de remate, subordinado y en hemiciclo, adaptados a la curvatura de las bóvedas y ligeramente retranqueados en su parte media, que casi siempre repetían la articulación tripartita del cuerpo principal, su movimiento y multiplicación de soportes. Habida cuenta que las novedades de sus esquemas de composición se encaminaron por otros derroteros: en primer lugar, la disposición de tornapuntas de acanto en los flancos, nacidas del predominio de la banda central, que favoreció, en verdad, un "marginación" de las calles laterales, y, éstas, encargadas de canalizar la atención del fiel hacia su hornacina principal; en segundo lugar, la utilización de machones como principal elemento de sustentación, en combinación con columnas salomónicas, a veces retranqueadas, y las traspilastras. De hecho creo que la entrada de machones, pilastras o pilastrones al ático sería el último paso a fin de desterrar definitivamente la superposición de cuerpos y órdenes en la retablística del Barroco y coronar, así, el camino hacia la unidad de las arquitecturas en madera. En cambio, la realidad fue otra bien distinta: pese a que la suma de machones y grandes volutas recortadas y metálicas, en las enjutas, representó una de las invenciones más afortunadas de Pedro de la Torre y la "escuela madrileña", quizá la comprensión y aplicación de sus "experiencias" no se logró en el Reino de Galicia hasta que se agotaban los primeros años del siglo XVIII. Quizá la apertura de una hornacina entre tornapuntas recortadas y machones se aplicó, por vez primera, al retablo de la capilla de la Concepción de la Catedral, vulgo de la Prima, proyectado por Simón Rodríguez 1721, y ejecutado, desde junio, por Antonio Afonsín y Manuel de Leys[374]. Otro "modelo" más que se "exportó" hacia el sur de la Diócesis a través de la obra de Manuel de Leys († después de 1766) y Luís Parcero, a la sazón, epígonos de Simón Rodríguez.

De esta suerte, salen a la luz las "interdependencias" de los aparatos de producción de las villas de Pontevedra, Redondela o Noia con Santiago de Compostela, a la que aportaron maestros y oficiales, al menos desde el último tercio del XVII, y a la que sin duda "siguieron", a fin de trasplantar "repertorios" de producción y consumo a la Galicia rural. Claro que esta "canonización" de los esquemas de composición para el ático que nacen de la sintaxis entre cornisas incurvadas, pilastras, pilastrones y aletas "metálicas" bien pudo haberse operado al margen de una dependencia ortodoxa y matemática del arte de la Corte y la "escuela madrileña", lejos pues de la "interferencia" de dibujos y trazas de Pedro de la Torre. Quizá se trató de una operación de síntesis o reducción entre aportes de procedencia diversa, con antecedentes ya en la arquitectura de Domingo de Andrade, tal y como subrayó

373 M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, op. cit., 145-159 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Francisco de Castro y Canseco", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 23 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1486 p.

374 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, 70 p. y ss.

Folgar de la Calle[375], a partir de las "interdependencias" entre cantería y carpintería; 1) hay pues que proponer una hipótesis donde sumar, por ejemplo, el hondo "impacto" que sobre los artistas compostelanos causó el "triunfo" que hizo Bernardo Simón de Pineda y planteó Valdés Leal[376], por 1671, con motivo de la canonización del rey Fernando III de Castilla y León, en la catedral de Sevilla, y, en seguida, popularizado por F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del... rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon...* (Sevilla, 1671)[377]. Ésto, a través de un grabado de Juan de Valdés Leal; hoy por hoy, se sabe que había llegado a la biblioteca de la catedral de Santiago de Compostela por 1673, como presente del Cabildo sevillano[378]; 2) por otro lado, las invenciones de arquitecturas "ligeras" y aéreas de los "arquitectos-carpinteros" del "manierismo germano" y de los Países Bajos. Según Taín Guzmán, éstas pudieron divulgarse por las fábricas y talleres de Santiago de Compostela durante el último cuarto del siglo XVII y quizá fueran conocidas por Domingo de Andrade al menos desde 1669[379]. Por ejemplo, ante la obra de W. Dietterlin († 1599), se descubren algunos "remates" para arquitecturas en madera donde sí se emplean grandes volutas, recortadas y de apariencia metálica, "asas" y aletas sobre las que cabalgan figuras, a saber, *Architectura von…* (Nüremberg, 1598)[380], cuyo influjo en Galicia se juzgó "fundamental", al menos durante el XVIII[381]. Según J. A. Ramírez, "Las invenciones formales que Wendel Dietterlin publicó bajo pretexto de enriquecer y extender

375 *Ibídem*, 20 p.

376 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 33, 98 (1982), 544 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 90-91 p. *Ídem*, *Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 57, 62 y 129 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Os Retablos", *Santiago. San Martiño Pinario*, op. cit., 254 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa…*, op. cit., 242 p.

377 F. DE LA TORRE FARFÁN, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del… rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon: concedido a todas las iglesias de España por… Clemente X… / escriviolo… don Fernando de la Torre Farfan…*, Sevilla, Vda. de Nicolàs Rodriguez, 1671, *vid*. J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, 171-172 p.

378 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade…*, op. cit., 1, 369-370 p.

379 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A catedral de Santiago de Compostela e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990, 67-68 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade…*, op. cit., 370 p. *Cfr*. A. GOY DIZ, "Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos en la primera mitad del siglo XVII", en *Minius*, 5 (1996), 163-165 p. A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1998, 79 p.

380 W. DIETTERLIN, *Architectvra Von Außtheilung, Symmetria vnd Proportion…* [*Arquitectura de la distribución, simetría y proporción de las cinco columnas*], Nüremberg, 1598, *vid*. A. K. PLACZEK, *The fantastic engravings of Wendel Dietterlin* (Ed. facsímil), Nueva York, Dover, 1968, pl. 109, 148 y 162.

381 D. WIEBENSON, *et al*., *Los tratados de arquitectura…*, op. cit., 173-174 p. Con respecto a su influjo sobre la arquitectura gallega, *vid*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 22-26 p. *Idem*, *Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, USC., 1985, 113 p. y ss. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade…*, op. cit., 1, 115-116, 161 y 370-371 p. A. VIGO TRASANCOS, *La Fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago (1783-1750): arquitectura, triunfo y apoteosis*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago; Madrid, Electa, 1996, 70, 80 y 91 p.

los órdenes influyeron poderosamente en el barroco hispánico […]"[382]. Por lo demás, no hay duda que su "moda" tocó a la Corte, donde se lo "utilizó" a inicios del XVIII a fin de ampliar el repertorio, y, de hecho, Teodoro Ardemáns (†1726), nombrado Maestro Mayor del Rey, lo calificó de "grande ornamentista"[383].

Sea como fuere, esto pone en evidencia la débil compresión que los tracistas y retableros de la Galicia del 1700 poseyeron de los esquemas de composición de Alonso Cano, Pedro de la Torre, Sebastián de Herrera Barnuevo y otros de los "tracistas" de la segunda mitad del siglo XVII; en especial en lo relativo a la unidad del orden gigante, puesto que los talleres de la Galicia atlántica, en general, y del sur de la Diócesis, en particular, parecen haber preferido casi siempre la superposición de columnas salomónicas antes que echar mano de machones para composición del ático. Que esto ha generado distorsiones y "desórdenes" durante buena parte del siglo XVIII, es algo que no requiere largas demostraciones. No pocas veces entalladores y ensambladores eligen proyectar sus retablos en atención a "arcaizantes" aparatos de cuerpos sobrepuestos, donde se suceden las columnas salomónicas, panzudas y, en fin, estípites; al tiempo que la "peligrosa" costumbre de multiplicar la imaginería que puebla el retablo obligaría a la ruptura del esquema de distribución triangular de las cajas. En tanto en cuanto, en las enjutas del ático, las aletas que hacían las delicias de la generación de Domingo de Andrade y Antonio Afonsín se sustituyen por nichos, con el fin de ampliar, de este modo, el programa iconográfico de los altares mayores; las más de las veces una imposición de los promotores.

Por otro lado, tal y como dije en otro lugar, la riqueza del arte del Barroco en las iglesias del Oeste y el crecimiento en la producción de talla y retablística, entre las últimas décadas del siglo XVII y a lo largo del XVIII, seguro que participó de los programas de reforma de la Iglesia de Santiago de Compostela, en concepción y cronología, puesto que, en verdad, éstos se subsumen en sus medios de acción y control[384]. Como se sabe, es justo decir que la Iglesia del Antiguo Régimen experimentó en los primeros años del 1700 un recrudecimiento en el proceso de "re-cristianización", y, luego, a lo largo de su primer tercio, ya los tempranos beneficios de su ación de catequización y sometimiento religioso en el medio rural. No cabe duda que la "planificación" de unos y otros se interrelaciona y sus tiempos quizá hayan sido "interdependientes". Si bien, en cuanto a las condiciones materiales, la prioridad del clero y las autoridades eclesiásticas ha sido siempre y ya

382 J. A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*, Universidades de Málaga y Salamanca, 1983, 173 p.

383 V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, op. cit., 55 p. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco", op. cit., 558 p. A. BONET CORREA, "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid: José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre", en *Archivo Español de Arte*, 137-140, 25 (1962), 25-31 p. *Ídem*, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, op. cit., 29 p.

384 I. REGA CASTRO, "De la columna panzuda al estípite: el retablo del Barroco en el Noroeste de la Península Ibérica y las consecuencias de la Reforma católica", en *IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano* (archivo de ordenador), Ouro Preto, Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Ouro Preto y Universidad Pablo de Olavide, 2006, 148-149 y 151-152 p.

desde inicios del 1600 la "reconstrucción" de las iglesias parroquiales. De modo que, si hasta el primer tercio del siglo XVIII, o incluso a lo largo del segundo, se ultimaron los trabajos de construcción y mejora de los establecimientos de culto y oración; a continuación la clerecía y el campesinado volvieron su atención a la contratación y ejecución de los retablos de sus altares mayores, a medida que las arcas de Fábricas y cofradías se iban recuperando de los desembolsos:

Tabla 2 (b). Desarrollo de la producción y avance de una "tipología" de los retablos mayores en el sur de la Diócesis (1679-1775)

Años de producción	N.º de unidades				
	+ columnas salomónicas / entorchadas	+ columnas panzudas (con guirnaldas)	+ estípites	+ pilastras o pilastrones	+ columnas panzudas (con rocalla)
1679-1699	5	0	0	0	0
1700-1724	15	0	0	2	0
1725-1749	3	13	20	2	0
1750-1774/5	2	10	7	1	3
Ratio (%) *	**29'4**	**27**	**32**	**6**	**3'5**

Si bien no es menos cierto que a partir de 1710/5 la producción en el arte de la talla, y, más en concreto, en retablística, inició su despegue en el sur de la Diócesis, al menos en el medio rural. Es así que estrictamente entre 1699 y 1714 se sitúa el 7 por ciento de las obras —6 de 85—, de 1715 a 1725 el 5'8 por ciento —5 de 85—, y, en cambio, de 1730 a 1745 las cifras se disparan por encima del 14 por ciento —12 de 85— para volver a caer de nuevo después de 1755 a 1759 —con apenas un 8 por ciento de 1760 a 1775—. Cierto que los porcentajes son tan "ejemplificadores" como aproximados, aunque muy parciales, ya que no contemplan horquillas por encima de quince años; estos intervalos, por lo demás, muy útiles, sino imprescindibles, para la datación de retablos de los que o bien no conservamos noticias en los libros de Fábrica y cofradías, o bien no hay documentación para el XVIII, y que sí tienen cabida en las periodizaciones por cuartos de siglo, o incluso por tercios, tal y como se recomienda en las "normas" para el inventario de bienes muebles en museos de Galicia[385]. En fin, el aumento de lo producido por los obradores de escultura y talla, aunque mantenido a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, tiene sus mayores niveles de crecimiento en el segundo cuarto —con un 43,5 por ciento de 1725 a 1749—, un hecho más o menos generalizado para las Rías Baixas, y, a su vez, coincidía con la entrada del estípite como principal elemento de sustentación, si lo contemplamos desde Tui, Pontevedra o Noia, o bien la columna panzuda, si desde Santiago de Compostela; esto en correspondencia con la maduración del "sistema" de un Barroco

* Nótese que la ratio de cada uno de los soportes, esto es, el resultado del quebrado de la parte por el todo —n/85 (n.º de u. documentadas)—, se expresa en términos "absolutos", esto es, no depende de los otros porcentajes. De esta suerte, la columna de los retablos mayores construidos con estípites da cifras relativas de "todos" los retablos que presentan como elementos sustentantes, en el primer cuerpo y/o en el ático, estípites; independientemente de si la función portante la desempeña en combinación con otro soporte, como la columna panzuda, lo que será habitual a partir del segundo cuarto del siglo XVIII.

385 A. LÓPEZ REDONDO, C. LÓPEZ DE PRADO, B. LEMOS RAMOS, *Censo de museos de Galicia, normas para o inventario*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral do Patrimonio, 1993, 188 p. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", en C. FONTENLA SAN JUAN (dir.), *Os Profesionais da historia ante o Patrimonio Cultural*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 53-54 p.

tardío. Desde luego, si como creyó E. Gombrich el estilo en el arte es una cuestión de preferencias y "opciones" por parte de artistas[386] y "productores", la madurez de un "estilo", y, en consecuencia, de su cultura, o por decirlo de otro modo, del sistema en que se integran y al que pertenecen, ha de coincidir con la proliferación de repertorios y con una mayor disponibilidad de recursos y materiales sobre los que poder elegir. Claro está, cuando una cultura se encuentra en sus comienzos su repertorio suele ser limitado, pero, una vez que ha acumulado mayor número de "opciones", adquiere un repertorio, más amplio y multiforme, y, entonces, durante períodos de cambio o "crisis" puede mostrar inclinación al reciclaje, o si se prefiere al "manierismo", al "barroquismo"[387]. Pues bien, al respecto, llama poderosamente la atención que la mayoría de los ejemplos del sur de la Diócesis se concentraran entre 1725 y 1775 —con un 72 por ciento— y, más en concreto, de 1729 a 1765, ya que su ejecución coincidió con una mayor disponibilidad de opciones; téngase pues en cuenta que entalladores y retableros construyeron casi tres cuartas partes del "total" a partir de la combinación de la columna "pseudo-salomónica" o "entorchada", el estípite —con un 32 por ciento— y las columnas panzudas —27 por ciento— con guirnaldas de flores, colgaduras y frutas.

En efecto, hablar de la retablística de la Edad Moderna es hacerlo de la función y uso de la columna salomónica; el grado de interés sobre ésta subió, en especial, a raíz del artículo de Otero Túñez acerca de las "primeras columnas salomónicas de España", donde defendió que este orden apareció en Galicia, en primer lugar, por 1625[388]. Luego, la columna salomónica fue entrando a los retablos, en especial por los años 1630 a 1639[389]. Si la Galicia de los inicios del siglo XVII quizá no pueda compararse con la "efervescencia" de Sevilla, Valladolid o Madrid, verdaderos "hitos" en una geografía de la aparición y evolución del "salomonismo", no obstante, por éstos años, Santiago de Compostela ya contó con un "sistema" y aparato de producción "maduros"; donde se dieron, poco a poco, cambios de tono menor que por acumulación consiguieron el florecimiento de la cultura del Barroco en este "finisterre". Por mayo de 1625, el cabildo de Santiago de Compostela contrató el retablo de la capilla de las Reliquias de la Catedral, con el entallador Bernardo Cabrera († 1663); donde trabajó hasta 1630, junto a uno de los mejores escultores de la época, Gregorio Español, a quien se le encomendó la imaginería. Sin embargo, se debe subrayar que este ajuste, lo ganó en concurso contra dos de los "artistas" de mayor nombradía, Francisco de Moure († 1636) y Francisco Dantas († 1664); cierto que el criterio del viejo Gregorio Español, uno de los autores de la sillería del coro bajo de la Catedral de 1599 a 1608, debió pesar en la adjudicación de la obra. Es justo decir,

386 E. H. GOMBRICH, *El sentido del orden…*, op. cit, 272 p.

387 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura…", op. cit., 33 p.

388 R. OTERO TÚÑEZ, "Las primeras columnas salomónicas de España", en *Boletín de la Universidad Compostelana*, 64 (1956), 340-343 p.

389 J. A. RAMÍREZ, "Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el orden salomónico entero", *Goya*, 16 (1981), 203-206 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El Retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, 12-13 p. F. MARÍAS, "Alonso Cano y la columna salomónica", en J. ÁLVAREZ LOPERA, *et al.*, *Figuras e imágenes del barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Visor, 1999, 296-305 p. M. FERNÁNDEZ, "Los tratados del orden salomónico: Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana", en *Quintana*, 7 (2008), 13-43 p.

pues, que las "interdependencias" entre los maestros Dantas Franco, Francisco de Moure y Bernardo Cabrera, esto es, los "artistas" que en Galicia personan el cambio de los repertorios del Manierismo al Barroco, sin duda, condicionaron la tipología del "retablo-relicario" y, en suma, la "elección" de las columnas salomónicas. Al respecto, García Iglesias se hizo eco de una "nota" de Pérez Costanti, según la que la Fábrica de la Catedral desembolsó

> "Más de mil quinientos reales que pagó a los escultores, que de orden del Cabildo, se juntaron a hacer las trazas para el relicario de la capilla de los Reyes, en esta manera: A Francisco de Moure, cuatrocientos reales; a Francisco de Antas, ciento cuarenta reales; a Bernardo Cabrera, por la primera traza que hizo y la segunda que sacó de todas las trazas, cuatrocientos y cuarenta reales; y los sesenta reales restantes, que hizo de costa de dicho Cabrera en el tiempo que se ocupó en hacer la segunda traza […]"[390].

En cuanto al origen de la columna salomónica, identificada como "[…] quatro Colunas principales que señala dicha traça an de ser aculebradas y entorchadas, conforme estan dibujadas las dos de dicha traça y an ser de istriadas y entorchadas"[391], en adelante, verdadera "marca de vanguardia" de la obra de Bernardo Cabrera; éstas, en verdad, hicieron correr ríos de tinta. Si bien los mejores intentos por señalar fuentes y modelos, sin duda los hicieron Taín Guzmán y Fernández Gasalla[392]. Al respecto, sus tesis, podemos resumirlas y ordenarlas en atención a los canales de comunicación de la información artística y de acuerdo a la secuencia circular de "texto, contexto, repertorio"; a) pues bien, la diócesis de Santiago de Compostela entre 1563 y 1650 se caracterizó por la corta duración de los períodos de gobierno y por la venida de Arzobispos con apellidos de alta nobleza —Maximiliano de Austria (1604-1614), Agustín de Spínola (1630-1645)…—, cuyo paso, a veces rápido, por esta Sede no se debió más que a su promoción en la carrera eclesiástica, siempre queriendo ascender a las sillas de Sevilla y Toledo. Éstos dejaron en la Ciudad Santa, a su muerte o tras su salida de la Diócesis, libros, grabados y pinturas. De todos modos, referente a la llegada de la columna salomónica a Santiago de Compostela, hay que poner de relieve la figura de D. Juan Beltrán de Guevara (1615-1622), hombre culto y de ingenio, que sí acabó sus días en Galicia, y cuyas relaciones con Italia son de sobra conocidas —llegó a ser Arzobispo de Salerno (Nápoles), Visitador General del Reino de Nápoles, Presidente del Consejo Supremo de Italia…—[393]. Si la idea de su utilización partió

390 P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas*…, op. cit., 73 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, "Bernardo Cabrera, arquitecto-entallador del Barroco gallego", en J. LÓPEZ CALO, *Estudios sobre Historia del Arte: ofrecidos al prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, USC., 1993, 202 p.

391 R. OTERO TÚÑEZ, "Las primeras columnas salomónicas de España", op. cit., 340 p.

392 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 58-59 p. *Ídem*, "Possibili citazioni gerosolimitane nel baldacchino e nella pergola della cattedrale di Santiago de Compostela", en *Studi di Storia dell'Arte*, 17 (2006), 132-137 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 2, 779-781 p.

393 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 9, 7-10, 39-40, 41-42 y 60-63 p. O. REY CASTELAO,

de Bernardo Cabrera, verdadero "*locus communis*" de la historiografía gallega[394], ésta, debió de cuajar antes en el seno del Cabildo, con cierta facilidad, seguro que merced a sus contactos con Roma y, en paralelo, a la "información artística" que se fue decantando en Santiago de Compostela con el ir y venir de arzobispos, desde fines del siglo XVI; b) "En principio, si proliferan los repertorios hay mayor disponibilidad de recursos para que se produzca un cambio […]"[395], a mi juicio, ésta acumulación que dio principio en la Galicia del 1500, estaba ya llegando a su fin por 1625. Por desgracia, el Cabildo no conocía, o bien quiso ignorar, el simbolismo "eucarístico" de las vides de Bernardo Cabrera y decidió: "[…] que por quanto los terços baxos de las quatro Colunas principales estan en la traça vestidas y adornadas tan solamente con una parra simple, se an de bestir y hacer de la labor y bestiduras que eligiere el señor fabriquero en vna de las colunas que ay en el choro desta santa Iglesia". Según Otero Túñez, de esta manera se impuso el adorno "manierista" propio del estilo de Juan Dávila y Gregorio Español, de que echaron mano en el coro de la Catedral[396], y se desechó la "vid".

¿Dónde buscar su origen?, se preguntó; mucho se ha avanzado en el estudio de las huellas del "salomonismo" en la Península Ibérica, sobre todo, en los últimos años, y, en especial, merced al trabajo J. A. Ramírez y a la aportación de E. Tuzi, más recientemente, acercando Italia y España[397]. Con Fernández Gasalla, creo, hay que empezar por el responsable del "tejido" de los cinco órdenes clásicos, Vignola, quien en su *Regola delli cinque ordini…* (1562) daba instrucciones sobre cómo dibujar las columnas torsas, correctamente, y sus lecciones, en efecto, se conocían en Galicia al menos desde los últimos años del siglo XVI[398]. Entre los siglos XVI y XVII el debate sobre las columnas salomónicas revistió una gran importancia entre los teóricos y artistas[399] y, acerca

"Edad Moderna: Iglesia y Religión", op. cit., 141-169 p. *Ídem*, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 148-149 y 153 p.

394 R. OTERO TÚÑEZ, "Las primeras columnas salomónicas de España", op. cit., 343 p. A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 263 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, "Bernardo Cabrera, arquitecto-entallador del Barroco gallego", 202 p. J. HERVELLA VÁZQUEZ, "La etapa formativa de Bernardo Cabrera", en *Cistercium*, 208 (1997), 560 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Bernardo Cabrera", A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Arquitectos. Séculos XVI e XVII*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 46 p.

395 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas", op. cit., 33-34 p.

396 R. OTERO TÚÑEZ, "Las primeras columnas salomónicas de España", op. cit., 342-343 p.

397 J. A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*, Universidades de Málaga y Salamanca, 1983; *ídem*, *Construcciones ilusorias: (arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, Madrid, Alianza, 1983; *ídem et al*., *Dios arquitecto: J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Siruela, 1991. S. TUZI, *Le colonne e il tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002, y otros…

398 A. GOY DIZ, "Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos en la primera mitad del siglo XVII", en *Minius*, 5 (1996), 163-164 p. A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1998, 184-186 p. C. PENA BUJÁN, "¿Decoro, decoración o mera evocación? El sentido de los órdenes arquitectónicos gallegos del Renacimiento y el Barroco", *Semata* 14 (2002), 409-410 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 156-157 p. y ss.

399 I. REGA CASTRO, "Entre España y Portugal. Las influencias del salomonismo sobre entalladores y ensambladores hacia 1700: el arte del Barroco en

de esto, da buena prueba la "*colonne gerosolimitane*" de S. Serlio —*Extraordinario libro di Architettura*… (1551)—. Si bien a la vez que la influencia italiana se difundían por las bibliotecas de la España del 1500, el "redescubrimiento" del arte clásico despertó el interés de arquitectos y humanistas del Renacimiento tardío por las extrañas "columnas vaticanas", que circularon en forma de grabados y dibujos desde fines del siglo XVI y, de este modo, desembarcaron en la Península Ibérica de la mano de Francisco de Holanda[400]. Sin embargo, el códice que conserva la Biblioteca de San Lorenzo el Real del Escorial, esto es, *Francisco d'Ollanda passou a Italia edas Antiguallas que vio retratou de sua mao todos os desenhos deste livro*… (1538 a 1540), no fue estudiado, y, sólo en parte, reproducido hasta el reinado de Felipe IV[401]. Antes bien, quizá fue la plancha de la "columna salomónica" que abrió Nicolas Béatrizet († 1570 ca.) —firmada "Ant. Lafrerij Romae"—, editó Antoine Lafrery y, a veces, figuró en *Speculum Romanae magnificentiae*… (Roma, ¿1575?)[402]. Es justo decir, no obstante, que estas "interrelaciones" entre Francisco de Moure, Francisco Dantas Franco y Bernardo Cabrera, sin duda, condicionaron el "cruce" de la teoría italiana del siglo XVI y las "invenciones" de Miguel Angel, Rafael, Giulio Romano… En efecto, el eco de la obra de Miguel Ángel llegó a Galicia, en especial a través de los diseños de Giovanni Battista Montano († 1621) —cuyas primeras ediciones, por los años de 1620 a 1629, ejercieron una influencia casi "secreta" en el estilo de G. L. Bernini, F. Borromini y Da Cortona— y su *Nuova et ultima aggiunta delle porte de'architettura di Michel Angelo Buonaroti Fiorentino, Picttore, Scultore et Architteto Eccellentissimo* (Roma, 1610)[403] —Fernández Gasalla subrayó que G. B. Montano fue conocido al menos a fines del XVII por Domingo de Andrade y Francisco de Castro Canseco—[404]. Es curioso: ésta serie

Nuoua et vltima aggiunta delle porte d'architet[ur]a di Michel Angelo Buonaroti…, Roma, Andrea Vaccario, 1610; portada calcográfica con firma "Giovanni Battista Montano inuentor", vid. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (Madrid) <http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B18701115&idioma=0>

el antiguo Reino de Galicia", en *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, 2, 423-424 p.

400 J. A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños*…, op. cit., 149-154 p. *Cfr*. S. TUZI, *Le colonne e il tempio di Salomone*…, op. cit., 177 p.

401 F. de HOLANDA, *Álbum dos Desenhos das Antiguallas de Francisco de Holanda* (ed. facsímil a cargo de J. DE FELICIDADE ALVÉS), Lisboa, Libros Horizonte, 1989, 8-9 p.

402 *Speculum Romanae magnificentiae: omnia fere quaecunque in vrbe monumenta extant, partim iuxta antiquam*…, *delineata repraesentans: accesserunt non paucae tum antiquarum, tum modernarum rerum vrbis figurae nunquam antehac aeditae*, Roma, Antoine Lafrery (s.a.), ¿1575?; en ocasiones, esta "columna salomónica" lo ilustró, *vid*. Biblioteca Nacional (BNE.), sigs. INVENT/75406, INVENT/75407, INVENT/75408; y, en ocasiones, circuló como "hoja suelta", tal y como las guardan la Biblioteca de San Lorenzo el Real del Escorial (Madrid) y la Biblioteca Nacional, *vid*. sig. ER/1285(107), c*fr*. S. TUZI, *Le colonne e il tempio di Salomone*…, op. cit., 241 y 245 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Possibili citazioni gerosolimitane nel baldacchino…", op. cit., 134 p.

403 D. WIEBENSON, *et al., Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988, 85-87 p. D. RODRÍGUEZ RUÍZ, "Giovanni Battista Montano", en E. M. SANTIAGO PÁEZ, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional: siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, 143-146 p. y ss.

404 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 148-149 y 215-216 p. *Cfr*. M. TAÍN GUZMÁN, *Comentario a las Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura de Domingo de Andrade*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, 2, 47 p. *Ídem*, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 41-45 p. En honor a la verdad, cabe decir que quizá no se haya "publicitado" en Galicia de fines del siglo XVII en la forma de su edición "príncipe" (Roma, 1610), sino, antes bien, a través de una "reedición" de la *Regola delli Cinque Ordini D'Architettura di M. Iacomo*

de apenas siete grabados y el álbum de cuarenta y cinco dibujos de la Biblioteca Nacional (Dib/14/11), "Regola delli Cinque Ordini dell'architettura…", debido también a G. B. Montano, se principian con frontispicios de arquitectura con columnas salomónicas; mayor interés reviste aún este último, ya que las columnas, aquí, presentan cinco gálibos, o bien de cuatro espiras y dos medias, en lugar de los seis del "canon" de Vignola[405]. Claro que a pesar de la importancia de libros y tratados, hay que valorar la influencia de la pintura de "historias" del Nuevo Testamento como "vehículo" de circulación de esta información artística, y, en especial, estampas y grabados, en contextos como la "Expulsión de los mercaderes del Templo", la "Presentación de la Virgen María", o bien "Jesús discutiendo entre los Doctores", que debieron llegar en torrente a la Galicia del siglo XVII; caso de los grabados a buril de los Hermanos Wiericx de las *Evangelicae historiae imagines*… (Amberes, 1595)[406], por Jerónimo Nadal, quienes, según Rosende Valdés, fueron conocidos por los escultores de la Galicia del Antiguo Régimen, al menos por los años de 1639 y 1649[407].

c) I. Lavin señaló la presencia continuada de la "idea" de las columnas salomónicas en la "pre-historia" del altar mayor de la basílica de San Pedro (Roma), tras la demolición del viejo cimborrio, al final del 1500, y, como subrayó S. Tuzzi, desde junio de 1624 no dejan de sucederse los proyectos y "modelos" para el baldaquino de S. Pedro y sus cuatro columnas "entorchadas" gigantes[408]. De estos primeros años, se conservan diferentes testimonios a través del grabado, por ejemplo la estampa del baldaquino efímero y "aparato solenne" de la canonización de Santa Isabel de Portugal (22/05/1625), anónima, y la de la "consagración" del altar mayor de S. Pedro del Vaticano bajo Urbano VIII (18/11/1626)[409], por G. B. Bracelli y editado por G. B. de

Barozzio da Vignola…, Siena, Pietro Marchetti For, ¿1660?, donde se incluyó esta serie con diseños de "puertas" de Roma. Si bien no hay que descartar que llegaran algunas de las "series" que grabó y publicó su discípulo y también arquitecto G. B. Soria († 1651), esto es, lo mejor de las colecciones de dibujos que dejó a su muerte, por ejemplo, *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari, vtilisimi a virtuosi / nouamente inuentati da M. Giovanbatista Montani Milanese ; intagliatore di legniame*…, Roma, G. B. Soria, 1625 —cuarenta planchas—; ó *Tabernacoli diversi, novamente inventati da M. Giovanbatista Montano milanese: dati in luce da Giovanbatista Soria romano ; opera utilissima à pittori e scultori et a qualsivoglia persona, che d'architetura si diletta*…, Roma, G. B. Soria, 1628 —veintinueve planchas—.

405 "Regola delli Cinque Ordini dell'architettura cioè Toscano Dorico Ionico Corintho Composito raccolto dell'antichità di Roma dame Giovanbatista Montani Milanese", entre 1610 y 1615 (¿?), *vid*. Biblioteca Nacional (BNE.), sig. Dib/14/11. *Cfr*. E. M. SANTIAGO PÁEZ, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*…, op. cit., 148 p. y ss.

406 J. NADAL, *Euangelicae historiae imagines: Ex ordine euangeliorum quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae / auctore Hieronymo Natali Societatis Iesu*…, Amberes, Martin Nutius, 1593, *vid*. *Ídem*, *Imágenes de la historia evangélica*, Ed. facsímil (Antuerpiae, Ex Officina Platiniana Apud Ionnem Morentum, 1607) a cargo de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Barcelona, El Albir, 1975.

407 A. ROSENDE VALDÉS, *La sillería del coro de San Martín Pinario*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990, 19-21 p.

408 I. LAVIN, *Bernini and the crossing of Saint Peter's*, New York, College Art Association of America by New York University Press, 1968; *ídem*, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, Ed. dell'Elefante, 1980, cit. S. TUZI, *Le colonne e il tempio di Salomone*…, op. cit., 179-186 p.

409 M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997, 255-

Rossi. Es así que las "pretendidas" columnas del templo de Salomón se convierten ya en los inicios del siglo XVII en un "*leit-motiv*", en especial en España, y, en seguida, son estampadas a la cabeza de sermonarios y otros libros de uso religioso[410]. Pues bien, Hervella Vázquez señaló una "relación de dependencia" entre la obra de Bernardo Cabrera en su "etapa inicial" de 1619 a 1625 y la portada del libro del franciscano Juan de Cartagena, *Homiliae catholicae de Sacris Arcanis Deiparae Mariae et Iosephi*…, dada a la imprenta en Roma, en relación con las columnas salomónicas del retablo-relicario de la Catedral[411]. Si bien la edición "príncipe" no fue la de 1611, por Bartolomeo Zanetti, sino *Homiliae catholicae in uniuersa christianae religionis arcana cunctis diuini verbi praeconibus utiles*…, por el editor Alfonso Ciaccone, en 1609. En efecto, esta compilación de homilías, cuya primera edición es cuando menos "rara", al parecer gozó de un gran éxito en los años que siguieron a su publicación, siendo reeditada en los principales centros "tipográficos" de la Europa católica —Venecia, 1612; París, 1613; Colonia, 1613…— y aún "aumentada" en varias ocasiones, hasta 1626.

A partir de aquí no hay sino dudas. Quizá la primera "lista" de portadas de libros referida a modelos y fuentes de inspiración para las columnas salomónicas, en Galicia, haya sido la de Taín Guzmán[412]; al respecto, quiero llamar la atención acerca de la portada del libro del dominico fray Damián Fonseca, *Iusta expulsion de los moriscos de España: con la instruccion, apostasia y traycion dellos: y respuesta à las dudas que se ofrecieron acerca desta materia*… (Roma, 1612); su frontispicio, un grabado calcográfico con firma "Iacobus Laurus f.", con fecha 1612, subraya la paradoja de las columnas de Bernardo Cabrera, tal y como dijo Bonet Correa, éstas "[…] decoradas con relieves en su primer tercio y estrías en los dos superiores, contrariamente a sus modelos helenísticos y las de Bernini, y que sus relieves del primer tercio no son de pámpanos"[413], sujetándose aún a un código "renacentista y manierista". Hay que buscar, pues, un "patrón" de columna entorchada de cinco gálibos, siempre de orden corintia o compuesta, y con sus espiras cubiertas de vides, en relación con lo que R. Smith llamó en Portugal, a fines del XVII, "pseudo-salomónicas"[414].

Quizá el siguiente paso lo facilitó el best-seller del mercedario fray Melchor Prieto, Psalmodia eucaristica… —con dos ediciones madrileñas, la de 1622, por Luís Sánchez, y, luego, en la Imprenta Real, en 1627—[415], y la serie de catorce calcografías que lo ilustran,

J. de CARTAGENA, Homiliae catholicae de Sacris Arcanis Deiparae Mariae et Iosephi…, Roma, B. Zanetti, 1611, vid. J. HERVELLA VÁZQUEZ, "La etapa formativa de Bernardo Cabrera", en Cistercium, 208 (1997), fig. 8, ilust. 570 p.

258 p. S. TOZZI, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti: giorni d'allegrezza*, Roma, Gangemi, 2002, 168-169 p. S. TUZI, *Le colonne e il tempio di Salomone*…, op. cit., 188 p. VALE, T. L. M., *Escultura Barroca Italiana em Portugal: obras dos séculos XVII e XVIII em colecções públicas e particulares*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, 30-31 p.

410 S. TUZI, *Le colonne e il tempio di Salomone*…, op. cit., 243-246 p.

411 J. HERVELLA VÁZQUEZ, "La etapa formativa de Bernardo Cabrera", op. cit., 559-560 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Bernardo Cabrera", op cit., 50 p.

412 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 58-59 p.

413 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 264 p.

414 R. C. SMITH, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, 70-71 p.

415 A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, 153, 154, 159-160 p. J. A. GAYO, "La Psalmodia Eucharistica del Padre Melchor Prieto", en *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, 2 (1990), 395-401 p. E. M. VETTER, *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucharistica des*

D. FONSECA, Iusta expulsion de los moriscos de España…, Roma, Iacomo Mascardo, 1612; grabado calcográfico de "Iacobus Laurus f.", con fecha de 1612, vid. M. TRUSTED, The Arts of Spain. Iberia and Latin America 1450-1700, Londres, Victoria and Albert Publications, 2007, ilust. 108 p.

M. PRIETO, Psalmodia eucaristica…, Madrid, Luís Sánchez, 1622; "SICVT NORELLAE OLIVARUM…", grabado calcográfico, firmado "Mr. Prieto inventor, Iuan de Courbes sculptor", vid. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla (US.)

<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/717/13/psalmodia-eucharistica/>

—obra de los grabadores flamencos afincados en Madrid, Juan Schorquens y Alardo de Popma, y el francés Jean de Courbes —, ideadas por el autor, que firmó "Mr. Prieto inventor". Pues bien, en especial, debemos poner el foco de atención sobre la estampa bajo el rótulo "SICVT NORELLAE OLIVARUM ECCLESIAE FILII SINT IN CIRCUITV MENSAE DOMINI…", abierta por J. Courbes entre 1621 y 1622 —"Mr. Prieto inventor, Iuan de Courbes sculptor"—, una portada construida con columnas "pseudo-salomónicas", con vides y racimos, y que efectivamente respondía a lo dibujado por Bernardo Cabrera en la "segunda traza" del retablo-relicario de la Catedral. Si bien, éste, J. de Courbes, se encargó, poco después, de la ilustración de la *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*... (Madrid, 1629), obra de Juan Pablo Mártir Rizo, cuya portada, grabada a buril y firmada "I. de Courbes F.", en fin, recuperó el "modelo" de la columna salomónica, en un retablo de frente tetrástilo, ya estudiado por Cacheda Barreiro[416].

Sea como fuere, todo esto a fin de dibujar un "patrón" en relación con "canales de comunicación" para hacer llegar la columna salomónica al Noroeste. Claro que "[…] El repertorio no sólo tiene que estar disponible, sino que también su utilización debe ser *legítima*", y, en consecuencia, resultado de una "canonización" sancionada "[…] por la institución en correlación con el mercado"[417]. Esto, en Galicia, no se dio hasta mucho después, y, de hecho, como se sabe, Folgar de la Calle y López Vázquez fijaron el último cuarto del siglo XVII como "marco" para generalización del "retablo salomónico"[418], en Santiago de Compostela y buena parte de la Galicia atlántica. Al respecto, la Fábrica de la Catedral funcionó como un verdadero "laboratorio de formas" y, justamente, fue en el "cierre" de madera y oro de la girola y la capilla mayor, según Taín Guzmán, trabajado en dos fases, entre 1658 y 1677, donde se asentó la columna "canónica" de tres espiras y dos medias vueltas en los extremos; o bien, si se prefiere, de cuatro gálibos, adornados, éstos, con vides y racimos. De la ejecución se encargaron Francisco Dantas, Bernardo Cabrera, Pedro de Taboada, Diego de Romay y un tal Francisco López, "maestro de las columnas", y, en suma, Domingo de Andrade, Aparejador Mayor de la Catedral a partir de 1665[419]. De modo que, tal y como subrayó Vigo Trasancos, "[…] el resultado que hoy vemos tal vez haya que juzgarlo como un

Melchor Prieto von 1622, Münster, Aschendorff, 1972. Infelizmente, esta monografía en alemán me resulta "inaccesible"; si bien en verdad es aleccionadora la propuesta de Ewald M. Vetter acerca de la evolución de los "frontispicios", *vid*. Cap. 3, 67-94 p.

416 R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España de los Austrias menores. Un estudio iconográfico*, (Archivo de ordenador) bajo dirección del Prof. Juan M. Monterroso Montero, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, USC., 2006, 195-200 p.

417 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas", en M. IGLESIAS SANTOS, *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, 1999, 33 p.

418 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 205 p. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble…", op. cit., 56 p.

419 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 64 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 205 p. A. ROSENDE VALDÉS, "A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana", *Semata*, 7-8 (1996), 514-515 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 358 y 361-362 p.

empeño colectivo en el que, cada autor, contribuyó con *ideas distintas* hasta dar finalmente con la solución […] definitiva [las cursivas son mías, no del autor]"[420]. Es más, con el cierre y revestimiento del altar mayor de la catedral de Santiago de Compostela quedó pues fijado el "tipo", no obstante, este modelo tan pronto se "canoniza" como, con gran sorpresa, empieza a introducir mecanismos "desestabilizadores" —el adorno—; ya que las columnas entorchadas de la sacristía vieja, en el trasaltar de la capilla mayor, se decoran y recorren con ramaje, flores y frutas, no con vides[421]. No hay duda que su "causa primera" está en relación con las arquitecturas "ilusionistas" y las columnas bordadas de las colgaduras que engalanaron, a mediados del siglo XVII, el presbiterio de la Catedral, anteriores al revestimiento ideado por el Canónigo fabriquero D. José de Vega y Verdugo († 1696). Una serie de diez "tapices-reposteros" napolitanos que formaban parte de la "ofrenda real" al Apóstol Santiago por mano de D. Luis Fernández Portocarrero, deán de la catedral de Toledo, de la que hizo entrega en nombre de Felipe IV, en junio de 1655; cuyas flores, hojarasca y adorno, a juicio de López Ferreiro, "[…] desde aquel momento quedó solemnemente adoptado para la decoración de los retablos"[422].

Luego, estas columnas "torsas" recorridas por guirnaldas de rosas y florones, trenzadas sobre el cuello de sus espiras, vuelve a recuperarlas Fernando de Casas en el diseño del "retablo-bifronte", de 1730 a 1733, y los dos colaterales del crucero, de 1742 a 1745, de la iglesia de los benedictinos de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela)[423]. Otero Túñez, con buen ojo, ya se preguntó por qué Fernando de Casas, quien nunca antes había echado mano de la columnas salomónica, justo entre el verano de 1729 y el de 1730 les dio tamaño protagonismo en el proyecto y trazas del altar mayor de los benedictinos de Santiago de Compostela, y, se contestó: "[…] Cabría suponer una insinuación del retablista Miguel de Romay, […] o una imposición del material"[424]. Bien pudo influir el material, y, de esta manera, bascular hacia un mayor "funcionalismo"; esto, no sólo es la adaptación del "diseño" a su uso y función, sino también la adaptación del "estilo" a la técnica y a los materiales, y, en efecto, nada más ajustado al "arte" de la talla que el orden salomónico, ni nada más

420 A. VIGO TRASANCOS, "Transformación, utopía y redescubrimiento. La Catedral desde el Barroco a nuestros días", en M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (dir.), *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000, 190 p.

421 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 362 p.

422 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 9, 187-188 p. A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 267 p. J. R. ALONSO PEREIRA, "Excelencias arquitectónicas del tabernáculos compostelano", en *Boletín Académico. ETS. de Arquitectura de A Coruña*, 10 (1989), 9 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 363 p. V. NIETO ALCAIDE, *et al*., *Santiago y la monarquía de España (1504-1788)*, Santiago de Compostela, julio-septiembre de 2004, 330-333 p.

423 R. OTERO TÚÑEZ, "El retablo mayor de San Martín Pinario", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 9 (1956), 231-232 p. *Ibídem*, "Los retablos del crucero de San Martín Pinario", en *Boletín de la Universidad Compostelana*, 64 (1956), 281 p. *Cfr*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 254 y 263 p.

424 R. OTERO TÚÑEZ, "El retablo mayor de San Martín Pinario", op. cit, 231-232 p.

esbelto, airoso y "rico" que las columnas entorchadas de los monjes "pinarios". Por lo demás, seguro que a un escultor y entallador como Miguel de Romay, de la generación de los nacidos hacia 1670, le costó desechar de su estilo el fuste en espira, y, de hecho, a mi juicio, incluso hay que ponerlo en relación con las cuatro columnas del retablo mayor de antigua casa de los jesuitas de Pontevedra, hoy iglesia de San Bartolomé (Pontevedra, Pontevedra), levantadas antes de marzo de 1726; verdadero ensayo para las ocho columnas que rodean el altar y el tabernáculo de los benedictinos de Santiago de Compostela, de cuatro vueltas y dos medias en los extremos, o bien cinco senos, por tanto de canon ligeramente superior al que se acostumbró en las columnas salomónicas, pero llenos de hojas, botones de acanto y flores, entre ramaje y "lambrequines".

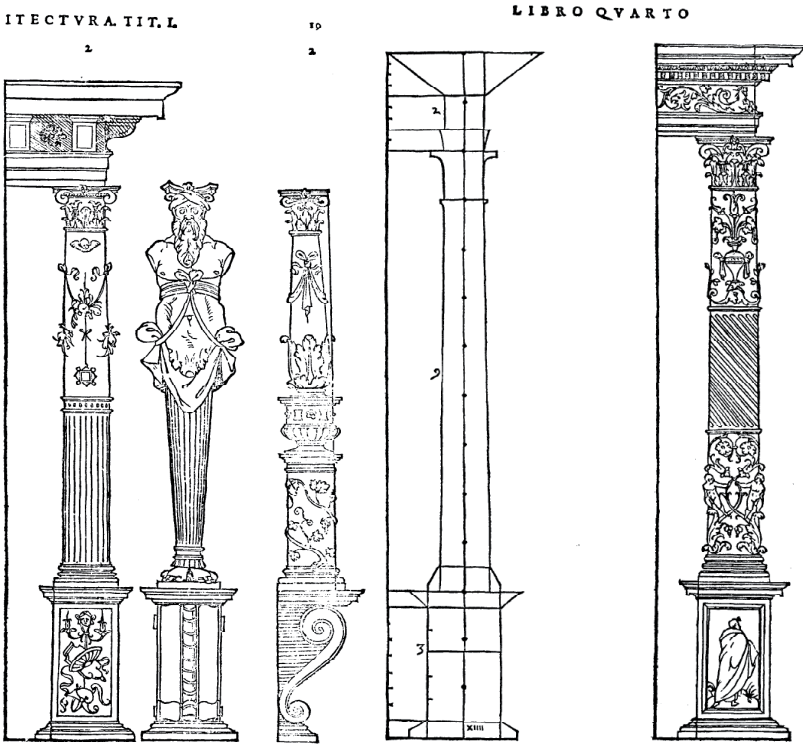
Bajo el epígrafe de "retablo churrigueresco", dijo Martín González acerca del siglo XVIII en Castilla la Vieja: "Sigue el empleo de la columna salomónica, cuyo uso decae desde 1710, para ser sustituida por otra recubierta de colgantes y cabezas pequeñas de serafines. Impera el estípite"[425]. Es hora pues de dibujar un "panorama" con respecto a la entrada y evolución del estípite en el Noroeste: a) referido a "modelos" y canales de comunicación, cabe hacer hincapie en el hecho que la "pilastra-estípite" o los "hermes", termes o términos, como elementos de arquitectura de raíz clásica, ya fueron tenidos en cuenta en los repertorios del "renacimiento y manierismo", asignándoseles una función más "ornamental" que estructural o "tectónica". Al respecto, J. A. Ramírez, en el contexto de la teoría del siglo XVI, leyó el estípite a partir de los "termes" a los que Juan de Arfe y Villafañe dedicó su atención, en el título I del Libro IV de su *De varia commesuracion para la Esculptura y Architectura…* (Sevilla, 1585). Quizá el estípite fue una abstracción de estos "termes", esto es, soportes antropomorfos con el cuerpo inferior troncopiramidal o troncocónico, y, en su concepción, seguramente jugó un papel capital la obra de Miguel Ángel —¿a través de G. B. Montano?—[426].

Luego, el siguiente paso quizá se dio con el frontispicio del *Tercero y quarto libro de architectura de Sebastiano Serlio Boloñes… Traduzido de Toscano en lengua Castellana, por Francisco de Villalpando…* (Toledo, 1552), ya que geometrizó la mitad inferior de los términos y ahondó en su función "mecánica", acercando la brecha entre estructura y decoración[427]. En efecto, el Renacimiento, y más aún el Manierismo "internacional", utilizó el estípite; si bien éste no va a desaparecer luego durante el siglo XVII. Por de contado, en el retablo de la capilla de las Reliquias de la catedral de Santiago de Compostela (1625 a 1630), Otero Tuñez y Bonet Correa, pusieron el foco de atención en su "cuerpo alto" y las "[…] pilastras de estípites con capiteles jónicos, que si no fueran todavía manieristas, serían, con los

425 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1959, 70 p.

426 J. A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños…*, op. cit., 173 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, op. cit., 57 p. R.-J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1997, 1, 259 p.

427 A. CÁMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, El arquero, 1990, 156 p. A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit, 366 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade…*, op. cit., 43 p.



J. de ARFE y VILLAFAÑE, De varia commesuracion para la Esculptura y Architectura…, Sevilla, Andrea Pescioni, 1585, vid. Cap. IV, Tit. 1, Libro IV, ilust. fol. 15 v., "orden Corinthia" (derecha) y Cap. V, Tit. 1, Libro IV, ilust. fol. 19 r., "orden composita", junto a sus "terminos" y "balaustres" (izquierda)._ vid. Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU), Biblioteca Digital, Selección de tratados españoles de arquitectura y construcción <http://www.cehopu.cedex.es/img/bibliotecaD/166_Fr_L_San_Nicolas_Arte_y_uso_de_arq_P_II>.

de Moure en Monforte [es decir, el retablo mayor de la Compañía de Jesús (Monforte de Lemos, Lugo), obra de Francisco de Moure, de 1625 a 1636] uno de los primeros ejemplos barrocos de este tipo en España"[428]. Años más tarde, Hervella Vázquez hizo hincapie en que esta "pilastra-estípite" se talló en el retablo de la Conversión de San Pablo de la Capilla del Deán Armada, en la catedral de Ourense (Ourense), obra de Bernardo Cabrera y Mateo de Prado por 1656[429].

Desde muy temprano Bernardo Cabrera echó mano de los estípites en los "*marginalia*" de sus retablos y, en especial, en el ático de los altares colaterales de la capilla del Cristo de Burgos, en la catedral de Santiago de Compostela, entre 1662 y 1663[430]. Quizá Domingo de Andrade utilizó, de la misma manera, "pilastras-estípite" a fines de siglo[431].

Sin embargo, hay que esperar al alborear del XVIII para asistir a un verdadero "triunfo" del estípite, que se conjugó, tal y como señaló

428 R. OTERO TÚÑEZ, "Las primeras columnas salomónicas de España", op. cit., 341 p. A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 264 p.

429 J. HERVELLA VÁZQUEZ, "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. VI Congreso español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, USC., 1986, 123 p.

430 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 96-97 p. *Ídem*, "Bernardo Cabrera, arquitecto-entallador del Barroco gallego", op. cit., 201-212 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La capilla del Cristo de Burgos de la catedral de Santiago", en *Capilla del Cristo de Burgos. Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid, Fundación Argentaria, 1998, 15-35 p. J. HERVELLA VÁZQUEZ, "La etapa formativa de Bernardo Cabrera", op. cit., 562-564 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Bernardo Cabrera", op cit., 49-51 p.

431 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 431, fig. 455, ilust. 433 p.

Tercero y quarto libro de architectura de Sebastiano Serlio Boloñes… Traduzido de Toscano en lengua Castellana, por Francisco de Villalpando Architecto…, Toledo, Juan de Ayala, 1552, vid. Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU)._ Biblioteca Digital, Selección de tratados españoles de arquitectura y construcción<http://www.cehopu.cedex.es/img/bibliotecaD/1552_Serlio_Tercero_y_cuarto_libros_de_arquitectura.pdf>

Ramallo Asensio, con "[…] esa inclinación a recuperar motivos del pasado siglo XVI, demostrada sobre todo en la columnas terciadas, las cabezas en medallones circulares, o, en fin, la finura de dibujo de los roleos vegetales […]"[432]. Al respecto, el título I del Libro IV, "De las cinco ordenes de edificar de los antiguos […]", de J. de Arfe proporcionó un breve y "magistral" resumen de los cinco órdenes, basado en S. Serlio, pero con una fuerte inclinación "plateresca", y especializado en el adorno "apropiado" para una arquitectura de plateros y carpinteros; en fin, constituyó una de las más influyentes "colecciones" de soportes y ornamentación, ya puesta de relieve por Folgar de la Calle para el estilo de Simón Rodríguez y por Vigo Trasancos, para Fernando de Casas, con respecto a las columnas con su tercio inferior retallado, recubiertos los otros dos con decoración de colgantes y querubines. En efecto, se le leyó en Santiago de Compostela al menos desde 1606, se reeditó en el siglo XVII y una de éstas ediciones le perteneció a Fernando de Casas[433]. En la Galicia del Barroco se lo contó, por ejemplo, entre los bienes del arquitecto Simón de Monasterio († 1624) y en la biblioteca de los mojes de San Martiño Pinario, hacia 1730[434]; quizá ya desde 1705. Además, es justo decir que estuvo a disposición de un sector más o menos amplio del campo de producción, en posiciones medias o "medio-bajas", caso de Antonio das Ameijeiras, un entallador del sur de la Diócesis, activo entre fines del siglo XVII y hasta 1730.

Sea como fuere, los estípites, en especial en la Andalucía occidental, donde "los estípites sevillanos ganan en elegancia y complejidad respecto a los castellanos", caracterizados por un cuerpo troncopiramidal a base de placas y recortes, bajo la gubia de Jerónimo Balbás y Pedro Duque Cornejo, o bien de Francisco Hurtado Izquierdo en Granada[435]; las columnas "ajarronadas" (o "mosaicas") que se difunden a lo largo del primer tercio del siglo XVIII en León y su tierra, y que introdujo Andrés Hernando[436]; incluso los "*cuartelões*" del norte de Portugal, esto es, pilastras embellecidas con volutas, máscaras y telamones, según R. Smith a relacionar con el empleo del estípite en España durante la primera mitad del siglo XVIII[437], en efecto, todo habla de la complejidad, la fragmentación y "atomización" de los elementos de

432 G. RAMALLO ASENSIO, "El retablo barroco en Asturias", en *Imafronte* (dedicado a *El retablo español*), 3-5, 1987-1989, 294 p. 292 p.

433 D. WIEBENSON, *et al*., *Los tratados de arquitectura*…, op. cit., 205 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 33, 98, (1982), 542 p. *Ídem*, *Simón Rodríguez*, op. cit., 24 p. A. VIGO TRASANCOS, *La Fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago (1783-1750): arquitectura, triunfo y apoteosis*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago; Madrid, Electa, 1996, 77 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, 32-35 p.

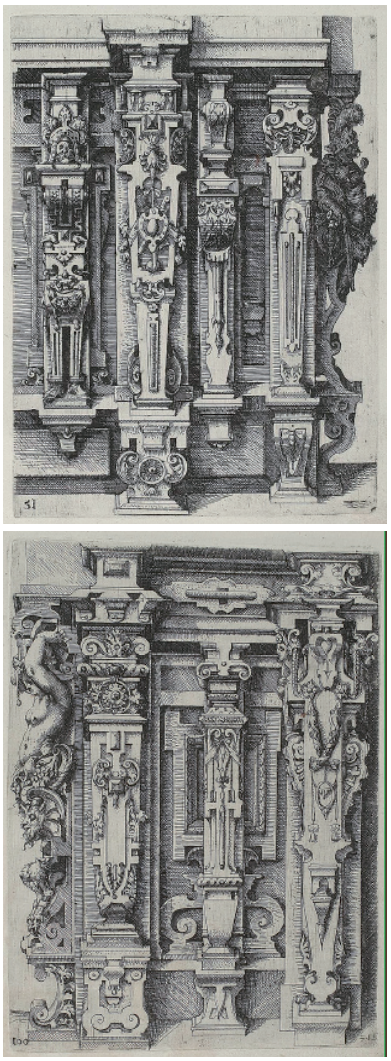
434 A. GOY DIZ, "Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos en la primera mitad del siglo XVII", op. cit., 164-165 p. *Ídem*, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 187 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", op. cit., 645-646 p.

435 R.TAYLOR, "La sacristía de la cartuja de Granada y sus autores (Fundamentos y razones para una atribución)", en *Archivo Español de Arte*, 137-140, 35 (1962), 154-156 p. F. J. HERRERA GARCÍA, "El retablo de estípites", en F. HALCÓN, F. HERRERA Y A. RECIO, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, 118 p.

436 F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, 269 p.

437 R. C. SMITH, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, 113 p.

arquitectura. Algunas regiones han puesto el foco de atención de manera "privilegiada" sobre la evolución de los estípites, si bien Galicia no fue el caso; hay que ir más al sur, habida cuenta que se prodigó en Andalucía y al otro lado del Atlántico, en México. Según Herrera García, quien en Sevilla dibujó el mejor y más completo "panorama" relacionado con la difusión del estípite barroco: "Sorprende la variedad de alternativas propuestas por distintos tratadistas de finales del XVI y principios del XVII", como H. Vredeman de Vries, H. Blum y, sobre todo, W. Dietterlin[438]. Por su parte, J. A. Ramírez hizo hincapie en que el estípite sí puede considerarse como "variación" de cualquiera de los órdenes clásicos, tal y como lo planteó Wendel Dietterlin, y, en fin, explicarlo como un mecanismo de "subversión"; ya que ningún otro soporte ofreció una sensación "atectónica" comparable, de inestabilidad, y se prestó mejor al "capricho" y la fantasía. Cabe subrayar que muchos de los autores citados y las colecciones de grabados venidos del norte de Europa estaban concebidos para talla y ebanistería por estos "arquitectos-carpinteros", no para cantería, y más que verdaderos "tratados" de arquitectura y construcción eran "cartillas" y muestrarios de ornamentación, de fácil manejo por parte de "practicones", pensados antes de nada para transmitir la "moda" del adorno a los artesanos. Es cierto que hubo una edición "latina" de W. Dietterlin, *Architectura de constitutione symmetria ac proportione quinque columnarum…* (Nüremberg, 1598), seguro que más accesible que la alemana, y algunos de los grabados de su *Architectura von…* (Nüremberg, 1598) circularon por la Península Ibérica, a juicio de J. A. Ramírez a través del tratado Hans Blum (Zürich, 1550) —al parecer se recogieron las primeras láminas de cada uno de los cinco libros de W. Dietterlin, con "variaciones" de cariátides y estípites—, caso de las ediciones francesas de Ámsterdam, por C. J. Visscher —*vid*. H. Blum, *Description des cinq ordres de colonnes, ascavoir tuscane, dorique, ionique, corinthe et composee... L on a adjouté aussi plusieurs termes et colonnes... tirez du très renommé autheur Wendel Dieterling...*, Ámsterdam, Claes Janszon Visscher, 1623—[439], y de Amberes, por Pierre Verbist, a partir de 1619; no obstante, éstas, quizá nunca llegaran al Noroeste.



W. DIETTERLIN, Architectvra Von Außtheilung, Symmetria vnd Proportion… [Arquitectura de la distribución, simetría y proporción de las cinco columnas], Nüremberg, 1598, vid. A. K. PLACZEK, The fantastic engravings of Wendel Dietterlin (Ed. facsímil), Nueva York, Dover, 1968, pl. 51 y 100, con "variaciones" de estípites de acuerdo a los órdenes dórico y jónico (respectivamente)

Claro que en materia de estípites, sólo fray Matías de Irala y su *Metodo sucinto i conpendioso de cinco simetrias apropriadas a las cinco ordenes de arquitectura adornada con otras reglas utiles...* (¿1731?, ¿1739?) "[…] nos proporciona la tipología española del siglo XVIII"[440].

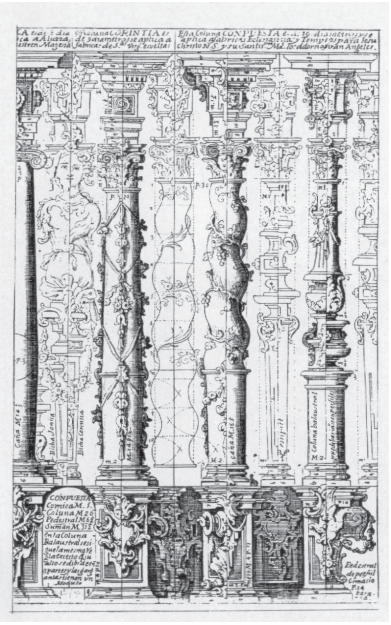
b) Fray Matías de Irala dibujó el estípite "castellano", éste, como soporte y de "canon" barroco, empezó a florecer ya a fines del siglo XVII, y pronto lo vemos constituirse en el principal elemento de sostén, por los años de 1710 a 1719, en la Meseta Norte[441]. Según Payo Hernanz, en Castilla y León, la introducción del estípite se produjo por estos años, es decir, a fines del siglo XVII. En Valladolid, por ejemplo, aparece hacia 1694. Por su parte, en Burgos y su comarca coincidió con el resto

438 F. J. HERRERA GARCÍA, "El retablo de estípites", op. cit., 116-122 p. *Ídem*, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, 253-267 p.

439 J. A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños*…, op. cit., 173 p. y nota a pie 53.

440 A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*, Madrid, Turner, 1979, 36 p.

441 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, op. cit., 57 p.



Fray Matías de Irala († 1753), Metodo sucinto i conpendioso de cinco simetrias apropriadas a las cinco ordenes de arquitectura... (¿1731?, ¿1739?), vid. A. BONET CORREA, Vida y obra de fray Matías de Irala, Madrid, Turner, 1979, pl. 23 (pormenor)

de Castilla la Vieja, por los años de 1690 a 1699[442], y, de hecho, su entrada se produjo ya en 1694[443]. Por su parte, Martín González puso de relieve el hecho que en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Villanubla (Villanubla, Valladolid), hacia 1694, se encuentra por vez primera el estípite del nuevo "tipo", conformado por un tronco de pirámide invertida y dos fragmentos de "entablamento" superpuestos, con abundante adorno[444]. Luego, el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco (Valladolid), proyectado por Joaquín de Churriguera († 1724) en 1703, ofrece grandes novedades; se sirvió de la columna del "renacimiento y manierismo", con tercio inferior de talla, recubiertos los otros dos tercios con decoración de colgantes, ésta, un "prototipo" de larga serie, y, en suma, se caracteriza por el uso, en los extremos, del estípite con carácter de "soporte", no ya como "adorno"[445]. Si bien su definitivo despegue se retrasó aún hasta 1711.

En efecto, fue el "segundo" de los Churriguera el responsable de darle al estípite y a la columna "retallada" su merecido protagonismo en la retablística de la Meseta Norte. Hacia 1713, se trasladó a Ávila para llevar a cabo la obra del "retablo-baldaquino" de las reliquias de San Segundo, en la capilla de su advocación de la Catedral (Ávila); éste consta de un cuerpo a modo de templete, abierto en sus cuatro frentes y flanqueado por estípites y mensulones[446]. No le falta razón a Rodríguez G. de Ceballos, cuando observa su parecido con el túmulo para las exequias de la primera esposa de Carlos II, doña María Luisa de Orleáns, que había trazado y ejecutado su hermano, José Benito a fines del 1600. Poco después del fallecimiento de Joaquín de Churriguera, en los últimos días de septiembre de 1724, creo, Miguel de Romay y sus "socios" levantaron el tabernáculo del altar mayor de la Compañía de Jesús de Pontevedra, antes de marzo de 1726, donde conjugaron "pilastras-estípite" y otros exentos, más estilizados. Luego, antes de enero de 1729, estos maestros se ocuparon del altar colateral de Nuestra Señora de los Ángeles, en el lado del evangelio, y, allí, echaron mano del estípite que triunfó en Santiago de Compostela en los años siguientes. Éste, resulta de sumar un cuerpo troncopiramidal, engalanado con guirnaldas y cintas que desbordan hacia sus extremos; un prominente bocel o bocelón, que acentúa el adelgazamiento del cuello del estípite; un filete que recoge el peso del dado que hace las veces de capitel, uno "pseudo-jónico", con festón de flores que pende de las volutas de sus ángulos. En fin, un modelo de "estípite castellano" que Fernando de Casas, quien sabe si por "[…] insinuación del retablista Miguel de Romay", puso en número de cuatro, junto a ocho columnas panzudas, a cargar el remate de la "custodia" y el grupo de la Asunción, cuando proyectó el altar mayor de la iglesia de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), alrededor de 1730[447]. A la luz de las relaciones artísticas

442 R.-J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1997, 1, 259 p.

443 *Ibídem*, 261 p.

444 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, op. cit., 71 p.

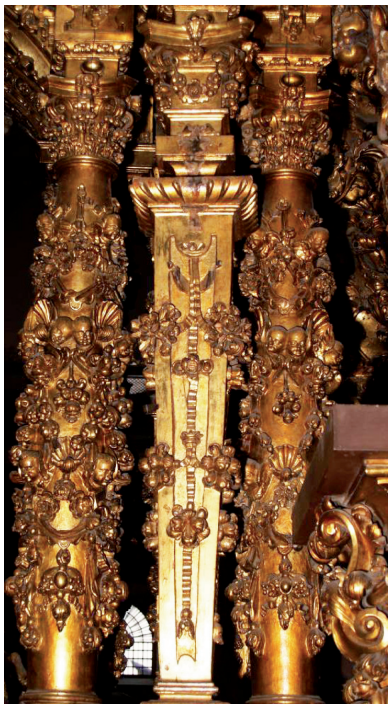
445 *Ibídem*, 71 p.

446 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1971, 23-25. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España*…, op. cit., 360-361 p. *Ídem*, *El retablo barroco en España*, op. cit., 174 p.

447 R. OTERO TÚÑEZ, "El retablo mayor de San Martín Pinario", op. cit., 232-233 p.

entre Galicia y la Meseta Norte, y más en concreto, entre Salamanca y Santiago de Compostela a principios del siglo XVIII, quizá haya que barajarlas como "canal de comunicación" para la entrada del estípite en su Diócesis, desde el entorno de los Churriguera. Al respecto, por ejemplo, hay que sacar a colación la figura de Andrés García de Quiñones (†1784); había nacido en la Ciudad Santa en 1709, donde efectuaría su aprendizaje, quien sabe si lo hizo en el círculo artístico de Miguel de Romay, si bien ya en 1729 se encontraba trabajando en Salamanca[448].

Al fallecer en 1689 la Reina, doña María Luisa de Orleáns, se organizaron en Madrid los funerales y un concurso para su catafalco; éste lo ganó José de Churriguera y su "invención" se popularizó en la Península Ibérica a partir de los grabados de Francisco Ignacio Ruíz de la Iglesia que ilustran las *Noticias Historiales de la Enfermedad, Muerte, y Exequias de la Esclarecida Reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleáns*… (Madrid, 1690)[449], por Juan de Vera Tassis y Villarroel. Pues bien, en el catafalco para la iglesia de las RR. MM. Carmelitas de la Encarnación se habían empleado estípites, para levantar su primer cuerpo[450], y, creo, están en relación con el tabernáculo de los benedictinos de San Martín Pinario, donde no se dejó de trabajar hasta marzo de 1733. Es curioso: un ejemplar de la obra de J. de Vera Tassis y Villarroel, conservado en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (sig. 20921), en su contraportada, presenta dos exlibris, y, por fortuna, uno reza "Este libro es del Padre Prior fray / Rosendo Valdes ad usum [¿?] y lo firmo / en el año de 1745"[451]. Con seguridad se trató de un monje profeso de San Martiño Pinario, fray Rosendo Valdés, que llegó a ser Prior de Santa María de Mezonzo (Vilasantar, A Coruña) y Vilanova de Arousa (Pontevedra)[452]; esto es muy importante, ya que sitúa el libro, a ciencia cierta, en la "órbita" de los benedictinos, y, desde luego, si un "segundón" como el Padre Valdés lo contó entre sus bienes, ¿por qué dudar que a la biblioteca de los monjes "pinarios" llegara antes de 1745?; por acaso, ¿ya se lo conocía en Santiago de Compostela antes de 1730?



Miguel de Romay, Manuel de Leys y otros, detalle de los estípites y columnas de la "custodia", retablo mayor de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), de 1730 a 1733

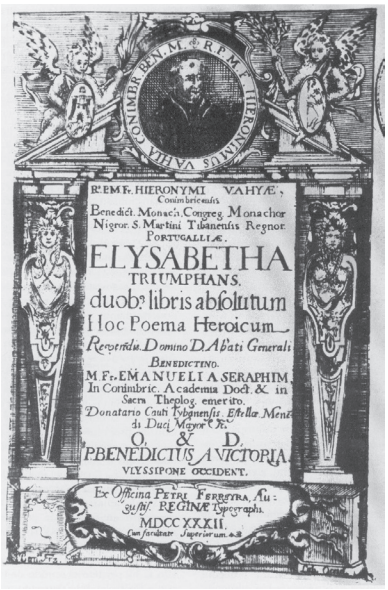
448 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Noticias sobre el arquitecto Andrés García de Quiñones", en *Archivo Español de Arte*, 161 (1968), 35-43 p. *Ídem*, *Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Salamanca, Centro de Estudios salmantinos, 1985, 103-106 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España*…, op. cit., 435 p.

449 J. de VERA TASSIS Y VILLAROEL, *Noticias Historiales de la Enfermedad, Muerte, y Exequias de la Esclarecida Reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleáns*…, Madrid, Francisco Sanz, 1690, *vid.* BXUS., Fondo Histórico, sig. 20921.

450 A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, op. cit., 18-19 p. A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, op. cit., 181 y 183 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España*…, op. cit., 354 p.

451 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", op. cit., 635 p.

452 "Rosendo Valdés, natural de Olmedilla del Campo (Cuenca), tomó el hábito el 5 de septiembre de 1735. Fue cura de Cines, Moraime, Bergondo y Dozón, sacristán de Santiago [San Martiño Pinario] y prior de Mezonzo y Barosa […]"; según P. Pita Galán, a quien agradezco su ayuda en "dar caza" a este "esquivo" benedictino, esto último, quizá sea una "errata", así que, en realidad, debió ser Prior de Santa María de Mezonzo (Vilasantar, A Coruña) y Vilanova de Arousa (Pontevedra) —no Barosa—, casas adscritas a San Martiño Pinario, *vid*. E. ZARAGOZA PASCUAL, "Libros de gradas de los monjes de San Martín Pinario", *Estudios Mindonienses*, 7 (1991), 525 p.



Bernardo Fernández Gayo († ¿1740 ca.?), impresor y grabador con obra en Galicia y Portugal; frontispicio, grabado calcográfico, en J. VAHÍA, Elysabetha Triunphans…, Lisboa, Pedro Ferreira, 1732, vid. Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, El grabado compostelano del siglo XVIII, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996, fig. 1, 38 p.

c) A medida que nos acercamos al Noroeste, encajan mejor las fechas para "introducción" del estípite. Según Ramallo Asensio, por ejemplo, en Asturias se generalizó por los años de 1720 a 1729, de acuerdo con la fábrica del retablo colateral de Nuestra Señora del Rey Casto, en la catedral de Oviedo (Oviedo, Asturias), por Antonio Borja, entre 1710 y 1719[453]. Luego, Llamazares Rodríguez dijo que uno de los hombres ligados al "estípite barroco" fue Andrés Hernando, a la sazón, uno de los ensambladores y retableros más fecundos de León y su comarca, en activo desde fines del siglo XVII. Si bien, antes de nada, se relaciona con el triunfo de la columna "ajarronada" que se difundió a lo largo del primer tercio del siglo XVIII. Al parecer, llevó a cabo el retablo mayor de la iglesia parroquial de Valverde Enrique (Valverde Enrique, León,) entre 1714 y 1716; caracterizado, éste, por la construcción del cuerpo principal a base de estípites que sustituyen a la columna salomónica, y, a su vez, desplazan las bulbosas al ático[454]. Claro que el "problema" del estípite en Santiago de Compostela y su diócesis es otro; en relación con la tesis tradicionalmente defendida por la historiografía gallega, a partir de Otero Túñez, según la que "[…] en Galicia, los grandes maestros, Simón Rodríguez y Fernando de Casas, impusieron el gusto por la columna clásica, con gran éntasis y ornamentación de fruteros y cintas, y sólo sus discípulos, como Fr. Manuel de los Mártires, se atrevieron a utilizarlo como soporte fundamental […] de sus construcciones en madera"[455]. Sólo en Santiago de Compostela y su área de influencia, su difusión fue más tardía, allá por los años de 1730 a 1739 —caso de Santa Mariña de Obre (Noia, A Coruña) entre 1733 y 1734, San Lorenzo de Seira (Rois, A Coruña) de 1733 a 1734, San Vicente de Berres (A Estrada, Pontevedra) de 1732 a 1733…—. Desde luego, esto no aconteció en Pontevedra o Tui; Antonio del Villar († después de 1753), fue el nombre que en la Galicia atlántica se ligó al "estípite barroco"[456], merced a la obra que ajustó el 23 de febrero de 1722, con el cabildo de la catedral de Tui, como se sabe, el retablo de la Virgen de la Expectación, vulgo de "la Preñada", para su altar en el brazo sur del crucero de la Catedral (Tui, Pontevedra); donde echó mano de cuatro estípites, muy estilizados y "fragmentados" en un sinfín de piezas, para abrazar un cuerpo de gran altura, articulado en tres calles. Luego, con fecha de 4 de enero de 1729, ajustó con los jesuitas de Pontevedra el retablo colateral de San

453 G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1985, 100-102, 315 p. *Ídem*, "El retablo barroco en Asturias", en *Imafronte* (dedicado a *El retablo español*), 3-5 (1987-1989), 294 p.

454 F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, 279-280 p.

455 R. OTERO TÚÑEZ, "Excursiones por Galicia: el santuario de la Esclavitud", en *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, 57-60 (1951-52), 84 p. *Cfr*. *Ídem*, "El retablo mayor de San Martín Pinario", op. cit, 231-232 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 218 p. J. M. B. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación…", op. cit., 61 p.

456 E. IGLESIAS ALMEIDA, Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui, Tui, Archivo y Museo Diocesano, 1989, 113-115 p. *Ibídem*, *Antonio del Villar: un artista redondelano do século XVIII*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2001, 23-27 p. D. ALVAREZ FERNÁNDEZ, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*, tesis doctoral bajo dirección del prof. J. M. García Iglesias, UNED., 1995; *Ibídem*, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2001, 509 p. F. L. SINGUL LORENZO, "Antonio del Villar", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Séculos XVIII e XIX*, op. cit., 182-183 p.

Ignacio, en el lado de la epístola, hoy de Nuestra Señora del Carmen; se trata de un "retablo-hornacina", puesto de relieve por ser la primera vez donde se le obligó a conjugar estípites y columnas entorchadas. Así las cosas, jugando sólo con "números" —*vid*. Tabla 2 (b.)—, hay que subrayar que la "introducción" del estípite se produjo poco después de 1725, más en concreto después 1727, en Moraña y O Lérez —*vid*. Santa Xusta de Moraña (Moraña, Pontevedra), entre 1727 y 1729—, y hacer hincapie en la buena salud de que gozó a lo largo de los dos cuartos centrales del XVIII; que le convierten en el verdadero protagonista de los repertorios de la Galicia del Atlántico, pese a las reticencias de los "productores" y consumidores de Santiago de Compostela. No le falta razón a Even-Zohar al decir que "[…] *en contra de la creencia común, la interferencia tiene lugar a menudo por medio de las periferias* [esto es, a partir de posiciones "marginales"]. *Cuando se ignora este proceso, simplemente no hay explicación para la aparición y funcionamiento de nuevos elementos en el repertorio*"[457].

2.2.1. De Baamonde (Xiro da Rocha) a Paradela (Tabeirós)

Quiero destacar que estos datos acerca de "manufactura" de retablos mayores a lo largo del siglo XVIII están condicionados, no obstante, por el hecho que cifras y porcentajes proceden del trabajo de campo y son aportadas, subráyese una vez más, sólo por los que se conservan en pie en el arcedianato de O Salnés y en el arciprestazgo de Iria Flavia —*vid*. Tabla 2, (a.) y (b.)—. Desde luego, en el "plano de las ideas", hay la misma probabilidad de conservar un retablo mayor de hacia 1680 que otro de 1735 ca., sí, aun cuando en honor a la verdad debo poner de relieve que en el primer "supuesto", hoy por hoy, hay sólo una probabilidad de 1 contra 20 y, en cambio, por encima de 2 contra 5 en el segundo. Al respecto, dijo Fernández Gasalla que "[…] la arquitectura en madera de la segunda mitad del siglo XVII se ha visto golpeada de manera dramática por el paso del tiempo y el cambio de los gustos artísticos"[458], y, luego, lo constató Taín Guzmán acerca de los "escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII"[459]. Es así que, en especial durante los dos cuartos centrales del siglo XVIII, se dieron las condiciones para que los caudales de Fábricas y cofradías de las feligresías del sur de la Diócesis, antes de nada, se invirtiesen en retablística, y, por tanto, quizá tengamos que adoptar "mecanismos de corrección"; a partir de una toma de conciencia a cuenta de que el retablo es, antes que cualquier otra cosa, un "mueble para la liturgia" que se transforma, recicla, y, en suma, es susceptible de ser desmantelado, retirado y substituido. En consecuencia, se atendió al análisis de "casos" de substitución de unos retablos por otros en el altar mayor de 1600 a 1775, a fin de observar la frecuencia (o intervalo) con que acontecía este "procedimiento" de cambio y substitución del moblaje. Concluyéndose que en la mayoría de los casos, se trata de retablos levantados en la capilla mayor antes

457 I. EVEN-ZOHAR, "Polysystem Theory", en *Poetics Today*, 11, 1 (Primavera, 1990), 25 p.

458 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1423 p.

459 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", en *Compostellanum*, 3-4, 42 (1997), 406-407 p.

de finalizar el XVII y, después, que se substituyen, las más de las veces en los dos tercios centrales del 1700, por otros "conforme a Arte":

Tabla 3. "Secuencias" de ajuste y substitución de retablos mayores durante el S. XVIII en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela

Parroquia (ref.)	Arciprestazgo	Ajuste y substitución del retablo mayor	Pre-existencias
AR.CEA.01	Arousa	1750-1751	Hacia 1612
CT.M.TEN.01	Cotobade	1702-1715	Antes de 1660
CT.BOR.01	Cotobade	1747-1748	Antes de 1700 (¿?)*
IR.IRA.01	Iria Flavia	1714-1715	1576
IR.JLL.01	Iria Flavia	1756	Antes de 1717
IR.LOU.01	Iria Flavia	1763-1765	Antes de 1700 (¿?)
IR.SBA.01	Iria Flavia	1721-1723	1615-1620
PO.MAR.01	O Lérez	Antes 1719 (¿?)	Hacia 1652
LR.PMR.01	O Lérez	Después de 1727	Antes de 1640
MC.BRI.01	Moraña de Arriba	1725-1727	Antes de 1700 (¿?)
MC.VEM.01	Moraña de Arriba	1728-1731	Antes de 1700 (¿?)
MT.CEQ.01	Moraña de Abaixo	1740-1743	Antes de 1676
MT.LAM.01	Moraña de Abaixo	1755-1757	Hacia 1636
MT.MOR.01	Moraña de Abaixo	1727-1729	Antes de 1690 (¿?)
MT.TRO.01	Moraña de Abaixo	1722-1723	Antes de 1700 (¿?)
SL.M.POI.01	O Salnés	1727-1730	1631
TB.ANC.01	Tabeirós	1739-1741	Anterior a 1700
TB.BER.01	Tabeirós	1732-1733	Antes de 1641
TB.GIM.01	Tabeirós	1718-1719	Antes de 1700 (¿?)
TB.ORZ.01	Tabeirós	1698-1703	Hacia 1642
TB.PAR.01	Tabeirós	1798-1799	1712-1716
TB.RIO.01	Tabeirós	1744-1745	Antes de 1656

* En éste y otros ejemplos se sabe de la existencia de un "retablo viejo"; éste, se le supone, a tenor de las "dominantes", entallado antes de 1700. Con la seguridad de que, en verdad, es poco probable que en una horquilla de cincuenta o setenta y cinco años una parroquia rural, por la coyuntura económica y demográfica, o bien por su capacidad de gasto, afrontase dos procesos, uno a continuación de otro, de talla, ensamblaje y dorado para su altar mayor, y, en paralelo, atendiese a la renovación de sus fábricas, la compra de ornamentos, objetos litúrgicos…

De esta suerte, en una muestra de casi medio centenar de feligresías hay testimonios en al menos la mitad de éstas acerca de "cambios" y contratas de nuevos retablos para sus altares mayores durante el XVIII, y, en algunos casos —por encima del 50 por ciento— por otros anteriores a 1690, de hecho, en torno al 40 por ciento son anteriores a 1645, y en torno a un 20 se ajustaron entre finales del siglo XVI y el primer cuarto del 1600. No sé si para "[…] permanecer vivo el arte tiene siempre que romper con su pasado"[460] y destruirlo, pero sí que, como en un "palimpsesto", las iglesias parroquiales de la Galicia del Barroco han ido "escribiendo" en sus muros, rascándolos, borrando y reescribiendo la historia de la reforma religiosa. En resumen, en el tercio central del siglo XVIII, casi dos terceras partes de las iglesias parroquiales del sur de la Diócesis, si bien hay razones para creer que las cifras podrían aplicarse a la mayoría de las de la Galicia atlántica, desmontaron sus viejos retablos mayores y ajustaron otros nuevos. Habida cuenta que tal y como señaló el canónigo D. Juan de Armestos y Astorga, arcediano de O Salnés y miembro del cabildo de Santiago de Compostela, en la visita de enero de 1728 a Santa María de Bemil, a Moraña de Arriba, fue preciso el "[…] hacerse el retablo de la capilla

460 P. SANMARTÍN ORTÍ, *Otra historia del formalismo ruso*, Madrid, Lengua de Trapo, 2008, 224 p.

mayor por el que ay [es] indecentte, pequeño y de mala disposición", y, siendo así, "[…] se haga uno nuevo, capaz, que llene el hueco de la capilla mayor, para cuio efectto se haga planta por un Maestro del arte de toda inteligencia […]"[461]. Seguro que los retablos mayores que se ensamblaron durante la primera mitad del XVII —salvo excepciones— eran muebles modestos y provisionales en los que se invertían poco más de 300 reales[462]. Luego, basta echar un ojo al libro de Fábrica de Santa María de Bemil para ver que durante el primer tercio del XVIII el gasto en retablística se multiplicó por cinco, como media[463], y frecuentemente hasta por diez; esto, desde luego no se justifica sólo por la inflación del índice de precios.

Otro ejemplo: merced al "Memorial de lo que sea empleado para el servicio del culto divino en esta Yglesia de Paradela desde el año de mil siete cientos y nobenta y tres que tome posesion [D. Adrián Rodrigo de Leys] a siete de octubre asta el presente año de 1703"[464] sabemos que "Reedificose la Capilla mayor y la Sacristia a fundamentis alargando y ensanchando asi una como otra hizose despues el lastre de la Capilla mayor y lo mismo de la Sacristia auia llegado a costar todo dos mil y quinientos reales"[465]:

> "En el presente año de mil setecientos y doce vispera de nuestra Señora de septiembre se coloco el retablo del altar mayor desta yglesia de Nuestra Señora de Paradela [A Estrada, Pontevedra] el qual hizo Diego de Neira escultor vezino de San Mamed de Riba de Ulla con asistencia de dos oficiales principio a quatro de abril tubo de coste mil y trecientos reales y los ciento los puse de mi casa […] y por verdad lo firmo a quince de dicho mes de septiembre en que ajuste con dicho Neira de que saque carta de pago […]" [466].

Sin embargo, a partir del "Memorial de lo que costo la Capilla mayor de la yglesia de Santa María de Paradela y la Sacristia della que entrambas se alargaron y reedificaron a fundamentis"[467], entre 1705 y 1712, hay noticias de la presencia de Diego de Neira ya antes del ajuste del retablo mayor, a tenor de las libranzas de "Sessenta y seis reales a Diego de Neira por el tiempo que andubo en la obra de escultor […]"[468]. Por consiguiente, el retablo del altar mayor tuvo que entallarse, seguro, entre 1710 y 1712, y ya al año siguiente "[…] de setecientos y trece

461 Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. 106 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

462 De las cuentas de 1642, "Da por descargo treciento y dos reales reales [sic] que costo el retablo para la yglesia del Señor Santo Pedro que fue concertado eneste preçio el entallador […]"; y de las de 1644, "[…] mas da por descargo treciento y treinta [sic] reales de la pintura del retablo de dicha yglesia de oraço los quales lleuo Juan rrodriguez pintor […]", Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fols. 74 r. y 78 r., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

463 Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. 106 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

464 Añadido a las cuentas de 1704, por consiguiente, pudo asentarse en los últimos meses de 1705, después de ajustadas por el rector y el mayordomo en septiembre de 1705 —en los últimos folios del Libro de Fábrica—, Libro de Fábrica (1632-1704), leg. 1, fol. s.n. Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

465 *Ibídem*, fol. s.n.

466 *Ibídem*, fol. s.n.

467 *Ibídem*, fol. s.n.

468 *Ibídem*, fol. s.n.

se doro la Custodia […]"[469], de mano de Domingo García do Coto, por 900 reales[470]. Después, en la visita pastoral de mayo de 1716, en el episcopado de fray Antonio de Monroy, se dijo que "Visitose el sagrario y custodia del Santisimo Sacramento […]; y porque se esta pintando y dorando el Retablo de la Capilla mayor se allo su magestad [sic] en dicha Custodia con la referida dezencia en un altar Portatil en el Portico de dicha yglesia deuajo del arco toral"[471], y se añadió que "[…] el alcance referido y mas que a lo adelante resultare tener dicha fabrica se emplee en el referido retablo que estan pintando y dorando […]"[472]. Cierto es que en las memorias que se asentaron en el primer libro de Fábrica, bien en la contabilidad hasta 1704, o bien en las relaciones de obras hasta 1720, hay referencias confusas y los últimos folios son, en parte, ilegibles y con fragmentos que se han perdido. Aún así, se lee que en el "[…] presente año de 1716: se doro y pinto el retablo y los [perdido] colaterales tubo de coste todo mil y [perdido]"[473]. Una vez más, de los trabajos de pintura y dorado se encargó Domingo García, probablemente en la primavera de 1716, y así se hizo constar en carta de pago de julio de 1716[474].

Dijo López Vazquez que "[…] toda obra de arte es siempre fuente de sí misma"[475]; en consecuencia, el trabajo del historiador del arte pasa por confrontar las conclusiones extraídas del análisis de objetos de arte y los datos obtenidos por otras vías, caso de la documentación, para no caer en el error de hacer dataciones a partir de los "testimonios" de obras nunca ejecutadas, o bien a día de hoy desaparecidas. Desde luego, la historia del arte no se construye sólo con recurso a "objetos vivos", sino que, en palabras de V. Serrão, se hace de la misma manera recurriendo a "objetos muertos", esto es, ya desaparecidos, cuya identificación, estudio y análisis pertenece a la "cripto-historia" del arte; "[…] *Contribui para dar vida a tais espécimes* […]. *Ajuda a iluminar* […], *comportamentos específicos de estilos de artista, conflictos de gosto, preconceitos de mercados ou grupos sociais na circunstância influentes. Clarifica tendências, opções de encomenda e linhas de programação*

469 *Ibídem*, fol. s.n.

470 "Mas ciento y diez reales que entrego en el arca del deposito […]. Y sirvieron para el coste que tuvo el dorar la custodia marco del frontal; urna para el monumento y otras alajas para el Culto divino de dicha yglesia, que todo inporto nuebe cientos reales […]; a pressencia de Gregorio de Nodar maiordomo que a sido: y de Domingo Garcia do Coto Pintor que reciuio dicha cantidad: y se dio por pagado y satisfecho: y firmo de su nombre en la Casa Rectoral de Paradela a ocho de Agosto deste pressente año de mil setecientos y trece […]", Libro de Fábrica (1705-1766), leg. 2, fol. 7 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

471 *Ibibem*, fol. 13 v.

472 *Ibídem*, fol. 14 r.

473 Libro de Fábrica (1632-1704), leg. 1, fol. s.n. Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

474 "Digo yo Domingo Garcia pintor Vezino de la Ciudad de Santiago que recibi de Joseph de Yllobre maiordomo que a sido de la fabrica ochenta y quatro reales que inporto su final alcance de los años que a sido maiordomo para quenta del retablo que e pintado y dorado en esta Yglesia Parroquial de santa maria de Paradela: y por verdad lo firmo en la Casa retoral della a cinco de Jullio de mil setecientos y diez y seis […]", Libro de Fábrica (1705-1766), leg. 2, fol. 15 r., Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

475 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", en C. FONTENLA SAN JUAN (dir.), *Os Profesionais da historia ante o Patrimonio Cultural*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 54 p.

[…]"[476]. Justamente, he aquí el caso de Santa María de Paradela (A Estrada, Pontevedra). Sabemos que Diego de Neira, maestro de escultura y vecino de San Mamede de Ribadulla[477], trabajó en el retablo mayor de ésta iglesia; por cronología y "área de influencia" tuvo que hacer uso de un estilo y jugar con un recetario muy similar al de Antonio das Ameixeiras, y, a su vez, producir a partir de "modelos" de Domingo de Andrade y su generación. Pero nada más lejos.

Hay que esperar a fines del 1700, a fin de encontrar en las cuentas de entre agosto de 1798 y 1799 una partida de "[…] un mil y quinientos Reales de vellón que costó un retablo que se compró en Santa María de Baamonde [Teo, A Coruña] para esta yglesia por estar inutil el que tenia"[478]. Esto, por de contado, no era extraño a fines del siglo XVIII. Pues bien, el retablo mayor de Santa María de Baamonde se ensambló en 1762 y, tal y como se desprende de las cuentas de su año, ajustadas y asentadas en julio de 1764, se concertó en 2.550 reales con "[…] Manoel de la Yglesia Maestro de arquitectura vezino de la Ciudad de Santiago por la echura de dicho retablo maior con sus imagenes y mas accesorio […]"[479]; de Manuel de la Iglesia, al parecer un entallador de mérito con taller en Santiago de Compostela[480], sólo se sabía que había crecido a la sombra de San Martiño Pinario y que de 1746 a 1749 trabajó, bajo dirección de Manuel de Leys y junto a Andrés Ignacio Mariño y Miguel García, en la talla del retablo de la capilla de Nuestra Señora del Socorro[481].

Un último apunte: basta echar un ojo al libro de Fábrica de Santa María de Bemil, otra vez; a partir del acta de la visita pastoral de junio de 1732, por D. Gregorio Posse, consultor del Santo Oficio y visitador general, bajo el gobierno de D. José de Yermo y Santibáñez, hay mayores razones para creer en la vitalidad del mercado del arte en la sociedad rural y de las actividades relacionadas con el consumo en la diócesis de Santiago de Compostela. Pues bien, éste dijo que "[…] en attenzion de auerse echo y colocado el Retablo nuevo en la Capilla mayor […] y por allarse dicho Retablo por pintar Manda que […] se pinte y dore dicho retablo: y se venda el viejo que se alla en la sachristia rematandolo en mayor postor y su pro ducto [sic] sirva para dicha obra […]". En nota al margen se asentó que "el Retablo Viejo se vendio a la yglesia de Abalo

476 V. SERRÃO, *A Cripto-Historia de Arte. Análise de Obras de artes inexistentes*, Lisboa, Horizonte, 2001, 11-13 p.

477 "[…] dio Pedro de Castro quenta de su final alcance que sirbio para acabar de pagar el inporte del retablo con el dinero que auia en el deposito como consta del libro de la fabrica desta yglesia [¿?]; cuia partida y recibo dio Diego de Neira escultor vezino de san Mamed de Ribadulla […]", anotación después de diciembre de 1711, Santísimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario (1642-1729), leg. 1, fol. 151 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

478 *Ibídem*, fol. 93 r.-v.

479 Libro de Fábrica (1735-1805), leg. 2, fol. 116 v., Administración parroquial, Santa María de Baamonde, Xiro da Rocha, AHDS.

480 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 401 p.

481 M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos", en *Santiago: San Martiño Pinario*, Mosteiro de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, mayo-diciembre de 1999, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, 269 p. X. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, Santiago de Compostela, Consellería da Presidencia e Administración Pública, 1993, 187 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, 243 p.

[San Mamede de Abalo (Catoira, Pontevedra)] en 180 reales […]"[482]. En efecto, los esfuerzos de las parroquias con rentas más bajas a fin de hacerse con un retablo para su capilla mayor, durante la primera mitad del siglo XVIII, más que durante el XVII, parece que se encaminaron hacia un mercado de "segunda mano" que, aun no siendo lo habitual[483], da testimonio de una actividad de compraventa, para el arte de uso religioso, dinámica y multiforme. Conseguir "capital" a partir de la venta de los retablos viejos de estas iglesias fue una posibilidad al principiar obras de "renovación"; quizá esto empujara a D. Andrés de Gondar, chantre de la catedral de Santiago de Compostela, a dictar que los retablos del altar mayor y los dos colaterales "[…] que ay en dicha iglesia quedan a disposicion del sobre dicho y de la misma yglesia" en el ajuste de las obras para la iglesia de San Cristovo de Briallos[484].

En otras ocasiones, en cambio, el retablo viejo pudo dar lugar al descuento de su tasa del precio de la obra[485], por ejemplo para uno nuevo, ya que ensambladores o entalladores los apreciaban en caso de tener maderas de calidad o esculturas, a fin de reutilizarse luego. En efecto, fue frecuente el desmonte y aprovechamiento de la madera o su reajuste para los altares laterales, tal y como se extrae de la "Memoria de lo que se gasto en la obra y Fabrica de la yglesia de San Martin de Borela [Cotobade, Pontevedra] desde la vissita del Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y señor del Arzobispado de santiago […]"[486], después de enero de 1748; o bien acabar, éstos, en una vicaría, como el de Santa María de Bemil (Caldas de Reis, Pontevedra) o el de Santa Columba de Louro (Valga, Pontevedra)[487].

482 Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. 6 v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

483 "[…] en veinte y ocho de deziembre deste año de mil setecientos y doce: […] y tambien se pusieron en deposito ducientos reales que dieron el cura y los feligreses de Callobre [San Martiño de Callobre, A Estrada] por el retablo antiguo […]", Libro de Fábrica (1705-1766), leg. 2, fol. 6 r., Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

484 "Contrato entre el S. Don Andres de Gondar chantre de Santiago y Estevan Ferreiro para la construcion de la yglesia de Briallos", Prot. Simón Rodríguez, 1724, leg. 2.887, fol. 129 r., Santiago de Compostela, AHUS.

485 De las cuentas de 1713, ajustadas en diciembre de 1714, "[…] da en descargo este dicho Mayordomo siettecientos y veinte reales de uellon que consttaron los dos rettablos que se hizieron de nuestra señora y del glorioso san Blas que aunque fueron ochocientos y setenta, llebo el maestro las dos Cajas que auia antiguas en dichos colatterales en sientto y veinte reales […]", Libro de Fábrica (1694-1851), leg. 2, fol. 33 r., Administración parroquial, Santa María de Simes, O Salnés, AHDS.

486 "Mas dos mil y dozientos rreales para la echura del Retablo del Altar mayor, su Frontal de madera, messa y tarima y ajustar el viejo en los Colaterales […]", Libro de Fábrica (1719-1860), leg. 1, fol. 46 r. Administración parroquial: San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS.

487 Por las libranzas en 1765 de las "[…] fixas para asegurar el Retablo Nuevo y el viexo en la sacristía", Libro de fábrica (1709-1790), leg. 2, fol. 312 r. Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, Iria Flavia, AHDS.

Capítulo 3

INSTITUCIÓN Y MERCADO, PRODUCCIÓN Y CONSUMO EN LA GALICIA DEL SIGLO XVIII: SOBRE EL FUNCIONAMIENTO DEL ARTE "EN" LA CULTURA

Quiero empezar por sacar a colación las características y definición de la cultura del Barroco; de la que Maravall dijo era dirigida, masiva, urbana y, en suma, conservadora. Su visión de la sociedad y la cultura en la Europa del XVII parte de la hipótesis de que el Barroco no es sino un conjunto de "medios" culturales de muy variada clase: "[…] es un instrumento operativo […] cuyo objetivo es actuar sobre unos hombres […], a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades […]"[488]. De esto se desprende que en cualquiera de las actividades y productos de (o en) la cultura se dio un componente pragmático y de "movilización" que hizo buena la máxima "*prodesse, delectare et docere*" [aprovechar, deleitar, agradar y enseñar], al que no han sido ajenos los grupos encargados del control y gobierno del sistema durante los siglos del Barroco, en España y en Galicia, más en concreto, en la ciudad y en el campo; tal y como esbozó García Iglesias, o bien Monterroso Montero[489]. Por consiguiente, creo que la cultura y el arte del 1600, y, de la misma manera, gran parte del siglo XVIII, sí fueron "manifestaciones" de dirigismo. Después de haber trazado los medios y vehículos, a través del arte y las manifestaciones religiosas, es hora pues de pasar a analizar la acción de los "factores de mediación", que traspasan de arriba abajo la pirámide de la sociedad del 1600 y luego se proyectan más allá, en el siglo XVIII, y, de esta suerte, calibrar su acción sobre la cultura; en especial en una "sociedad agraria" como la gallega.

Pero, ¿qué es la cultura? Desde el punto de vista ontológico, muy probablemente no haya lugar a darle contestación, pero desde el punto de vista metodológico se ha asentado el prejuicio de que la "historia de la cultura" es una parcela de la historia que cultivan sólo los historiadores, que se abona a partir de la identificación del conglomerado de la "cultura" con la cultura escrita o libresca. A resultas del enraizado de los principios del materialismo, según los que la infraestructura económica y social tienen su reflejo como se sabe, en la superestructura cultural, los historiadores de la cultura y de las mentalidades han relegado el arte y la literatura al papel de fuentes y han venido (imprudentemente) a negarle su centralidad para explicar el funcionamiento y comportamiento de la cultura. Quizá el problema radicara en no haber sabido subrayar la autonomía,

488 J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, op. cit., 131-132 p.

489 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, op. cit., 21 y 213 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Interpretaciones dentro de la periferia (de lo urbano a lo rural…)", op. cit., 11-12 p.

aunque sin negar su "heteronomía", del hecho artístico; y, por otra parte, desde la teoría de la literatura y la teoría del arte no se hiciera cuajar otra definición de cultura —diferente de la de "un conjunto de textos"—, o por lo menos no ha sabido publicitarse; en fin, esto mismo podríamos proponer para las "bellas artes", sustituyendo la noción de "texto" por la de "obra de arte" —escultura, pintura, música…—. "Por lo general la cultura puede representarse como un conjunto de textos, pero desde el punto de vista del investigador es más exacto [y, naturalmente, más productivo] hablar de la cultura como mecanismo que crea un conjunto de textos [un texto, un artefacto, un edificio, una imagen…] y hablar de los textos como realización de la cultura"[490]. Huelga citar a J. Lotman y su semiótica de la cultura para hacer hincapie en que fue en teoría de la literatura donde se dieron los mayores avances en cuanto al estudio del marco o la "esfera" de la cultura; no sin disputas, ya que persiste la tendencia a identificar la "cultura" con un repertorio (o código), a modo de "caja de herramientas", de técnicas o habilidades con las que los individuos, es decir, los miembros de una sociedad, construyen sus estrategias para "entender el mundo"[491]. No muy lejos de la vieja noción de "símbolo" a la que acostumbran a acudir los historiadores para estudiar las sociedades del Antiguo Régimen y el papel de la "ideología". Ésta, no obstante, sigue haciendo las delicias de los historiadores del arte y, del mismo modo, les es querida, por ejemplo, a P. Burke o a C. Ginzburg; a lo que no es ajena su admiración por E. Panofsky[492]. En efecto, Dubert García puso el dedo en la llaga al señalarlo y al sugerir que los símbolos son al "imaginario" lo que los signos a un "código". Por lo tanto, la historia de la cultura y de lo social insiste en presentar y comprender el símbolo como un "objeto de consumo" en el marco de una sociedad, como la de la Galicia del Antiguo Régimen, es decir, como un producto con capacidad para sintetizar una serie de valores y referencias a los que recurren los que comparten un mismo objetivo, un mismo "esquema" de ideas, y en suma, la misma imagen del mundo[493]. "Pre-conocimiento" y "acuerdo" son, pues, claves en el funcionamiento del imaginario y, a su vez, en el concepto de repertorio; ya que los agentes y procedimientos de consumo, como los de producción, necesitan (obligatoriamente) de un repertorio en común y de un mínimo de conocimientos compartidos a fin de que haya intercambio y se ponga (finalmente) en funcionamiento la cultura. Hay que subrayar, consecuentemente, que Even-Zohar y la teoría de los polisistemas sugieren que es más fructífero concebir, ésta, como red de interdependencias y enlaces entre los factores que

490 Y. LOTMAN, B. USPENKI, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en *Semiótica de la cultura: Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu*, Madrid, Cátedra, 1979, 77 p. J. M. POZUELO YVANCOS, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 108, Valencia, Episteme, 1995, 33 p.

491 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura…", op. cit., 31-32 p.

492 Al respecto, J. Burucúa dibujó un eje sobre la tríada "historia, arte, cultura" que partiendo de A. Warburg, y a través de E. Panofsky, llega a C. Ginzburg y a su "paradigma indiciario", *vid*. J. E. BURUCÚA, *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 126-145 p.

493 I. DUBERT GARCÍA, *Cultura popular e imaxinario social en Galicia, 1480-1900*, Santiago de Compostela, USC., Servicio de Publicacións, 2007, 39 p.

actúan y conforman el repertorio, esto es, productores, consumidores, institución, mercado…[494]

Cultura y control se convirtieron, por consiguiente, en centro de gravedad para las esferas de la política y la religión en la España del Barroco. Apoyada por la monarquía y gracias al marco de estabilidad y "homogeneidad" que fijó el concilio de Trento y protegió la Inquisición, la Iglesia católica actuó en las circunstancias del Estado moderno como aparato oficial de producción cultural[495]. Ésta, paradigma de la "Institución" definida por I. Even-Zohar como "[…] el conjunto de factores implicados en el control de la cultura", regula las normas en los campos de producción y consumo y determina qué "modelos" y qué productos serán conservados por un período mayor de tiempo. Con que no nos extrañemos de que P. Bourdieu crea que la Iglesia de la Edad Moderna y la Escuela o la Academia en el siglo XIX ocupen un lugar "homólogo", porque "[…] a través de la delimitación entre lo que merece ser transmitido y lo que no lo merece, reproduce continuamente la distinción entre las obras consagradas y las obras ilegítimas [en la periferia]"[496]. De hecho, el recitado de plegarias, la asistencia a sermones, espectáculos y solemnidades o la catequesis eran medios muy efectivos para divulgación y preservación del repertorio "canonizado" en su transmisión de una generación a otra —esto es, memoria colectiva—, sin auxilio de la cultura "escrita"; para convencerse, basta con considerar el hecho que durante el siglo XVII y gran parte del XVIII la Iglesia católica se adueñara de la dirección de los pocos momentos de esparcimiento y, en suma, de todos aquellos "otros" dónde un conjunto de consumidores (público) entra en contacto con el arte y la literatura (consumo), para entender que Ella y su "entorno" son los intermediarios entre la sociedad y los repertorios de la "cultura". Quizá los miembros más visibles de la institución sean los agentes de su administración, en especial si consta de un aparato "centralizado", por lo que en las circunstancias del XVII, seguro, hay que situar el foco de atención sobre el Santo Oficio; en consideración a que es medio para una homogeneización y control de los comportamientos, creencias y conocimientos —por ejemplo, merced a la censura y sujeción de la imprenta por medio de los Índices— de la sociedad, al tiempo que resultado de la "centralización" y poder de la Iglesia. Si bien, tal vez para el Reino de Galicia haya que restarle importancia, frente a otros factores de mediación y vigilancia de la cultura, ya que ésta no tuvo que preocuparse de la Inquisición hasta 1560 y, no obstante, los tribunales de Santiago de Compostela mostraron en el decurso del 1600 un rápido y "temprano" desinterés por la represión de las creencias, ritos y usos sociales que conformaban la cultura popular, esto es, "no-canonizada"[497].

494 I. EVEN-ZOHAR, "The 'Literary System'", op. cit., 14 p. I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura…", op. cit., 32 p.

495 A. CRUZ, M. E. PERRY (ed.), *Culture and control en Counter-Reformation Spain* (introducción), *Hispanic Issues*, 7, 1992, 9-10 p.

496 P. BOURDIEU, *Las reglas del arte*…, op. cit., 222-223 p.

497 J. CONTRERAS CONTRERAS, *El Santo Oficio de la Inquisición en Galicia*…, op. cit., 19-20 y 480 p. y ss. I. DUBERT GARCÍA, *Cultura popular e imaxinario social en Galicia*…, op. cit., 62-65 p.

1. Iglesia, cultura y poder

En el concilio de Trento, junto a las del proceso de centralización de la administración eclesiástica, se adoptaron medidas para devolverle su realidad y consistencia al poder episcopal; obispos y arzobispos tenían que administrar el sacerdocio, examinar y corregir al clero o autorizar a los predicadores; vigilar la observancia de los monasterios, visitar, o hacer visitar, cada dos años las iglesias bajo su autoridad, y, en suma, ser (*de facto*) dueños de su diócesis[498]. En la Galicia occidental a medida que avanza el 1600 las visitas pastorales se hicieron cada vez menos frecuentes —de hecho, su número experimentó un gran descenso a partir de 1670 en las diócesis de Tui y Santiago de Compostela—, no obstante, la influencia de sus mandatos iba en aumento y en disminución la dilación en su acatamiento. Es justo decir, por tanto, que el cerco se estrechó. Estas circunstancias dieron pie, pues, al choque entre religión "predicada" y religión "vivida"[499], es decir, entre las expresiones de la cultura canonizada y la "no-canonizada", hasta el extremo que no hay lugar a hablar de "arte popular" de uso religioso sino de "arte oficial". Habida cuenta que los propósitos de la jerarquía no sólo se limitaron al intento de abolir, o al menos purificar, romerías, velatorios o fiestas de cofradías, sino que se extendían, según Saavedra Fernández, a vigilar las obras de arquitectura, la producción de pintura y escultura, autorizar a productores o censurar a los escultores y pintores "revoltosos"[500]. Cierto que la Iglesia fue en la Galicia del Antiguo Régimen el único "organismo" con capacidad real y efectiva de sustentar y llevar adelante un proyecto de "aculturación" en el medio rural; esto, con respecto a pautas de comportamiento, religiosidad, moralidad…, y, desde luego, a las imágenes y su imaginario.

Del análisis de los sínodos diocesanos y provinciales, en especial del siglo XVIII, se desprende el llamamiento de obispos y legisladores al carácter de "decencia" y "verdad" que las imágenes de uso religioso tenían que respetar; verdad, no en relación con la fidelidad a las Escrituras, a la historia o a la naturaleza, sino como mantenimiento de una tradición, esto es, de un repertorio canonizado y establecido como "legítimo", o bien sometimiento a los usos y costumbres de la Iglesia; y decencia, no sólo en cuanto a la corrección de imágenes deshonestas, desde el punto de vista de la moral sexual, sino que dependía, antes bien, del respeto y salvaguarda a la dignidad que refundaran los establecimientos de culto y oración desde fines del siglo XVI[501]. Dijo G. C. Argan, con acierto, en consideración a una "política de las imágenes" que "[…] No es cuestión de lo verdadero o falso, sino de lo útil o lo perjudicial"[502]. En paralelo a la intervención de la administración eclesiástica en las diócesis y al amparo de las disposiciones del concilio de Trento, como se sabe, el Papado forjó

498 J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lucero a Voltaire*, op. cit., 21-22 p.

499 A. MARCOS MARTÍN, "Religión 'predicada' y religión 'vivida'. Constituciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?", en *La religiosidad popular. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Barcelona, Anthropos, 1989, 48-49 p.

500 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 305 p.

501 D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Milan, San Paolo, 1995, 46 p.

502 G. C. ARGAN, *La Europa de las Capitales*…, op. cit., 21 p.

las "normas" y disposiciones sobre las imágenes religiosas, en las circunstancias de la Contrarreforma, cuyo espíritu sobrevivió luego hasta bien entrado el siglo XVIII. No haya sorpresa, pues, porque la confianza en la función de la imagen a fin de mantener la "ortodoxia" condujese, desde finales del 1500, a la generalización de un esfuerzo de control por parte de las jerarquías sobre su "contenido" doctrinal y moral; éste se resolvió ya en tiempos de Urbano VIII († 1644) por medio de sus constituciones —"*Sanctissimus*" (1625), "*Coelestis*" (1634), "*Sacrosancta*" (1642) —. De esta suerte, D. Menozzi subraya que la capacidad para mover y conmover que se les atribuyó a las imágenes no es sólo un vehículo para manejo de la religiosidad popular, sino también un "instrumento" de reforzamiento de la autoridad que tiene que gobernar la imagen ("iconocracia"). Por consiguiente, el poder emocional y de persuasión de las imágenes de uso religioso ha de ser paralelo al desarrollo de unas devociones que encuentran fundamento, ante todo, en las disposiciones de las jerarquías eclesiásticas y cuya observancia es, en última instancia, manifestación de la aceptación de su autoridad. En fin, lo que D. Menozzi bautizó como la secuencia circular de "imagen, devoción, autoridad"[503].

En efecto, la creencia en que las "artes de la imagen" contribuyen a alimentar la piedad y acrecer la devoción dio pie a estrategias de dirigismo, como el control de los modos de representación y la labor de "codificación" de la iconografía por parte de tratadistas y eruditos —*vid*. J. Molanus desde Lovaina, *De Picturis et Imaginibus Sacris, pro vero earum usu contra abusus*… ("Tratado de las Santas Imágenes"), en 1570; F. Pacheco y *El arte de la pintura*, aparecido en Sevilla en 1649; *Trattato della pittura e della scultura*, por el jesuita G. D. Ottonelli y por P. da Cortona en 1652, y otros; G. Paleoti, F. Borromeo…—. Si "repertorio" designa el conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la creación como el manejo del cualquier producto "en la cultura", se entiende que, desde mediados del siglo XVI, tratadistas y teóricos de las imágenes religiosas —desde el centro— se encargasen de la fabricación de un repertorio, o por lo menos parte de éste; cuya eficacia dependió, desde luego, de la "interdependencia" entre la institución y el mercado, ya que la existencia de uno no es suficiente para que consumidores y productores lo usen. "El repertorio no sólo tiene que estar 'disponible' sino que también su utilización tiene que ser legítima"[504]. Una vez que los engranajes de la institución se han puesto en marcha y el repertorio ha ocupado el centro del sistema, merced al apoyo de grupos y fuerzas sociales interesados en controlar, dominar y regular la cultura, se fijó en el campo de producción una lógica por la que todos los "modelos" se construyeron de completo acuerdo con lo que éste permitía. De esta suerte, cualquier "producto" sería, entonces, muy conservador y predecible y cualquier desviación de la "norma" tachada de "irrespetuosa", "indecente", "pagana" y, por tanto, inmediatamente destruida, o reparada y reconducida a la ortodoxia.

503 D. MENOZZI, "La Chiesa e le immagini", en S. BAVIERA, J. BENTINI (coord.), *Mistero e immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo,* Bologna, Chiesa Abbaziale di San Salvatore, septiembre-noviembre de 1997, 31-37 p.

504 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura…", op. cit., 32-33 p.

En resumen, la cultura del Barroco fue un complejo mecanismo de control, dirigido y conservador, gracias al que "[…] la persuasión ideológica (religiosa o política) se convierte en el modo esencial del ejercicio de la autoridad: su instrumento es todavía la propaganda y la propaganda actúa al nivel y por medio de imágenes"[505]. De ahí que los poderes del Antiguo Régimen reconocieran la "utilidad" de los hombres de letras y los artistas[506]. Es así que se multiplicaron los "mecenas" entre los prelados y "hombres de Iglesia"; de esta suerte, en el obispado de Santiago de Compostela, a la sazón, la tercera Sede en importancia de "las Castillas", después de Sevilla y Toledo, con respecto a percepción de rentas, destacaron Maximiliano de Austria (1603-1614), Pedro Carrillo y Acuña (1655-1667), Andrés Girón (1670-1681), y, en especial, Antonio de Monroy (1685-1715) y Bartolomé Rajoy Losada (1751-1772).

Pero volvamos, una vez más, sobre el eje "imagen, devoción, autoridad". Desde la segunda mitad del siglo XVII, los sistemáticos y prolongados esfuerzos de la jerarquía por imponer la "reforma" en el Reino de Galicia influyeron en la frecuencia y el signo de las visitas pastorales. Éstas, como se sabe, piezas esenciales en su engranaje, se basaban en el reconocimiento del "derecho de visita" a las jerarquías en las iglesias bajo su jurisdicción, y, en paralelo, de la función de los delegados episcopales, puesto que naturalmente era menos habitual de lo que cabría esperar que los arzobispos de Santiago visitasen y corrigiesen personalmente sus "ovejas". En efecto, éstos delegaron sus obligaciones sobre los visitadores generales, ya en miembros de la administración del Arzobispado, como el obispo auxiliar, o el provisor y vicario, ya en otros "elementos" del aparato del "estado eclesiástico"; del Santo Oficio de la Inquisición —consultores o comisarios—, del cabildo de la Catedral —por ejemplo, éste acostumbró a hacer uso del derecho de visita en tiempo de "sede vacante"—, por medio del chantre o el arcediano de O Salnés, y en priores, arciprestes y otros… Justamente llama la atención cómo en el decurso de la segunda mitad del siglo XVII, los arciprestes del sur de la Diócesis iban tomando, poco a poco, conciencia de su papel de "cura de curas", en palabras de Barreiro Mallón, y cómo su función iba afianzándose, conforme adquiría importancia para la jerarquía el obtener información sobre el clero rural y, así, el asegurar la ortodoxia[507]. Entonces, en el medio rural, se hicieron muy frecuentes las referencias a "prácticas" que comenzaban a verse, ahora, como reprensibles, y, a su vez, a la "decencia del culto", que eran, éstas, manifestación de un proyecto muy ambicioso que trató, en última instancia, de regenerar la religiosidad y el imaginario del campesinado[508]. Al respecto, si bien más tardías, ya que no son anteriores al segundo cuarto del siglo XVIII, hay visitas pastorales que tienen por centro de atención el ordenar el sometimiento de la imagen religiosa a los usos y costumbres de la Iglesia, estableciendo que las

505 G. C. ARGAN, *La Europa de las Capitales*…, op. cit., 23 p.

506 J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, op. cit., 159 p.

507 A. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales, visitas ad limina, registros de licencias ministeriales y concursos a curatos", *Compostellanum*, 35, 3-4, 1990, 506-507 p.

508 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "Aspectos de la vida religiosa barroca: las visitas pastorales", en M. V. GARCÍA QUINTELA (coord.), *Las religiones en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións, 1996; *Semata*, 7, 1996, 437-438 p.

pintadas[509] o esculpidas de otro modo sean retiradas y destruidas. Pues bien, en febrero de 1725, D. Miguel Herrero Esgueva, "[…] continuando su visita personal general visito la Yglesia Parroquial de Santa Maria de Moymenta [Moraña de Abaixo] […]", dispuso que "[…] se entierren por indezentes unas ymagenes de Santos que estan el colateral del evangelio […]"[510]. Enterrarlas era lo propio, sino reparadas y reconducirlas a los usos y formas que permitían los repertorios de la cultura canonizada[511]. Es por esto que D. Luís de Salzedo y Azcona, en su visita de febrero de 1719 a Iria Flavia, dijo que por la "[…] indecencia en que estan los dos altares [por retablos] colaterales de esta Yglesia [San Lorenzo de Seira] mandamos que […] obligue con censuras y todo rigor a ponerlos decentes y a su satisfaccion"[512]. A la luz de los hechos, no parece que quepa preguntarse ¿por qué?, pero si hay lugar, déjesele contestar al Arzobispo Orozco Manrique de Lara (1738-1745):

> "[…] manda S. I. que el dicho cura [de Santa María de Xanza] haciendo una fosa en el atrio de la Yglesia bastantemente profunda entierre en ella tres ymagenes pequeñas mui maltratadas, que se están en el altar de S. Andrés colateral del evangelio y otras tres que estan en un rincon al lado de la epistola por que ninguna de ellas es decente para ponerse a la beneración de los fieles, ni proporcionaba a excitar la debocion de ellos"[513].

Es justo decir pues que la efectividad de las decisiones que se tomen a cualquier nivel de los cuerpos de gobierno de la "institución", por ejemplo por miembros del arzobispado de Santiago de Compostela, o bien por parte de cualquiera de sus "agentes", esto, en efecto, dependerá de la "legitimidad" que la sociedad del Antiguo Régimen le reconozca para actuar tanto en la producción como en el consumo[514]. Así las cosas, el éxito de su empresa dependió (siempre) de las correlaciones con los otros factores que operan en la cultura del Barroco y de la autoridad y "reconocimiento" de sus agentes; sin importar mayor alejamiento de la sede episcopal (Santiago de Compostela) y de los principales núcleos urbanos, o bien mayor internamiento en las zonas de interior y montaña. Casi siempre, lo que un visitador ató en una u otra feligresía, lo dejaron atado los visitadores generales que le siguieron

509 De los autos de la visita de D. Juan de Sanclemente, en abril de 1600, se dispuso "[…] que caleen la yglesia por dentro y que renueuen las pinturas [por] mano de un buen oficial […]", ¿por su mal estado de conservación o a fin de "re-ajustarlas" al repertorio de la Contrarreforma?, Libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, fol. 9 r. (¿?), Administración parroquial, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

510 Fábrica (1723-1826), leg. 1, fol. 8 r., Administración parroquial, Santa María de Muimenta, Moraña-Cuntis, AHDS.

511 El visitador que en 1791 recorrió el arciprestazgo de A Maía fue tapando desnudeces y vaciando hornacinas, a decir de González Lopo, y, así, en San Mamede de Rois ordenó "[…] que a las efigies de los ángeles se les tapase lo que por pudor no se nombra y su manifestación escandalizada", D. L. GONZÁLEZ LOPO, "Aspectos de la vida religiosa barroca…", op. cit., 438 p.

512 Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 63 v- 64 r., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

513 De la visita pastoral de mayo de 1740 a Iria Flavia, Fábrica (1668-1739), leg. 1, fol. 166 v.- 167 r., Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

514 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura…", op. cit., 50-51 p.

bajo la fórmula de "[…] se cumpla lo que les esta mandado por las visitas antecedentes"; haciéndolo cumplir, luego, y sancionándolo el ordinario o el provisor… En buena parte, la "madurez" de la cultura en su vertiente rural, a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, se debe al trabajo y a la competencia de los delegados episcopales como miembros de la institución que gobierna y controla el "sistema". Sin embargo, en verdad no puede hablarse de un paralelismo entre Iglesia e "institución", aunque pueda parecerlo, por su peso en la cultura del Barroco. Nótese que no es un organismo "unitario" y homogéneo que pueda identificarse con tal "cuerpo de gobierno" con sede en cual ciudad, o con tal institución educativa o academia. No, antes bien, por "institución" se entiende un mecanismo de la cultura oficial con presencia en los campos de producción y consumo y en el que se incluyen, al menos, parte de los productores, los mecenas, la Academia, las Universidades, los gremios, los "dictadores del gusto", los veedores del Santo Oficio o sectores de la administración eclesiástica. Si bien, probablemente sea más complejo el delinear el área de actuación de la institución que el percibir su "fuerza" en las circunstancias de la Galicia del Antiguo Régimen y, así, hacerla visible por medio de sus agentes y oficiales, caso, por ejemplo, del Fabriquero y el Maestro Mayor de la Catedral, cierto prelado con "derecho de patronato" y presentación, los veedores y peritos designados por la administración eclesiástica, el provisor del Arzobispado que autoriza obras y resuelve litigios con los maestros de arquitectura y escultura…, y, desde luego, a los visitadores generales.

En ocasiones, muy celosos de sus obligaciones y seguros de su función en la "maquinaria" de la cultura del Barroco; durante gran parte del siglo XVII las acciones de los visitadores apostólicos propiciaron su identificación (*de facto*) con la institución y, en el medio rural, sin duda, encarnaron el eslabón entre los consumidores y las instancias de gobierno del "sistema", donde el Arzobispado y su administración no es sino otro "eslabón" más[515]; y para muestra: la ejecución de los retablos mayores y las obras de arquitectura han sido centro de atención de las autoridades ya que una de las principales preocupaciones de sus agentes, en cuanto a sus condiciones materiales, es velar por el decoro y decencia de los lugares de culto[516]. En efecto, el delegado episcopal en ejercicio de "visita y corrección" estaba obligado a llevar un exhaustivo control de las finanzas de las parroquias, ya que la solvencia de la Fábrica y cofradías era la primera condición (*sine qua non*) para cualquier desembolso; detectada una carencia o necesidad,

515 Hay nombres que se pueden subrayar, por ejemplo los de D. Pantaleón de San Miguel Pedriza, canónigo y chantre de la Catedral, o D. José Antonio Jaspe Montenegro, chantre de Santiago de Compostela y obispo auxiliar, visitadores generales durante el episcopado de fray Antonio de Monroy; D. Gregorio Pose, consultor del Santo Oficio de la Inquisición, o D. Lorenzo Taranco y Musaurieta, obispo auxiliar (con el título de Abaren), durante el episcopado de D. José de Yermo Santibáñez (1728-1737), y, por supuesto, D. Diego Antonio Cernadas y Castro, cura de San Martiño de Fruime y arcipreste de Posmarcos de Arriba, en tiempos de D. Bartolomé de Rajoy y Losada; *vid*. A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*…, op. cit., 10, 218 y 222 p.

516 *Constituciones Synodales del Arzobispado de Santiago Hechas por el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada, Arzobispo y Señor de la Santa Iglesia, Ciudad y Arzobispado de Santiago en la Santa Sínodo que su Illma. celebró en los dias 1, 2 y 3 de Junio del año 1746*, Santiago de Compostela, Ventura Aguayo, 1746; *vid*. Tít. XIX, "Del Oficio del Visitador", 146-160 p.

instaba luego a la Fábrica a la ejecución de las obras, las autorizaba y fijaba el procedimiento a seguir en relación con la administración eclesiástica; en caso de trabajos de escultura, pintura o arquitectura ya realizados, tenía que dar aprobación sobre los resultados y sus cuentas, si fuera necesario, imponer reparaciones, y, en fin, tutelar la actividad artística de las parroquias rurales[517]. Por consiguiente, actuó como agente de la institución con respecto a la sanción, penalización o censura de productores y productos —¿qué consumir y de quién?—, y, claro está, a fin de que el campo de producción trabajase a partir de las "normas" y repertorio canonizados. De la importancia de los visitadores y su función de vigilancia, control y promoción da buena cuenta su influencia en la contratación y ajuste de obra; en efecto, en una muestra de una treintena de feligresías de los arciprestazgos de Tabeirós, Arousa, Moraña, Cotobade y Ribadumia, a través del examen de los trabajos en las capillas mayores y sus retablos, se constató que al menos en el 53 por ciento de los ejemplos —apenas 15 de 28—, estas visitas fueron "determinantes" para empujar al párroco y a los feligreses al ensamblaje de los retablos mayores de sus iglesias parroquiales y, en menor medida, a su pintura y dorado.

En el resto de los casos, el clero parroquial decidió por su cuenta y riesgo el encargo de sus retablos mayores, supongo que con autorización del provisor y, como subrayó Saavedra Fernández, casi siempre sin oponerse al parecer de sus feligreses[518]. Por supuesto, el "consumidor" consume, pero como el "productor" puede moverse en varios niveles en relación con el campo de consumo y, como en un contexto de lectura y lectores, diferenciarse un consumo "directo" de otro "indirecto". "Todos los miembros de cualquier comunidad son al menos consumidores 'indirectos' de textos literarios. En calidad de tales, nosotros, como miembros de la comunidad, consumimos sencillamente una cierta cantidad de fragmentos literarios, digeridos y transmitidos por variados agentes culturales e integrados en el discurso diario. Fragmentos de viejas narraciones, alusiones y frases hechas, parábolas […]"[519]. Pero en el "almacén" de la cultura del Barroco funcionaron los fragmentos de textos de la misma manera que las imágenes y los símbolos, cuyo agrupamiento en el contexto de las Ciencias Sociales se hizo bajo etiquetas como las de "universo mental" o "imaginario", para referirse al conjunto de esquemas, valores, referencias…, cuya particularidad es que son constituidas socialmente en coordenadas de espacio y tiempo[520], si bien preferentemente aplicadas al campesinado, o a las clases subalternas, antes que a los grupos dominantes. En consecuencia, es necesario hacer hincapie en que no sólo hay individuos, sino también consumidores en grupo (público),

517 R.- J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación de Burgos, 1997, 1, 110-112 p. F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, 59 p.

518 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 306 p.

519 I. EVEN-ZOHAR, "The 'Literary System'", op. cit., 36 p. y ss. (Citado a partir de la traducción de R. Bermúdez Otero, http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf).

520 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 273 p. I. DUBERT GARCÍA, *Cultura popular e imaxinario social en Galicia*…, op. cit., 38 p.

y que tanto en el consumo directo como en el indirecto se utiliza y consume el "contexto" y las funciones socioculturales implicadas en el acto de consumo —esto es, el espacio de uso religioso en relación con el sermón, el escenario y la sociabilización en un teatro; la plaza, la cuidad y el mensaje de la fiesta…—; por consiguiente, el consumo directo de productos de literatura, arte o música es marginal en la sociedad rural del Antiguo Régimen. En efecto, eran consumidores "directos" los que voluntaria y decididamente se interesaban por actividades artísticas, no sólo los que leían libros en la soledad de su estudio o cela, sino también los que los adquirían, los que compraban pintura en las almonedas y objetos de artes "decorativas" para sus residencias, los que promocionaban el arte y los artistas, los cabildos y comunidades religiosas que sufragaban la predicación, los "mecenas" de arquitectos y escultores, y, por de contado, los que contrataban la ejecución de obras de arte…

Justamente he aquí el último de los campos de batalla para teorizar sobre el proceso de aculturación de repertorios, con respecto a la reforma religiosa: el papel del mediador entre la cultura canonizada y la no canonizada. En el medio rural, el centro de interés se puso sobre personajes que conociendo la cultura oficial y la popular se movieron con relativa comodidad en sus respectivos campos de actuación, a decir de Dubert García, sobre el escribano, el oficial de pluma, el notario…, en especial sobre el rector. Esto fue puesto de relieve por Saavedra Fernández, Dubert García y Fernández Cortizo, González Lopo[521]…; el clérigo con obligación de cura de almas se situó en la frontera donde "interseccionan" las zonas de influencia del centro y la periferia, donde se dieron los contactos y donde, en definitiva, se reformulaban, adoptaban o modificaban los aportes de una cultura sobre la otra[522]. Basta con sacar a colación su extracción social a mediados del siglo XVIII, en la diócesis de Santiago de Compostela, a partir los trabajos sobre sociología del clero de Barreiro Mallón[523], para comprender mejor su fuerza; la de una clerecía mayoritariamente de procedencia rural y que en un 40 por ciento nació dentro del territorio del arciprestazgo en que estaría llamada a desarrollar su labor, lo que de antemano permite adivinar las posteriores implicaciones familiares en torno al ejercicio pastoral y la intensidad de las relaciones con sus convecinos, con los que compartía contexto, imaginario y, en suma, "cultura". Sin embargo, Barreiro Mallón dejó claro que fueron los estratos sociales más acomodados —esto es, la hidalguía, la pequeña "burguesía" del rural o granjeros "ricos"— los que aportaron sus vocaciones a la Iglesia durante la segunda mitad del siglo XVIII, a caso porque el nivel de alfabetización y, tal vez, la situación económica mejoró con respecto a mediados del XVII. Es un hecho que su formación doctrinal y moral había mejorado a partir de 1660 y que antes de mediados del 1700 las jerarquías quisieron movilizarles en su campaña de domesticación

521 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 273 p. y ss. I. DUBERT GARCÍA, C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Entre el 'regocijo' y la 'bienaventuranza'…", op. cit., 239 p. y ss. D. L. GONZÁLEZ LOPO, "Aspectos de la vida religiosa barroca…", op. cit., 413 p. y ss.

522 I. DUBERT GARCÍA, *Cultura popular e imaxinario social en Galicia*…, op. cit., 37-48 p.

523 B. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales…", op. cit., 506-507 p.

y "re-cristianización"[524]. Entonces, hay que preguntarse por si pudo darse, en las circunstancias de la cultura popular, una coincidencia entre los intermediarios con las clases populares y los agentes de las autoridades eclesiásticas encargados de vigilarlas, controlarlas y corregirlas. No sabría decirlo, pero probablemente el clero parroquial fue perdiendo, poco a poco, la relevancia que tuvo en el XVII como "factor de mediación" en el campo, a medida que iba ganando importancia su función como "oficial" de aculturación, frente a lo popular, e instrumento de propaganda de la Iglesia…

Pues bien, a medida que transcurre el XVIII tuvieron que imponerse como "mediadores", en substitución del rector, el clero "mercenario", los estudiantes y los mayordomos de la Fábrica o de las cofradías. Rey Castelao ya subrayó la importancia de los miembros de sectores sociales situados entre lo oral y lo escrito, entre la cultura oficial y la cultura popular; siguiendo a A. Petrucci, le concedió cierto peso, aunque con reservas, a grupos sociales situados por debajo de los eclesiásticos y los profesionales "de pluma" en el medio rural, tales como segmentos bajos de la pequeña burguesía del campo, caso de pequeños comerciantes y artesanos, y sectores del campesinado "más acomodado", que tenían algún conocimiento de escritura, lectura y cálculo y que mantenían "[…] relaciones, de carácter orgánico y contínuo, con los estratos socialmente más bajos y culturalmente analfabetos de la población urbana y rural de la cual, en buena parte, prevenían y en medio de la cual seguían viviendo de manera estable, disfrutando de un cierto prestigio económico, social y cultural, y constituyendo quizá también un medio para la difusión oral de esquemas culturales, conocimientos técnicos y contenidos tomados de […] la cultura escrita […]"[525].

Justo de entre estos "semianalfabetos" o alfabetizados se tuvieron que elegir a los mayordomos de las cofradías, ya que era un cargo que obligaba a correr con las cuentas, cobrar las caridades anuales y otras limosnas o rentas, o comprar y cuidar de la cera para los actos religiosos[526]; o a los fabriqueros, cuyas obligaciones no distaron de las anteriores, si bien entre las más importantes, junto al manejo de los caudales de sus arcas, estaba la adquisición de ornamentos y la atención a las obras y arreglos de la iglesia parroquial. Seguro que eran elegidos por sus convecinos entre los mejor valorados de la parroquia y por tener algunos rudimentos de aritmética —contar, sumar, restar…— para poder ajustar las contabilidades anuales. Por su parte, Rey Castelao dio tasas de alfabetización a partir de los niveles de firmas al pie de las cuentas de los libros de Fábrica y cofradías en la comarca de A Ulla; con una evolución muy positiva a lo largo del siglo XVIII —menos de 10 por ciento antes de 1750 a 38 por ciento entre 1750 y 1800—, si bien con porcentajes, no obstante, por debajo de las medias de firmantes calculadas a partir de escrituras de compraventa de bienes

524 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "'Para que esta gente bárbara fuese política y doméstica y enseñada en la doctrina cristiana': Iglesia, Estado y reforma religiosa en Galicia…", op. cit., 172 y 175-176 p.

525 A. PETRUCCI, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999, 27-28 p. O. REY CASTELAO, *Libros y lectura en Galicia: siglos XVI-X9,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2003, 24 p.

526 F. SUÁREZ GOLÁN, "Sociabilidad campesina y cultura religiosa en el interior de la diócesis de Santiago", op. cit., 498 p.

raíces —de 21'6 por ciento en la primera mitad del 1700 a 50 por ciento en la segunda—[527].

Al margen de sus capacidades de lectura y escritura, creo, hay que ponerlos de relieve como figura de "intermediación" y engranaje del campo de consumo; porque acostumbró a ser el fabriquero el responsable del ajuste de las obras, con licencia del párroco, y, en ocasiones, asumió sus riesgos, con el resto de los parroquianos, al encabezar escrituras de contrato, por lo que seguramente su opinión pesó en la elección de maestros y trazas. Si bien la hipótesis cobraría fuerza al constatarse entre la nómina de mayordomos de Fábricas y cofradías la presencia de artesanos, como carpinteros, canteros o pedreros y de maestros de obras, es decir, "técnicos". Quizá se enrolaran en la administración de la Fábrica y ocuparon las mayordomías, por el prestigio que les reportaba y paralelamente por las ventajas de estar en una posición de privilegio para decidir sobre las obras de su iglesia[528], sin preocuparse de la competencia, o bien por los beneficios del trato continuo con clientes potenciales (la clerecía) y del contacto con la cultura escrita, en relación con el acceso a libros, material de escritura, estampas…

No hay duda que canteros y albañiles pudieron sacarle partido a los obradores de piedra de las iglesias parroquiales, ya como espacio de formación al amparo de las obligaciones de serventía "[…] segun costumbre y practica de este Arzobispado", ya empleados a jornal; esto se daba por de contado si se atendía la mayordomía de la Fábrica. Pues bien, así sucedió con el fabriquero de San Cristovo de Couso (Campo Lameiro, Pontevedra), en Moraña de Abaixo, Gregorio Fariña; tal y como se desprende de la contabilidad de 1741, a tenor de las libranzas por "[…] duzientos quarenta y dos rreales de vellon importe de nouenta y cinco dias de trabajo que ocupo por el oficio de Pedrero en la obra de la yglesia […] y aunque eran mas ynporte lo ttenia reziuido"[529]. Es de suponer que a un maestro de arquitectura o escultura, en su feligresía no sólo se le tendría por un buen "práctico" de su oficio, sino que también se le reconocerían ciertas competencias en materia de arte religioso, y, por lo tanto, fuese o no fabriquero, su juicio sería tenido en cuenta para el ajuste de las obras en la iglesia. Al amparo del prestigio que se le reconociese entre sus iguales y entre sus vecinos, y, tal vez, con la confianza del cura, su parecer se tendrían en consideración, su voz oída, ya que se acostumbraba a decidir sobre trabajos y arreglos en "asamblea", y, así, mientras tanto, le sería posible inclinar la balanza a su favor, en beneficio de sus intereses, o bien de los que era partidario:

527 O. REY CASTELAO, *Aproximación a la historia rural en la comarca de la Ulla*, Santiago de Compostela, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1981, *Ídem*, *Libros y lectura en Galicia*…, op. cit., 28-29 y 31-32 p.

528 "En nuebe de Noviembre de mil siettecientos y ocho años yo el Retor del beneficio curado de San Julian de Guimarey y San Andres de la Somoza su Anejo auiendo comparecido ante mi Alonso do Campo de Gudin como mayordomo que fue de los Vienes de la fabrica de la iglesia de Guimarey en el año pasado de mil Siettecientos y Siette y ahora lo boluio a ser y lo es acttualmente en este de siettecienttos y ocho en qual se esta fabricando la Yglesia nueba de Guimary y pidio se le conzediese ser tal Mayordomo asta que se feneciese dicha iglesia y pues se auia enpezado a fabricar siendo el Mayordomo se auia de fenecer ejerciendo el la Mayordomia […]", Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 13 v., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

529 Fábrica (1723-1827), leg. 1., fol. 39 v., Administración parroquial, San Cristovo de Couso, Moraña-Cuntis, AHDS.

"Dentro de las Casas Rectorales de Santa Maria de Loymill a treçe dias del mes de junio de mil setecientos y nuebe yo Don Bernabe de quintela Cura de los Beneficios Curados de Santa Maria de loymil y San Pedro de Oraço: Para aber de tomar las quentas a Andres de Rendo Mayordomo que fue de la fabrica de san Pedro de oraço el año pasado de mil setecientos y cinco nombre por contadores publicamente al ofertorio de la misa […]: A Juan y a martin de Outeiro: Y al mismo tiempo se llebanto Andres de Rendo dediendo abia menester mas contadores para el ajuste de sus quentas, mediante tenia echo y llebantado a la Yglesia la capilla del altar mayor y enesta atencion, le nombre mas para Contadores a Domingo Reimondes y Anttonio Blanco para que juntos […] resolbiesen lo que se debia llebar […], mediante la estan biendo todos los dias saben el seruiçio que se le dio y el material de que se aprocecho: Y abiendose juntado oy dicho dia dijeron que ellos no eran Maestros de obras y que por no entendian del balor della […] se cerraron en que se llamen Maestros […]: esto no obstante dichos Contadores con algunos Vezinos llegaron a ajustarse con Andres de Rendo el dia diez y ocho de junio en el atrio de la yglesia y me llegan el dia diez y nuebe a manifestarlo y dizen ser en preçio y quantia de seis cientos Reales toda la obra que se ha echo en la Capilla Mayor de dicha yglesia asi de Cantería como de Maderas […]"[530].

1.1. La "burocratización" de la actividad artística

Por otro lado, en el libro de Fábrica de Santa María de Bemil, entre enero de 1729 y abril de 1731 se asentó la "Nota y advertencia de los caudales de fabrica y dos cofradias desta feligresia de Vemil hasta el año de veinte y nueve inclusive que se gastaron en la obra del retablo que se hizo por mandato de la visita passada y aprobado por el señor lizenciado Don Antonio fernandes de Trabo [sic] Prouisor deste Arzobispado de Santiago"[531]. Basta su epígrafe para dar cuenta del procedimiento a seguir, en relación con la administración eclesiática, después de la publicación de la obra y su remate. Para el ensamblaje de un retablo o para cualquier otra intervención a incluir en los mandatos de "Obras" de las visitas, al menos desde comienzos del siglo XVIII era necesaria la autorización de las jerarquías para hacer gasto de los caudales de Fábricas y cofradías; lo que, en no pocas ocasiones, se hizo "[…] en birtud de mandato de su Señoría el señor provisor y vicario general destte arzobispado". Esto, pese a que, en la mayoría de las feligresías en que se echó mano de los fondos del "arca del depósito", se hizo por causa de y con aprobación del visitador general, quien habitualmente acompañó sus mandatos de autorizaciones, implícitas o explícitas; caso de la de D. Luís de Salcedo y Azcona, en su visita de octubre de 1718 a San Xulián de Guimarei, donde hace saber que "[…] emos sido informados de tener ajustadas diferentes cossas para el adorno desta iglesia y entre ellas la una el retablo para el altar mayor […]", y consecuentemente "[…] mandamos se ejecuten […], y para ejecutar todo lo dicho y lo que nos tiene comunicado Don Ignacio de Pastoriza Cura de esta feligresia: le damos comision en forma"[532].

530 Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 204 r., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

531 Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. s.n., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

532 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 29 r., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

Desde principios del siglo XVIII, creo que la administración describió un "cambio de actitud" en relación con el fomento de la construcción y la compra de arte religioso y pasó a aplicarse en un mayor control sobre la acción de las parroquias; cuyo punto de inflexión se puede notar, precisamente, en las visitas del Arzobispo Salcedo y Azcona (1716-1722), hacia 1718, según las que "[…] Mandamos que no haga obra ni gasto alguno, sin nuestra firma la que damos para lo que permiten las constituciones sinodales de esta Diócesis en el numero quinto del titulo del officio del mayordomo el que mandamos se publique para que conste y se execute […]"[533]. En paralelo, por las *Constituciones Synodales* del Arzobispo Gil Taboada (1746) y por su Título XIII "Del oficio de mayordomo", sabemos que se dispuso que "[…] no gasten cosa alguna de la renta de la Iglesia sin nuestra licencia, o de nuestros Jueces, o Visitador, fuera de los gastos ordinarios: y quando por mandato del Visitador se […] hubiere de hacer algun Edificio, o Retablo, no lo pueda comprar sin parecer del cura y licencia nuestra o de nuestro Provisor […]"[534]. Que se interpreta como una mayor preocupación de la jerarquía por los proyectos o su financiación y por la vigilancia sobre las contrataciones "al menor postor", de que se derivaron pleitos o reclamaciones de "mejora", antes que como un intento de control sobre la producción. Aunque no se hizo sino recuperar una costumbre que era, seguramente, obligada ya desde finales del siglo XVI, según práctica de otras diócesis del norte, caso de Burgos, Valladolid, Astorga, Pamplona…[535], y recalcar, así, la función de "mediador" que se le reconoció al fabriquero en el engranaje de la "administración" de las feligresías rurales, entre el bajo clero y sus feligreses o entre la parroquia y los "productores". Sin duda, el contacto frecuente y cotidiano de los mayordomos, o bien del bajo clero, con los maestros de arquitectura y escultura, en especial en las feligresías del interior, seguro, fue determinante en la elección de artífices y proyectos[536]. Desde luego, la residencia de carpinteros, canteros o maestros de obra en las parroquias del rural le era útil a la Fábrica a fin de hacer plantas, condiciones y ajuste de los costes, con que, después, publicar las obras y sacarlas a subasta. O bien, en cambio, para contratarles directamente y ahorrarse, en gran parte, un procedimiento que tenía que ser largo, engorroso y costoso. Del que tenemos noticia, no osbstante, merced al auto de la visita de D. Juan de

533 Fábrica (1668-1739), leg. 1., fol. 122 r., Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

534 *Constituciones Synodales del Arzobispado de Santiago Hechas por el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada, Arzobispo y Señor de la Santa Iglesia, Ciudad y Arzobispado de Santiago en la Santa Sínodo que su Illma. celebró en los dias 1, 2 y 3 de Junio del año 1746*, Santiago de Compostela, Ventura Aguayo, 1746, 210 p.

535 F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El Retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, 33 p. R.- J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación de Burgos, 1997, 1, 110-117 p. F. J. HERRERA GARCÍA, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, 77-80 p. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, 70-74 p.

536 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*, A Coruña, Do Castro, 1996, 33 p. A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1998, 63-66 p. F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*…, op. cit., 80 p.

Armesto y Astorga, arcediano de O Salnés, al arciprestazgo de Moraña de Arriba, a principios de 1728, y, en fin, en lo que se insistió durante buena parte del primer tercio del 1700:

> "[…] mediante en esta fabrica y cofradías ay caudal […], y necesitar de hacerse el retablo de la capilla mayor […], manda su merced que se haga uno nuevo […], para cuio efectto se haga planta por un Maestro del arte de toda inteligencia y de hecha dicha planta se ponga en postura publica para el en que menos lo quisiere hazer conforme a dicha planta, al qual se la rematara, haciendo el seguro necesario, y de hecho dicho remate y seguro con la expresada planta, zertificación de la publicación y posturas, y la de este autto de visita, se lleve al señor Ordinario para que apruebe dicho remate; y executada la obra con la referida aprouacion se buelua a dicho señor Ordinario, para que nombre Maestro de su satisfazion, que reconozca, si se ha hecho el retablo conforme dicha plantta, y el Maestro que lo tomo a su cargo cumplio con dicha obligación; y con lo que del referido reconocimiento resultare, declare dicho señor Ordinario se si ha de dar, o no entera satisfacion de la obra al Maestro que la hizo; para lo qual ha de ser condizion en el remate que se ha de reseruar la tercera parte del importe de dicha obra, sin entregar, asta que preceda en visita de el reconociendo el mandato de dicho señor Ordinario […]"[537].

Pues bien, la "publicación" a través de cédulas fue el canal para publicitar las obras y convocar a los maestros que quisieran cogerlas a su cargo, y, de esta suerte, se colocaban en lugares muy frecuentados, como las puertas de las ciudades, o bien a la entrada de las iglesias en la villa de Pontevedra, en Noia, en Vilagarcía, en Padrón, en Redondela o cualquier otra villa de las Rías Baixas. A fin de "[…] ponerla a posturas, y para hacer el remate en el menor postor", ya que, a decir de Fernández Álvarez y Goy Diz, seguro que para el arte de la talla se llamaba a los maestros un día a presentar posturas y, a continuación, rematarse la obra[538]. Así, en Santa Baia de Vilacoba (Lousame, A Coruña), por 1757, se le dieron doce reales "[…] a tres Maestros que vinieron a poner en posturas la obra y fabrica de dicho Retablo [mayor]"[539], lo que, tal vez, se relacione con la pérdida de días de trabajo para los que acudieron a la subasta. Ciertamente, ya sea por la disponibilidad de maestros de arquitectura y escultura en el rural, ya por la urgencia en ajustar la "fábrica" del retablo mayor, en cumplimiento de lo mandado en la "última visita", y, en suma, por no dilatarse en los "preliminares", los libros de Fábrica muestran que se acostumbró a dejar de lado pregones y posturas en la contratación de trabajos de talla. Que podría llegar a encarecer la ejecución y grabar en demasía a las Fábricas, no muy

537 Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. 106 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas (Moraña de Arriba), AHDS.

538 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 25-30 p. F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El Retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, 33-34 p. R.- J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca…*, op. cit., 1, 120-121 p. F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*…, op. cit., 80-86 p. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, 75-76 p. A. GOY DIZ, *A actividade artística en Santiago (1600-1648)*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2000, 1, 14-15 p.

539 Libro de Fábrica (1701-1867), s. n. cat., fol. 131 r- v., Santa Baia de Vilacoba, Posmarcos de Arriba, AHDS.

prósperas; como la de San Pedro de Orazo, a la que, en 1684, le "[…] costaron las diligençias para alargar la yglesia […]"[540] 24 reales; éstos, de referirse a trazas, cédulas o las licencias por parte de la administración, haría hincapie, una vez más, en el alto grado de "burocratización".

Así que al igual que en la visita de octubre de 1727 a Moraña de Arriba, en otras feligresías se hizo lo que ordenó el Arcediano de O Salnés a los de Santa Xusta de Moraña, "[…] se haga el retablo para el altar mayor, y el Cura procure se execute con la mayor conueniencia que pueda ser para esta fabrica, y para ello se hara idea y planta por Maestro conocido de toda satisfaccion a la disposicion del Cura [D. Juan de Sayans], aquien se le da lizencia para dicho efectto en atencion a lo mucho que ha procurado el mayor ornato, y decencia de la yglessia […]"[541]. Desde luego, si el entallador "ajustaba" bien el proyecto, seguro que se quedaba con la obra, y, el párroco o el mayordomo "[…] avista ciencia y consentimiento de los feligreses […]", le podrían darle la contrata de la talla y el ensamblaje de su retablo mayor, donde se incluía la madera, la hechura y, en ocasiones, su imaginería. Si bien el ajuste pudo quedar en compromiso verbal o privado, o bien, las menos de las veces, elevarse a escritura pública; caso de los 12.000 reales "[…] en que fue ajustado y rematado el retablo mayor [de Santa Columba de Louro] según consta de instrumento de que dio fee Thomas López Montero escribano de número uno de cuatro de la villa de Padrón los que entregó a Joseph Gambino y Alexandro Nogueira Maestros que hizieron dicho retablo […]"[542] por 1768. Así las cosas, luego el procedimiento era semejante en pintura:

> "En el año de mil sete Cientos y veinte y nuebe Ignacio de Pastoriza, Cura de San Julian de Guimarey y San Andres de la Somoza para dar cumplimiento a los autos de Visita […]; hallandose por Dorar el Retablo de la Capilla mayor de esta feligresia de San Julian de Guimarey determino con parecer de sus feligreses convocar a Don Benito Colaso, Vezino de la Villa de Pontevedra y Maestro de dicha Arte; quien auiendo reconocido dicha obra, se ajusto con el dicho Cura y Feligreses de dorar el referido retablo en cinco mil y quinientos reales de vellón […]"[543].

Una vez el retablo había sido montado y asentado en su altar, el siguiente paso se describía en una carta, de finales de 1723, al Arzobispo Herrero y Esgueva; según la que el "[…] Lizenciado Don Francisco Antonio de Nauia Mariño Rector propio del beneficio curado de Santa Maria de Troans en el Arciprestazgo de Moraña dize a V.S.I. que en su yglessia se a echo retablo nuevo, renouado altares, y algunas ymagenes suplicas a V.S.I. se sirua dar lizenzia para que el, su capellan o qualquiera sazerdote pueda bendecir la custodia nueba de dicho retablo […]". En efecto, se le dio "Lizencia para bendecir un Retablo mandado hazer por auto

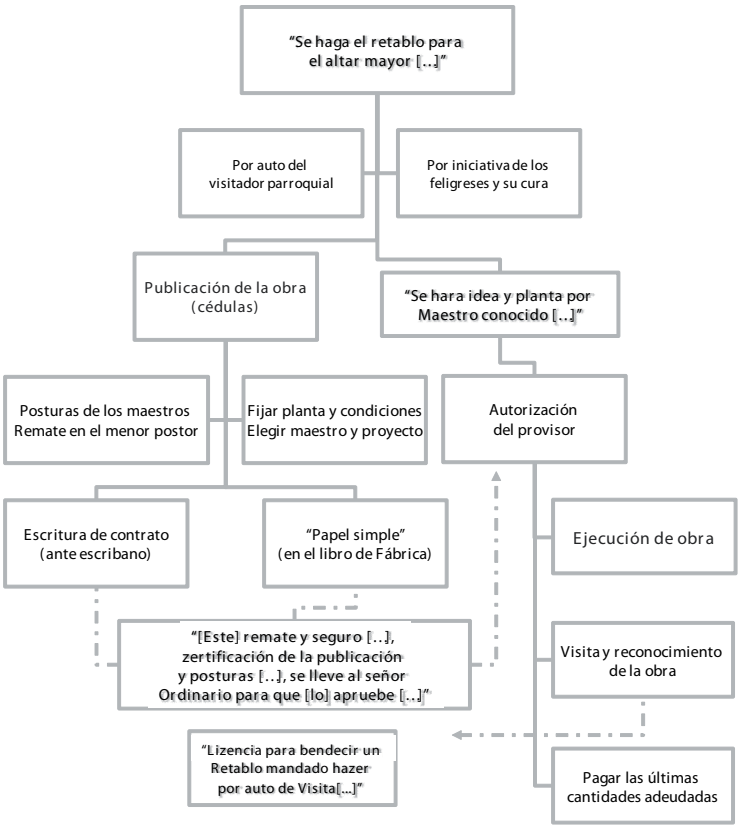
540 Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 149 v., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

541 Libro de Fábrica (1621-1786), leg. 1, fol. 160 v., Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña-Cuntis, AHDS.

542 Libro de Fábrica (1709-1790), leg. 2, fol. 320 r., Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, AHDS.

543 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 45 r., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

Esquema 1. "Procedimientos" de ajuste y ejecución de retablística en el medio rural (1690 ca.-1775)



Según el esquema del "Sistema de subasta" de M.A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ (1996), fig. 4, 237 p.

de Visita" a principios de diciembre de 1723 y, después, el 15 de enero de 1724 "[…] auiendo llegado a la yglesia parroquial desta freguesia […] el lizenciado D. Miguel Gonzalez de Nouoa […] Arcipreste deste partido de Moraña y cura propio de santa Mariña de fragas y auiendo reconocido el retablo del altar maior de dicha yglesia y allandole que estaua fenecida su obra y en bastante forma echo con decencia y limpieza […]", pasó "[…] a bendecir el tabernaculo e ymagenes que le an puesto delante […]"[544]. De esta suerte, la bendición de los retablos y altares por los delegados episcopales debió ser motivo de fiesta, seguro que con misa mayor, procesiones y fuegos de artificio; en verdad, esto se encaminó a la "visita de la obra" y a la verificación del cumplimiento de lo capitulado. Es curioso: no se hicieron acompañar por "prácticos" o maestros "del arte" y sus informes de obra, como por ejemplo el de D. Domingo Martínez de Castroverde, comisario del Santo Oficio, en relación a la capilla mayor de San Lorenzo de Seira, en abril de 1726, y consistía sólo en certificar que "[…] se alla al presente perfeccionada y para dicir misa en dichos altares y colocar a su dibina Magestad en la Custodia del Altar mayor"[545].

544 Libro de Fábrica (1715-1801), leg. 1, fols. 17 y 18, Administración parroquial, Santa María de Troáns, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS.

545 Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 76 v.- 77 r., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

Bien a resultas de la liquidación del contrato de obra, o bien por la visita de "agentes" de la administración, la inspección y "reconocimiento" de lo ejecutado era paso previo a que la Fábrica satisficiera las últimas cantidades. Razón por lo que los vecinos de Santa Columba de Louro le pagaron 20 reales "[…] a Joseph Malvares Maestro escultor por venir a reconocer dicho retablo, si estaba arreglado a la planta"[546]. Luego, podía darse que los retableros ajustaran muy a la baja y, no obstante, intentaran cumplir con lo acordado, pero "[…] sin perjuicio de la tassa, para que se le reserba su derecho a salvo, por constar de inteligentes en el Arte de Arquitectura […]"[547]. Si bien la tasa al final de lo obrado fue un mecanismo de valoración poco utilizado, quizá porque ocasionara discrepancias y pleitos entre las partes, y, así, siempre se buscó la manera de evitarla; caso de San Martiño de Riobó, cuando por 1744 Luis Parcero recibió un último pago "[…] de seiscientos y noventa reales con noventa que le se le dieron de mas a dicho escultor a causa de querer pedir tasa y reconocer los feligreses y cura que los merecía […]"[548] por la fábrica del retablo mayor. O bien podía darse que los maestros de escultura introdujeran elementos de talla y ornamento fuera de lo se había contratado, con el pretexto de lograr una "mayor perfección" y hermosura, esto es, echaron mano de "mejoras" o "demasías", con el fin de obtener mejores retribuciones. Caso de los 1.050 reales que "[…] que se pagaron [al pintor] […] por auer obcurrido Ante su merced dicho señor Juez Eclesiastico pidiendo tasa de la obra que se le mando hacer […]" por 1744, "[…] y dicha tasa se hizo con Nombramiento de perito echo por el rector fabriquero y mas vezinos y concordato de el dicho Maestro que Pinto el Retablo cuio perito se las taso y regulo en quatro mill y ochocientos rreales theniendo para ello presente algunos reparos se allaron auersele echo Extra del remate y ajuste de dicha obra […]"[549]. En no pocas ocasiones, al no alcanzarse un acuerdo, la solución pasaba por acudir a los tribunales, litigar y hacer gasto; caso de los 81 reales que los de la feligresía de Orazo desembolsaron "[…] en el pleito que tubo la yglesia con antonio das ameijeiras sobre el ajuste del retablo que coloco en la yglesia […]" y, al final, tuvieron que pagarle 300 reales más "[…] a quenta del Retablo de que tienen reçibos de dicho ameijeiras […]"[550]. Por consiguiente, por los trabajos de su retablo mayor, la parroquia de San Pedro de Orazo era obligada a abonarle a Antonio das Ameixeiras hasta los 2.000, sin hacer cuenta de la imaginería, de los que en torno a 900 reales se le satisficieron después de querellarse con la Fábrica.

1.2. Manos a la obra

Nótese que a veces por voluntad de las autoridades eclesiásticas, a veces por iniciativa de los parroquianos, empujada y dirigida por el bajo

546 Libro de Fábrica (1709-1790); leg. 2, fol. 320 r., Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, Iria Flavia, AHDS.

547 Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, fol. 85 v., Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba, AHDS.

548 Libro de Fábrica (1649-1776), leg. 1, fol. 55 v., Administración parroquial, San Martiño de Riobó, Tabeirós, AHDS.

549 Libro de Fábrica (1703-1784), leg. 1, fol. 138 v., Administración parroquial, San Pedro de Tállara, Posmarcos de Arriba, AHDS.

550 Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 203 r., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

clero, pero casi siempre costeados por las cofradías[551], se envolvieron los altares mayores a lo largo y ancho de la Galicia atlántica de talla y oro. Al respecto, hay que resaltar la "scritura" para el ajuste del retablo mayor de San Pedro de Campañó (Pontevedra, Pontevedra), sobre la que ya llamó la atención Rodríguez Fraiz. Pues bien, por auto de visita, el 10 de junio de 1738 D. Jacinto Pereira de Leis, canónigo de la catedral de Santiago de Compostela y visitador general en "sede bacante", mandó que "[…] se aga de nuevo dicho retablo para la capilla maior a costa de dichos caudales [de la Fábrica y cofradías]". Después de su publicación "[…] al ofertorio de la Misa popular […]", en 26 de diciembre de 1738, "[…] se hiço saber a los Vecinos de ocurrieron a oir misa y dieron las respuestas" y suponemos que se mostraron conformes al ajuste del retablo mayor, habida cuenta que el párroco, "[…] se siruio pedir ynforme de los caudales de la fabrica y mas cofradias de dicha Parroquia […]", el que se dio a 20 de abril de 1739. Una vez el Provisor tuvo conocimiento del saneamiento de las cuentas de esta parroquia, ya que las arcas de las cofradías del Santísimo Sacramento y San Antonio estaban bien surtidas, "[…] auiendosele remitido y de ello informado se siruio mandar se cumplan y axecute esta Visita concomisión y jurisdicción para que pueda sacar de las cofradías la Cantidad que se nesesitare dejandolas surtidasa proporcion tanto de dinero como de zera y […] para obligar a los […] Mayordomos que son de las Confradías […]"[552].

Casi un sinfín el número de las iglesias y de monasterios o conventos que nada más finalizar los trabajos en las cubiertas se apresuraron en ajustar y ensamblar sus retablos, habida cuenta que su ejecución acostumbró a contemplarse ya en las trazas para su arquitectura[553], y, en seguida, aprontar el dinero por medio de sus curas y mayordomos; reuniendo los caudales de fábricas y cofradías, o buscando patrocinador[554]. Claro que aceptar la ejecución de un retablo mayor o de su pintura a sabiendas de la "pobreza" de los caudales de la Fábrica, suponía un riesgo para ambas partes; no obstante, parece que fue frecuente en las feligresías del rural. Dificultades en la ejecución y dilatación de los

551 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 306 p. O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 249 p.

552 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó, obra dos mestres Bento Rey Rodríguez Liñariños e Xosé de Malvárez", en *Museo de Pontevedra*, 44, 1990, 459-461 p.

553 En el "Contrato entre el S. Don Andrés de Gondar chantre de Santiago y Estevan ferreiro para la reconstrucción de la yglesia de Briallos", en junio de 1724, se dejó dicho que "[…] el altar principal de la capilla mayor como los dos colacterales de ella tambien han de ser todos ellos de canteria labrada de ancho y largo que prebiene el rritual Romano dejando lugar correspondiente para asentar sus retablos […]", *vid*. Prot. de Simón Rodríguez, 1724, leg. 2.887, fol. 128 r., Santiago de Compostela, AHUS.

554 Al contar con la limosna del patrono de la iglesia parroquial, como anotó D. Cayetano Gil Taboada en su visita de agosto de 1746, a Santa María de Rubín, para "[…] que este Cura avise al Patrono para que se disponga un retablo decente para el Altar mayor […]", *vid*. Libro de Fábrica (1651-1778), leg. 1, fol. 195 v., Administración parroquial, Santa María de Rubín, Tabeirós, AHDS. O bien se recordó en la visita de octubre de 1727, a la feligresía de Guimarei, por la que se mandó "[…] se dore el Retablo del altar Mayor y que respectto del Patrono y que a todo ello se le podia obligar, lo que su merced omite para concurra tambien por su parte dicho patrono para el fin de la obra referida, que asi lo espera de su zelo […]", *vid*. Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 39 v., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

plazos eran consecuencias, pues, de la carestía de recursos, pero no frenaron ni a consumidores ni a productores; con que, en 1729, cuando Benito Collazo firmó el recibo por los trabajos de pintura y dorado para el retablo mayor de San Xulián de Guimarei, por 5.500 reales, se hizo hincapie en la "[…] obra buena que hizo dicho Maestro de esperar a la Yglesia por alguna partida por no hauer efectos al acauar dicha obra, la que oy esta paga y satisfecha a dicho Don Benito Colaso, saliendo dicho Caudal de la fabrica de dicha Yglesia, Cofradias del Santísimo Sacramento, y Patriarca san Joseph, ynclusas en dicha Parroquia […]"[555]. Esto, hasta donde sé, fue lo habitual en el sur de la Diócesis durante la primera mitad del XVIII. Huelga decir que la talla y ensamblaje se ajustó con Antonio das Ameixeiras antes de octubre de 1718 y, en fin, que la obra parece que se ultimó al año siguiente, por 1719; si bien no se logró liquidar los últimos pagos hasta 1721. A tenor de las cuantías que salieron de los caudales de la Fábrica —en torno a 412 reales—[556], hay que contar, entonces, con la coparticipación de las Cofradías[557]. De esta suerte, creo que hacia 1703 se asentó el retablo mayor de la iglesia de Orazo, ya que en las contadurías de su ejercicio se registró la libranza de 150 reales que se habían entregado a "[…] Anttonio das Ameijeiras escultor para en quenta del Retablo del altar Mayor que coloco en dicha yglesia"[558]. Lo producido alcanzó 1.200 reales, en que pudo ser contratado en 1698, aunque de los balances de 1704, se desprende que Antonio das Ameixeiras no quedó conforme con el pago por su trabajo y, como se sabe, litigó con la Fábrica[559]. Por fin, los de San Pedro de Orazo tuvieron que abonarle al maestro, entre 1704 y 1705, sobre 900 reales más[560] y, consecuentemente, esto influyó en el retraso de los trabajos; puesto que la imaginería no se puso en la capilla mayor hasta 1713, cuando se dio "[…] por descargo […] quatro cientos y quarenta reales que costaron quatro de los santos que estan en el altar mayor cada uno a ciento y diez reales […]"[561].

Por consiguiente, los plazos de ejecución dependieron de la envergadura de la obra y, no pocas veces, de la disponibilidad o no de fondos, por lo que si los pagos se interrumpían, los trabajadores hacían lo propio. Situación que, por otra parte, se complicó por la generalización de la contratación a jornal para talla y pintura, que se dio desde principios del XVIII y de cuya forma hay testimonios en su decurso; como en Santa María de Troáns, hacia 1753, donde "[…] en hazer y fabricar la caja donde se coloco la ymagen de nuestra señora del carmen el santo Niño Jesús y san Alberto ynportaron los jornales de los dos trecientos

555 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 45 r., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

556 Ibídem, fols. 31 v., 32 r. y 33 r.

557 Los pagos por el trabajo de Antonio das Ameixeiras se asientan en los libros de cuentas de la cofradía de San José, en las contadurías de 1717 a 1722, por valor de 1.636 reales, por lo que, probablemente, se ajustó por encima de 2.000 reales, seguramente entre 2.500 y 3.000 reales, *vid.* Cofradía de San José (1667-1835), leg. 1, fols. 63 v., 64 v.- 65 r., 65 v., 66 r. y 66 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

558 Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 201 r.- v. Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

559 Ibídem, fol. 203 r.

560 Ibídem, fol. 203 r. y 204 v.- 205 r.

561 Ibídem, fol. 213 v.

nobenta y seis uellon […]"[562]. Las más de las veces, en consecuencia, los visitadores hicieron llamamientos al orden y contención en el gasto y, entonces, pasó lo que en la visita de julio de 1731 a San Martiño de Borela; favoreciéndose, en primer lugar, que "[…] se aga Custodia nueba; y en auiendo Caudales sufizientes se aga Retablo nuevo y Cubierttas o Guardapolbo para los colaterales […]"[563]. Supongo que durante buena parte del 1600 se creyó que no todas las iglesias parroquiales de la Diócesis podrían contar con retablos, razón por la que se levantaron nuevos altares y sobre éstos, o bien en los muros del ábside, sus sagrarios o "custodias", según práctica que sancionó el *Rituale Romanum* (1614)[564]. De modo que en las feligresías más pobres, las custodias o "tabernáculos" concentraron los desembolsos de la Fábrica y las cofradías.

a) Una vez rematada, ajustada y contratada la "fábrica" de un retablo mayor, se abre un período más o menos largo, aunque casi siempre menor de doce meses, en que los entalladores, retableros o maestros de escultura se ponen "manos a la obra". Trabajaban en sus talleres, a donde llegaron las maderas serradas y cepilladas, para proceder a su desbaste, corte, talla, apurado final y, en suma, a su ensamblaje[565]. La compra y provisión de madera, salvo raras excepciones, junto a la disposición de otros materiales, iba "por cuenta del maestro". Si bien, para los talleres que trabajaban "a jornal", la madera, el serrarla y prepararla, era obligación de la Fábrica, con que en una se dijo "[…] Sacaronse del deposito cinquenta y cinco reales para comprar madera para principiar el retablo […]", o bien "[…] se an pagado sessenta y quatro reales a francisco rey por el tiempo que ocupo en serrar la madera para el retablo y tablas que dio para el cumplimiento de la manifatura […]"[566], y, en otra, se "[…] dio en descargo veintte y quattro reales de ocho tablas que se gastaron en el rettablo […]", "[…] veinte y dos reales de las tablas, mas madera y echura del altar mayor […]" y asimismo "[…] se le admiten lo que deuengaron [sic] los carpinteros en cortar, labrar, y serrar toda la madera para el Retablo maior, y mas aderentes […]"[567]. Según Fernández Álvarez, en los trabajos de talla a lo largo del siglo XVII se especificó que fuese "nogeyra" para entallar[568] y castaño para

562 Libro de Fábrica (1715-1801), leg. 1, fol. 68 r., Administración parroquial, Santa María de Troáns, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS.

563 Libro de Fábrica (1719-1860), leg. 1, fol. 17 v., Administración parroquial, San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS.

564 M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, Madrid, Editorial Católica, 1, 1955, 472-473 p.

565 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 64-66 p. F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*…, op. cit., 156 p.

566 Libro de Fábrica (1705-1766), leg. 2, fol. 6 r., Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

567 Libro de Fábrica (1735-1805), leg. 2, fol. 116 r., Administración parroquial, Santa María de Baamonde, Xiro da Rocha, AHDS.

568 "Da mas por descargo tres reales de dos tables para una piaña […]. Da mas veinte y dos reales que costo aserrar la nogeyra para el retablo que se a de acer […]", de las cuentas de 1641, Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 71 r., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

los fondos[569], aunque a partir de 1704 y desde 1710[570], se generalizó el uso del castaño[571]. Seguro que a resultas de una presencia generalizada en el arbolado y, a la par, la escasez de otras maderas de calidad en la construcción que experimentó la Galicia de la Edad Moderna[572]. Que se hizo notar, bien a las claras, en un mandato de la visita del General de la Orden a San Pedro de Tenorio, en septiembre de 1688 y que se reiteró durante el siglo XVIII, para que su Abad "[…] no pueda permitir ni permita se corte leña ni madera alguna en las fragas que son propias de esta Cassa […]" a causa de "[…] la mucha necessidad que se experimenta en esta Cassa de leña y Maderas para las fabricas principales de ella […]"[573].

Después del entallado de las piezas, casi siempre en el taller, se precisaba trasladarlo por partes hasta su emplazamiento y, luego, una vez allí, "asentarlo". Así pues, a los costes de ejecución, hay que sumar los "[…] portes y propios [recaderos] carretas y barco [de cabotaje] asta ponerlo a pie de obra […]"[574], es decir, su traslado, lo que se acostumbró a hacer por medio de animales de tiro y carros, y, en fin, el ensamblaje que normalmente corría por cuenta de las Fábricas. Otro ejemplo: a partir de las "Quentas del Retablo de la Capilla mayor y otros gastos que a presencia de los infraescriptos en nombre de la Felegresia y Cofrades […] ha dado Don Domingo Antonio de Leys, Cura y Rector della [Santa María de Cequeril] por su çitaçion, assi de los caudales de las referidas Cofradias, como por lo que ha suplido dicho Rector […]", el libro de Fábrica de la iglesia de Cequeril da cuenta del esfuerzo y de las "operaciones" que tenía que llevar a cabo la comunidad, hacia 1743, hasta su asiento en el altar mayor; en primer lugar con el "[…] descargo [de] tres mill reales en que a consentimiento de dicha freguesia fue rematado el Retablo de dicha capilla mayor […], y quatro reales de su conduccion desde Santiago […]" y, a continuación, "[…] del arranque, labracion, y assiento de los dos pedestales en que estriva el retablo treinta reales: [y] de bolber a sentar la tarima de piedra […]"[575]. Desde luego, la "composición" de un retablo mayor deió ser un trabajo costoso y complejo; ésta, en la parroquia de San Pedro

569 En el "Contrato entre la parte del S. Arzobispo y Miguel de Romay" para la ejecución el retablo mayor de Santa María de Iria, en agosto de 1714, se fija "[…] que todo dicho retablo […] ha de ser de buena madera de castaño y nogal bien limpia sana y seca […]", *vid*. Prot. de Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, 239 r., Santiago de Compostela, AHUS.

570 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 39 p.

571 En la "Scriptura del remate del retablo mayor de la terzera hordem echa por Don Joseph Acosta escultor en quen se rematto", en agosto de 1730, se fija, también, "[…] que dicho retablo lo hará ttodo el de madera de Castaño sin podrido ni corcoma alguna […]", *vid*. Prot. de Andrés Núñez, 1730, leg. 1.256, fol. 56 r.- 56 v., Pontevedra, Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPP.).

572 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen. Economía y sociedad*, *Galicia*, *Historia*, A Coruña, Hércules, 1991, 3, 289 p. O. REY CASTELAO, *Montes y política forestal en la Galicia del Antiguo Régimen*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1995, 106 p.

573 Libro de Visitas (1648-1767), leg. 4, fol. 76 r., Administración parroquial, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS.

574 Libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, fols. 221 r.- 222 r., Administración parroquial: San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

575 Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, fol. fol. 89 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba, AHDS.

de Tállara, por ejemplo, empezó por los 100 reales "[…] que lleuo un pedrero por el trabajo de quebrantar unas piedras y hazer unos pedestales para encima de ellos, sentar el retablo nuevo que se harmo y sento en dicho altar de su mayordomía […]"[576]. Porque su asiento en la capilla mayor obligaba a "[…] fixar los pedestales de piedra[577]" para, a continuación, "[…] componer el retablo del Altar mayor"[578] y asentarlo "en seguro". Si bien la remoción de las losas del suelo, o bien de la sillería de la cabecera, para la apertura de huecos, condicionó la disposición y conformación del espacio en torno al altar; como en san Martiño de Borela, donde se invirtieron más de 500 reales "[…] que llebo Juan touriño Maestro de Canteria en que se remato como ultimo postor la echura del Altar mayor, su tarima de piedra, y passos para el […]"[579]. Habida cuenta que era necesario moverlo, lo cierto es que se le desplazó con todos sus accesorios, se le adosó al basamento del retablo mayor, se practicaron las credencias o las "laçenas" en los muros[580] y, en algunos casos, "de mano de un buen oficial […]" se labraron "[…] la mesa y pies del Altar"[581]. Después, el retablo no era ya un accesorio del altar, como las "custodias", antes bien, el altar vino a ser un accesorio del retablo, a decir de M. Righetti, el cual constituyó lo principal en el espacio litúrgico del presbiterio durante los siglos del Barroco[582].

Pero no bastó con pedreros y canteros, hubo que hacer llamar a un "[…] herrero por la clavazon, fijas, y fierros para fijar dicho Retablo de el altar Mayor […]"[583], y cuanto mayores eran las dimensiones de la arquitectura tanto mayor era la complejidad y número de los "[…] herrajes que sse gastaron en la Armazon de dicho Retablo […]"[584], para asegurarlo. Por consiguiente, se hizo necesaria un armazón y estructuras auxiliares para su montaje, que exigieron de "[…] maderas para las estadas [andamio] y echura dellas y caballetes […]"[585]; lo mismo para el ensamblaje de un retablo que para su pintura, ya que también se asentaron en los libros de Fábrica descargos por "[…] compostura

576 Libro de Fábrica (1703-1784), leg. 1, fol. 130 r., Administración parroquial, San Pedro de Tállara, Posmarcos de Arriba, AHDS.

577 Libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, fol. 391 r., Administración parroquial: San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

578 Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. 66 r. (¿?), Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

579 Libro de Fábrica (1719-1860), leg. 1, fol. 27 r.- v., Administración parroquial, San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS.

580 De las cuentas de 1728, ajustadas en mayo de 1729: "Da en descargo veinte y quatro reales que lleuaron unos pedreros que hizieron las laçenas [sic] y asiento para el retablo […]", Fábrica (1621-1786), leg. 1, fol. 162 r., Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña-Cuntis, AHDS.

581 De la relación de costes de la obra de su iglesia, a 19 de diciembre de 1737: "Mas se le passan diez y ocho Reales de sentar la mesa y pies del Altar, y retablo del Altar mayor con su tarima de piedra, en segura cimento", Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, fol. 86 r., Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba, AHDS.

582 M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, op. cit., 470 p.

583 Libro de Fábrica (1701-1867), s. n. cat., fol. 131 r.- v., Santa Baia de Vilacoba, Posmarcos de Arriba, AHDS.

584 De las cuentas de 1741, ajustadas en febrero de 1742: "Mas cinquenta y cinco rreales de las herrajes que sse gastaron en la Armazon de dicho Retablo y Colunas de Canteria sobre que se asento: Clauijas y las mas fixas nezesarias […]", Santa Margarita (1733-1920), leg. 9, fol. 46 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

585 Libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, fols. 221 r.- 222 r., Administración parroquial: San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

y clavos de la estada de pintar el retablo"[586]. Así que era obligada la contratación de arrieros y carretas, albañiles y peones, la provisión de materiales y de herramientas —caso de los andamios, cuerdas, poleas, clavos, barrotes…— a disposición de los maestros de arquitectura y escultura. Por de contado, los feligreses tenían que correr con los gastos de desplazamiento del maestro y sus "oficiales", así como con el coste de su alojamiento y manutención, mientras durase el asiento[587]; caso del "[…] refresco [que] se dio a los Maestros el dia que fenecieron el encage de dicho retablo […][588]" en la feligresía de Vilacoba. Si bien el recuento más extenso y rico en detalles de los gastos ocasionados al sur del río Ulla por estos trabajos de talla y ensamblaje se dio en el libro de Fábrica de la feligresía de Louro, hacia 1765:

> "[…] Cincuenta y siete reales que costaron las tablas. Puntones y clavos para las tarimas y costados del altar mayor de dicha yglesia.
>
> "Quatro reales de dos puntones para la espalda de dicho Retablo Nuevo […].
>
> "Cincuenta y un reales de dos carpinteros que serraron madera para hacer las estadas del Retablo escada que esta detrás del y aiudar a dichos escultores y nueve reales de un peon que les ayudo a serrar.
>
> "Ochenta y seis reales de vellón de dos canteros y un peon que rebaxaron el paso del coro, labraron el estipite para asentar dicho retablo y romper las cornisas para asentar las columnas […].
>
> "Cien reales que dio a los escultores para pagar posada y comer interin asentaban el referido retablo según se capituló al escriturar dicha obra de Retablo […].
>
> "Ciento ochenta y dos reales que llevó Roque de Barros por doce candeleros que tienen los ángeles y por todos los mas que se hallan en el Retablo nuevo y algunas clavixas y broches para dichas imágenes y angeles […].
>
> "Quarenta y tres reales de dos clavixas con que se aseguró la ymagen del Padre Eterno: fixas para asegurar el Retablo Nuevo y el viexo en la sacristía y clavos […]"[589].

En este punto, quedaría sólo la imaginería, que en no pocas ocasiones se contrató a parte, quizá a fin de sobrellevar mejor los gastos, al mismo o a otro escultor que el que trabajó en el retablo mayor; caso de los 440 reales "[…] que costaron quatro de los santos que estan en el altar mayor cada uno a ciento y diez reales […]"[590], a los feligreses de Orazo en 1713, o bien los 315 "[…] a Rosendo de Refojos Vezino de Villanueva para quenta de la hechura de las quatro ymagenes que obcupan [sic] las hurnas de dicho Retablo; y los quinze se dieron a las quatro personas que trajeron las ymagenes desde dicha Villa a la

586 Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 94 r., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

587 F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, op. cit., 97 p.

588 Libro de Fábrica (1701-1867), s. n. cat., fol. 131 r.- v., Santa Baia de Vilacoba, Posmarcos de Arriba, AHDS.

589 Libro de Fábrica (1709-1790), leg. 2, fol. 312 r.-v., Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, AHDS.

590 Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 213 v., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

Capilla […]"[591]; esto es, de Santa Margarita de Saiáns, hacia 1741. En verdad, fueron muy pocas, pero algunas esculturas, en especial las de los patronos, reclamaron de las Fábricas más atenciones y gastos; como la Asunción del altar mayor de la feligresía de Santa María de Cequeril, antes de 1743, ya que el importe de la hechura y pintura de la "Patrona con su trono […]" superó los 180 reales, además de "[…] su conduccion de Santiago doze reales; y la corona imperial de estaño fino […]", 24 reales más. Sin embargo, como la "acrotera" del retablo mayor de Santa Baia de Vilacoba, entre 1757 y 1758, ninguna otra obligó a tantos trabajos y tan costosos, "[…] para la clabazion y fixacion del Apostol Santiago, su caballo y moros […]"; desde los 14 reales "[…] que llebaron los Peones que conduzieron el Santo Apostol, su Caballo y Moros desde la Villa de noia […]", a los 48 "[…] que se dieron a los escultores que fixaron el caballo del Santo Apostol, Moros y más trabajo que en ello se ocasiono […]", más 32 reales de clavos y "fixas", sin contar con el coste de su talla, pintura y estofado[592].

b) Por otro lado, a partir del auto de la visita de mayo de 1716 a Santa María de Paradela, sabemos que el delegado del Arzobispado inspeccionó "[…] el sagrario y custodia del Santisimo Sacramento […]" y encontró que "[…] se esta pintando y dorando el Retablo de la Capilla mayor [no obstante] se allo su magestad en dicha Custodia con la referida dezencia en un altar Portatil en el Portico de dicha yglesia deuajo del arco toral" y, por esto, se ordenó "[…] que el alcance referido y mas que a lo adelante resultare tener dicha fabrica se emplee en el referido retablo que estan pintando y dorando […]"[593]. Supongo que la capilla mayor estaría cubierta de andamios y "sábanas"[594] para facilitar el trabajo de los maestros y sus oficiales, la madera pulida, aparejada y lista para aplicar el pan de oro, después de "dar blanco" y el adherente —bol—[595]; "[…] por lo que mira a maderas bien bruñido y los aparexos sobre que se ha de asentar el oro de buena calidad y bien fuertes sin faltas algunas con igualdad tanto en lo alto como en lo vaxo […]"[596]. Claro está, la contratación del "dorado" exigió las mismas precauciones y "forma" que el ajuste de los trabajos de talla o escultura, y, o bien se remataba en el menor postor, o bien en un pintor de confianza; tal y como afirma el juez, veedor, celador y conservador del santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud, en valle del Sar, que ocurrió, en agosto de 1743, en el ajuste de la pintura del retablo mayor,

591 Santa Margarita (1733-1920), leg. 9, fol. 46 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

592 Libro de Fábrica (1701-1867), s. n. cat., fol. 131 r.- v., Santa Baia de Vilacoba, Posmarcos de Arriba, AHDS.

593 Libro de Fábrica (1705-1766), leg. 2., fols. 13 v. y 14 r., Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

594 "[…] Da mas por descargo treinta y un Reales de dos sabanas con sus puntas que se compraron para el altar mayor […]", Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 149 v., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

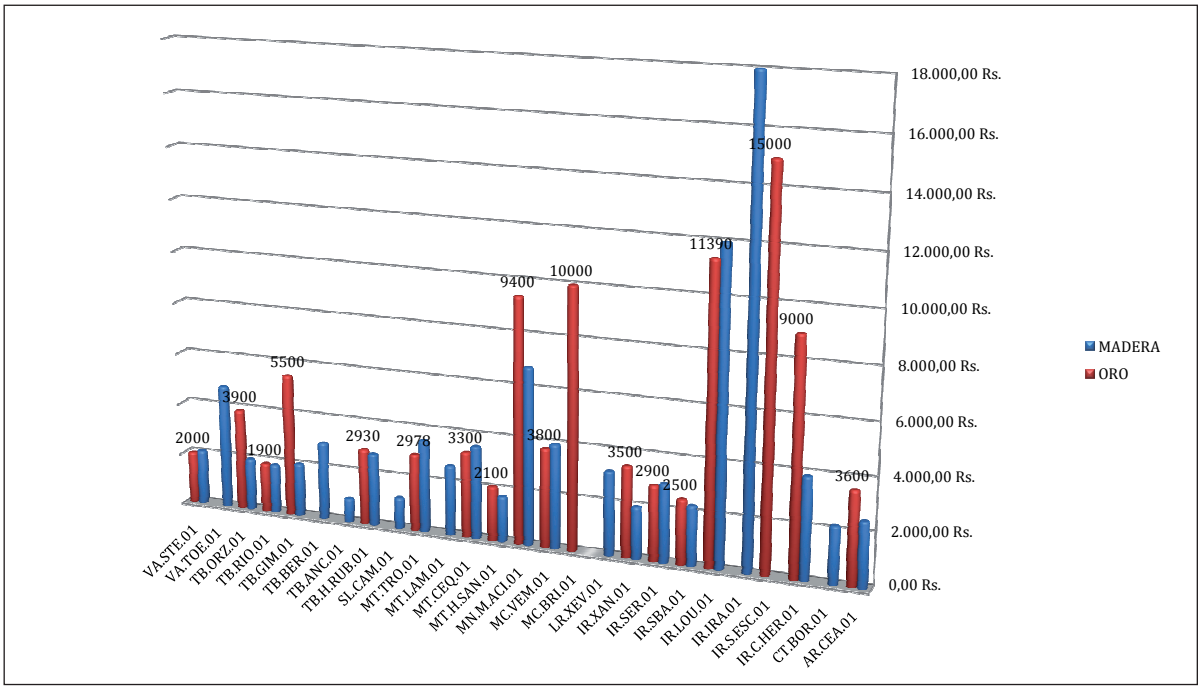
595 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, 1998, 84 y 86 p. R.- J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca*…, op. cit., 1, 213-215 p. F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*…, op. cit., 231-237 p. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, op. cit., 119-120 p.

596 Prot. Simón Rodríguez, 1727, leg. 2.891, fol. 30 r./242 r., Santiago de Compostela, AHUS.

quien trató "[…] con diferentes maestros y pincelistas y doradores, a fin de que pintasen dicho Retablo y el santuario estubiese con mas decencia, y se le diese mayor culto y beneración, de todos los quales, no halló otro alguno que por menos cantidad quisiese pintar y dorar dicho Retablo que el citado Alejandro [Domínguez]", de quien tenía "[…] entero conocimiento y satisfaccion assi por ser muy abonado, como tambien por aver dado entero cumplimiento a todas las obras que corrieron de su cargo […]"[597].

Si bien parece que los pintores, al igual que entalladores y escultores, trabajaron a jornal durante el siglo XVIII y, de este modo, se anotó en el libro de Fábrica de la parroquia de Troáns que a "[…] veynte y dos de optubre [sic] año de mill siete Cientos y treinta y ocho se acabo de pintar y dorar el retablo mayor de la yglesia de santa María de troans a jornal […]"[598]. De esta suerte, en las contabilidades de las Fábricas y cofradías se hacía cargo por separado de "[…] el oro plata y pinturas ducientos quarenta y cinco reales y diez y siete maravedies […]" frente a "[…] el trauajo de dos pintores que trauajaron el camarin ducientos sesentta y seis rreales uellon […]"; o bien se consignó el primero de dos pagos, al inicio de la obra, según costumbre en el ajuste de la pintura, para la compra de materiales, "[…] para comprar el oro de los pintores"[599].

Gráfico 3. "Representación" del gasto de talla y pintura en retablos mayores (1690 ca.-1775), en el sur de la Diócesis



(*) Los gráficos de "barras agrupadas" comparan valores entre categorías. En un gráfico de barras agrupadas, las categorías se organizan normalmente en el eje horizontal y los valores en el eje vertical; en esta ocasión, expresados en reales de vellón. Las etiquetas del eje horizontal, organizadas por órden alfabético, se corresponden con un establecimiento de culto y oración, identificado por medio de una referencia (arciprestazgo/parroquia/retablo mayor). En cada una de estas categorías, hay dos series ("Madera" y "Oro") que se representan a través de barras verticales en azul y rojo (respectivamente); si bien no siempre hay datos para todas y cada una de éstas. En fin, las etiquetas de datos sobre las barras verticales se corresponden sólo con la segunda serie ("Oro").

597 Prot. Benito Paizal, 1743, s. n. cat., fol. 22 r., Padrón, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 273 p.

598 Libro de Fábrica (1715-1801), leg. 1, fol. 56 r., Administración parroquial, Santa María de Troáns, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS.

599 Fábrica (1621-1786), leg. 1, fol. 185 v., Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña-Cuntis, AHDS.

Es bien cierto que la historia del arte puso de relieve el esfuerzo que las arcas de las parroquias llevaron a cabo con la pintura y dorado. Si fijamos una comparación entre los precios de la talla y la policromía de los retablos mayores, claro está, de los que hay datos, constatamos como el dorado y estofado, como mínimo, solía igualar al desembolso de esta primera. Si bien, en torno al 40 por ciento de las feligresías del sur de la Diócesis, esto es 2 de cada 5, gastaron menos de lo aprontado para el trabajo de talla y ensamblaje y, casi un 50 por cien, más, aunque hay una porción alta, ligeramente por debajo de 2 de cada 5, cuyas Fábricas y cofradías están en situación de gastar un por encima de un 75 por ciento más de lo liquidado a los maestros de arquitectura y pintura, o incluso duplicarlo. Al respecto, en el "Contrato entre el Chantre Don Andrés de Gondar y Juan Antonio de Prado Pintor", el 3 de julio de 1727, éste "[…] toma a su cargo y a toda costa el dar […] a fin de Diciembre benidero deste año pintado y dorado, asi el Retablo mayor como los Colaterales [de San Cristovo de Briallos] que de prosimo sean echo de nuevo y estan asentados […]" y se comprometió a hacerlo en 10.000 reales de vellón, los que "[…] se han de pagar enesta manera los cinco mill quinientos y quarenta y quatro de ellos en treinta mill ochocientos panes de oro al rrespecto de diez y ocho reales el ciento que el señor chantre dice que tiene prebenido y le hira entregando conforme lo fuere pidiendo […]"[600]. Que da cuenta, en fin, del desembolso que representó sólo la adquisición de los materiales, esto es, del "pan de oro", al que no siempre pudo hacer frente el dorador, y, a la vez, del precio de los "libros de oro" en Santiago de Compostela. Pues bien, los cien panes, 18 reales; éstos se pagaban, por ejemplo, en el País Vasco hacia 1748, no obstante, la cifra está por encima de los 9 o 13 reales que se pagaron, en cambio, en Sevilla a principios del XVIII[601]. Aunque su precio dependió del quilataje del oro.

No hay que extrañarse, pues, porque algunos retablos, pocos en realidad, quedasen sin dorar al agotarse los recursos en los trabajos de talla y ensamblaje; si bien incluso las parroquias con rentas más bajas contaron con opciones: por ejemplo, esperar algunos años, quizá más de cinco o más de diez entre el ajuste de la talla y la policromía, a fin de que las arcas del depósito se recuperaran, y, por supuesto, dorar sólo "[…] lo que alcanzare la vista", ya que la práctica de desmontar el retablo y hacerlo en taller del dorador, seguro, cayó en desuso durante la segunda mitad del siglo XVII[602]. Otra opción, creo que la más socorrida, pasó por la utilización de policromías que unían el oro y el color, a la sombra de motivaciones de naturaleza estética, técnica y económica; los dorados, para realce de los adornos y de la urdimbre de elementos sustentantes y sustentados; luego, los "esmaltados", en colores planos, rojo, azul o verde, y en contraste con el oro, o "finxiendo color de jaspe", para embellecimiento de sus entrepaños y hornacinas. Frente al dorado y bruñido de los retablos del 1600 y de buena parte del siglo XVIII, se impusieron los trampantojos que

600 Prot. Simón Rodríguez, 1727, leg. 2.891, fol. 30 r./242 r., Santiago de Compostela, AHUS.

601 F. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía barroca en Álava*, Álava, Diputación de Álava, 2001, 63 p. F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*…, op. cit., 234 p.

602 F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El Retablo barroco en la provincia de León*, op. cit., 37 p. A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 86 p.

imitan tejidos y sus estampados, o bien los paisajes "para los fondos", esto, con vistas a disminuir el número de panes de oro y el trabajo de dorado. Otro ejemplo: en la visita de noviembre de 1718, de D. Luís de Salcedo y Azcona a la feligresía de Riobó, se mandó que "[…] se dore la Custodia nueba del Altar mayor y después no antes se doren los dos retablos Colaterales y las ymagenes se estofen […]" y, de esta suerte, informó de la posibilidad de pintar o dorar el retablo mayor por partes, centrando la atención, antes de nada, sobre el tabernáculo. Pues bien, sin duda, no fueron extraños ajustes y recibos como el de San Pedro de Lantaño, hacia 1747, por importe de 416 reales "[…] que entrego a Blas y Manuel de figueroa pintores vezinos de santa Maria de los Baños [Baños de Cuntis] de quienes presento Reciuos cuyo importe […] fue el coste que tubo y [en que] fue ajustada la pintura de la Custodia del Santisimo Sacramento […]"[603]. Si bien, menos frecuente fue lo de la capilla de San Antonio do Foxo, en la feligresía de Rubín, cuya pintura probablemente se concertó en 1758[604], no obstante, los costes del trabajo, que superaron los 2.800 reales, parece que obligaron a los cofrades a acometerla en dos fases, consecutivas y bien delimitadas; una por 1758, cuando se pintaba la "[…] Custodia y tiro principal del retablo de la capilla" —esto es, la calle principal, con combinación de jaspeados, en rojo y azul, y dorados—; y la segunda por 1762, para "[…] los dos costados del retablo mayor de la Capilla del Santto"[605].

Con todo, lo común fue empezar por el tabernáculo[606], seguir por la arquitectura en madera "[…] y mas aderentes" y, por fin, encargar la pintura y estofado de la imaginería[607]. Por otro lado, las Fábricas con más recursos, en cambio, acostumbraron a encargarlo "a toda costa"[608]

603 Santísimo Sacramento (1717-1954), leg. 2, fol. 67 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia, AHDS.

604 Extracto de las cuentas de 1758, "Mas un mill y quarenta rreales que lleuo un pintor por pintar frontal, Custodia y tiro principal del retablo de la capilla del santo y una ymajen de San Joseph […]. Mas quatro rreales que se dieron a un Notario que dio fee del ynstrumento que se hizo con el pintor para pintar la parte que se pinto de dicho Retablo", Cofradía de San Antonio (1649-1749), leg. 7, fols. 15 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Rubín, Tabeirós, AHDS.

605 De las cuentas de 1762, "Mas ciento y cuarenta rreales que consto el pintarla ymagen del Santo de estofado […]. Mas da en data un mill seiscientos y cincuenta rreales que se dieron a un pintor que pinto los dos costados del retablo mayor de la Capilla del Santto […]", *ibídem*, fol. 21 r.-v.

606 De las cuentas de 1687 y 1688, ajustadas en diciembre de 1690, "[…] da por descargo seiscientos y quince reales que lleuo el pintor de dorar la Custodia y pintar las dos ymagenes de nuestra señora y guardapolvo y respaldo […]", Fábrica (1668-1739), leg. 1, fol. 62 r., Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

607 De las cuentas de 1726, ajustadas en diciembre de 1726, "[…] duzientos reales que costaron las dos ymaxenes la una de san Antonio de padua: y la ottra de san Antonio Abbad pinttadas según se allan en el Alttar colateral de nuesttra señora de la purificación: y los cuatro Anxeles también pintados que se allan dos de cada lado de nuestra señora de la Consepcion en su camarin en el Altar mayor: y siete reales que lleuo en propio en traerles de la Ciudad de Santiago […]", Libro de Fábrica (1613-1693), leg. 1., fol. 42 v., Administración parroquial, Santa María de Simes, O Salnés, AHDS.

608 De las cuentas de 1711, ajustadas en enero de 1713, "[…] dio por descargo este dicho mayordomo tres mil y quinientos reales que pagó al Licenciado Sebastian de Nogueira, pintor vezino de Santa María de Conxo los mismos en que con el se avia ajustado las pinturas, oro, pintar y dorar a todo coste el retablo de la capilla mayor de la dicha yglesia de Janza y su bobeda, consta del papel de ajuste y recivo […]", Fábrica (1668-1739), leg. 1, fol. 108 r., Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

y, a mayores, las pinturas para las bóvedas del presbiterio[609] y otros "equipos", como frontales de altar, púlpitos[610] y guardapolvos. Sin embargo, aún adoptándose algunos "instrumentos" destinados a asegurar cierta contención en el gasto de las Fábricas, claro está, sin renunciar a la utilización del pan de oro, sus arcas y los feligreses se obligaron a costear la pintura y dorado en pagos fragmentados y prolongados por espacio de algunos años, en ocasiones hasta cinco. Así, el retablo mayor de San Lorenzo de Seira, como indican las cuentas del libro de Fábrica, lo pintó Benito Collazo[611], al parecer entre 1738 y 1740, supongo que justo en el año en que se armaron las "estadas" para el pintor[612] y, naturalmente, antes de la visita de mayo de 1740, en que se dio cuenta del buen suceso de la pintura y dorado; "[…] aviendo reconocido S. I. que las cofradias desta iglesia han hecho mucho esfuerzo para los reparos y ornato de ella costeando con la fabrica un retablo que se ha pintado, y dorado con mucha decencia, y es justo que principalmente se cuide de la que mas inmediatamente pertenece a Nuestro Señor Sacramentado […]"[613]. En beneficio de la verdad, hay que apuntar que el último pago se realizó en 1743[614].

2. El mercado del arte en la sociedad rural del siglo XVIII

En realidad, el "engranaje", o por mejor decir, el grupo de los "consumidores" de la Galicia del Antiguo Régimen no fue sólo una suma de instituciones religiosas, contratantes y clientes, sino que se trató de una verdadera "red de poder" con capacidad para determinar la fortuna de un producto, que de hecho puede identificarse con el "mercado". Por consiguiente, el mercado lo constituye el conjunto de factores implicados en la producción y venta de productos y en la promoción de "tipos de consumo". Si bien es la interacción entre la institución y el mercado la que determina el éxito o fracaso de las estrategias puestas en marcha por parte de los grupos que quieren

609 De las cuentas de 1706 a 1708, desde abril de 1707 hasta febrero de 1710, "Mas doscientos y noventa reales que dio al pintor que acabo de pintar la capilla de nuestra señora y bruñio el retablo del Altar mayor y pinto los panos de las gradas de jueves santo", Libro de Fábrica (1668-1729), fol. 66 r. (¿?), fol. 18 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

610 De las cuentas de 1736, "Mas para los tres mil y ochocientos reales que costo el pintar el retablo mayor y pulpito pago de los alcances atrasados ochocientos y cinquenta reales y tres cuartos […]", Libro de Fábrica (1731-1814), leg. 2, fol. 11 v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

611 "[…] da en data dicho mayordomo ciento ochenta y ocho reales que entrego a Don Benito Collazo Pintor para aver de acabar de pagar la pintura del Retablo de la Capilla mayor desta Parrochial Yglesia […]", de las cuentas de 1742, Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 102 r., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

612 De las cuentas de 1738, ajustadas en junio de 1739, "[…] dio en dacta doce reales y medio de fuegos del dia del Patrono y compostura y clavos de la estada de pintar el retablo […]", *ibídem*, fol. 94 r.

613 *Ibídem*, fol. 96 v.

614 De las cuentas de 1743, "[…] da en data ciento noventa y seis reales que dio a el pintor que pinto el retablo"; "Y le entrego a el pintor mas sesenta reales que le entrego el mayordomo del Santisimo que lo fue Juan Gonzalez y estos ya estan en data en las cuentas de dicho Gonzalez y no se admiten en estas, con mas cincuenta reales que dio el Vicario de Santa Lucia para lo mesmo los que se le revajaron en las cuentas a Ignacio de Santo Vicario de la referida cofradia de Santa Lucia"; *vid*. San Bartolomé (1655-1759), leg. 1, fol. s. n., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

gobernar y controlar el sistema, por ejemplo con respecto a dirigir y dictar patrones de consumo o determinar los precios de lo producido. En pocas palabras, la institución y el mercado pueden pensarse como "intermediarios" entre las fuerzas sociales, esto es, los consumidores y los repertorios de la cultura, y, de hecho, sus campos de acción podían, en efecto, entrecruzarse.

Las iglesias del rural, por su parte, fueron "engranaje" de la institución en tanto que se les reconocía capacidad para difundir los repertorios y productos que las jerarquías querían imponer al campesinado; si bien, en cambio, los "servicios" que ofrecían las situaron en el espacio del mercado, ya que bajo el paraguas de esta categoría se incluyen no sólo establecimientos dedicados al intercambio de mercancías, sino también al comercio en el plano de lo simbólico (sociosemiótico). En el contexto de las Ciencias Sociales, desde luego, no es extraño hablar de religión en términos de "economía" —competencia, monopolio, oferta…—. Quizá pueda llamar la atención, no obstante, que quiera reconocérseles una posición homóloga en la sociedad rural del Antiguo Régimen a una iglesia parroquial y a una plaza o un mercado, donde los productores traten, ciertamente, de vender sus productos. Habida cuenta que en ausencia de un "mercado" no hay espacio sociocultural y de acción en que desenvolver el repertorio y las actividades artísticas, por tanto, la parroquia y sus miembros se obligaron a desempeñar esta función en la cultura del Barroco[615]; el atrio fue, en efecto, un lugar de reunión, donde se vendió y compró arte religioso, donde se decidía sobre el precio de los "productos" y se ajustaba su "manufactura" por medio del contacto directo con los productores o sus agentes. Según P. Bourdieu, es cierto que existen homologías estructurales y funcionales entre "todos" los campos de producción en la cultura. Y, al respecto, es justo decir que arte y religión, en verdad, son dos caras de la misma moneda en la Edad Moderna, y, seguro, estas obras de arte, como los bienes o los servicios religiosos, sólo recibía "valor" de acuerdo con las creencias de una "comunidad"[616], es decir, la Iglesia católica.

Sea como fuere, las iglesias parroquiales ocuparon un lugar privilegiado en los campos de producción y consumo, al menos desde el último tercio del siglo XVII. Con respecto a los factores que constituyen el mercado, hay que poner de relieve su "monopolio" (*de facto*), habida cuenta que en el medio rural la Iglesia reunió a productores y consumidores —clientela—, y, a la vez, combinó el sector más poderosos y con mayores recursos en el campo de consumo —clero parroquial— y el control sobre el espacio destinado al intercambio de productos —sociosemióticos—. Es cierto que un mercado "restrictivo" limita la evolución de la cultura y tanto más en una conservadora y dirigida como la del Barroco. De esta suerte, cuánto más espacio proporcione éste mayor será la proliferación de opciones, y, en consecuencia, se favorecía una mayor actividad más diversificada en zonas urbanas y semiurbanas, frente a la "homogeneidad" del campo. Pero hay que "hilar fino". Con Saavedra Fernández, puede decirse que la Galicia de la Edad Moderan era un país de campesinos y rentistas, con una población mayoritariamente rural y unida a la

615 I. EVEN-ZOHAR, "The 'Literary System'", *Poetics Today*, 11, 1, Primavera 1990, 37 p. *Ídem*, "Factores y dependencias en la Cultura…", op. cit., 33 p.

616 P. BOURDIEU, *Las reglas del arte*…, op. cit., 257-261 y 272-276 p.

tierra[617]. Hasta donde sé, hay que hablar de una cultura del Barroco con "codificación" campesina y rural, y, no obstante, animada en la vida de las parroquias por la lógica de la "feria de las vanidades", tal y como la fijó E. Gombrich. Ésta, a mi juicio, caracterizó la lucha entre innovación y conservadurismo, esto es, reguló la "competición", que quizá deba ser descrita en términos de un "juego de rarezas"[618]. En fin, es posible que la "locura del juego" se haya instalado en la vida de las parroquias rurales y guiado durante los siglos del Barroco sus acciones en el "campo artístico".

Sin poner en cuestión las "batallas" que se libraron en la Península Ibérica desde el XVI en defensa y por el reconocimiento de las artes como "artes liberales", la actividad artística en la Galicia del Antiguo Régimen no fue "autónoma" en relación con las reglas de una "economía de mercado" —competencia, oferta, demanda, inflación…—, y, por esto, el "campo artístico" se comportó como cualquier otro sector productivo, más o menos ligado a lo artesanal, esto es, más o menos regulado. En palabras de P. Bourdieu, resulta verdadero y falso a la vez, decir con C. Marx, que el valor "de mercado" de la obra de arte no está en relación con los costes de producción[619], ya que sus precios están determinados por la lógica del campo artístico, antes que por las leyes de la economía, y, éstos, son "interdependientes" con respecto a transformaciones en la cultura. Hay que referir, pues, incluso en las circunstancias del Antiguo Régimen, donde se negó la autonomía del campo de producción frente al campo de poder, una diferencia entre capital "dinerario" y "capital simbólico" y, en consecuencia, entre "mercado" y un mercado de "bienes simbólicos" —de arte, de literatura, de cultura…—[620]. Si este mercado de la Galicia del siglo XVIII se caracterizase por su "inflación", seguro, se diría que se manifestó en el aumento del "índice de precios" y, a su vez, trajo como consecuencia una "devaluación", esto es, una caída del poder adquisitivo de los consumidores. Luego, a resultas de una subida en los precios, cualquier participación en el mercado de bienes simbólicos obligaría a mayores desembolsos por parte de los compradores. Por otro lado, si aplicamos la mecánica de la "feria de las vanidades" a los campos de producción y consumo de la sociedad del Barroco, siguiendo a E. Gombrich[621], veríamos que la "inflación" significa, en realidad, un aumento constante de los "índices" de producción y "extremismo" en relación con el comportamiento de los repertorios y de los patrones de consumo —¿qué y cómo consumir?—. En paralelo, una reducción de su valor (simbólico), es decir, una "depreciación" del arte. Entre sus causas, hay que barajar un aumento en el número de productores y repertorios en circulación y/o una mayor "complejidad" con respecto a las leyes y normas que rigen la producción desde el "centro". ¿Y

617 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 17. p.

618 E. GOMBRICH, "La lógica de la feria de las vanidades", en *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Madrid, Debate, 2004, 62-63 p.

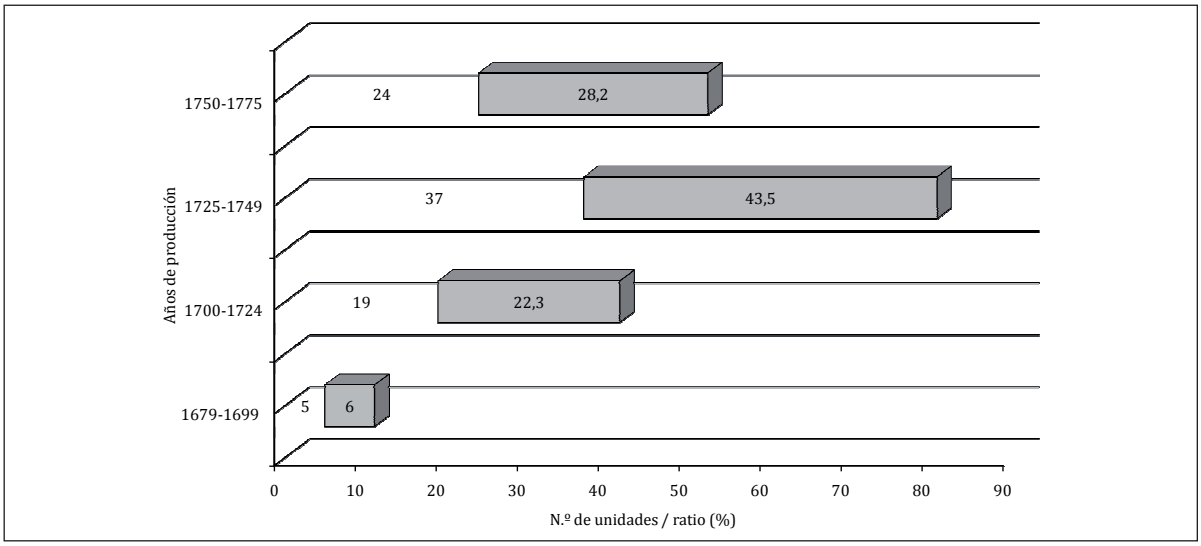
619 P. BOURDIEU, *Las reglas del arte*…, op. cit., 257, 322 y 326 p. J. BRIHUELA, "Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental", en V. BOZAL (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, 2, 151-152 p.

620 *Ibídem*, 213-215 p.

621 E. GOMBRICH, "La lógica de la feria de las vanidades", op. cit., 62-69 p.

cuáles sus consecuencias? Quizá se empujaría a los repertorios a un "manierismo" o "barroquismo", y, como resultado, esto, influiría en los "modelos" de producción, según E. Gombrich, demándanse una mayor "complejidad" y más decoración; al tiempo que la cantidad de bienes (simbólicos) permanecía sin cambios, es decir, no tendría porque corresponderse, obligatoriamente, con un aumento de la producción. Quizá las consecuencias de la lógica de la "feria de las vanidades" y una "inflación" arrastrada desde finales del siglo XVII en el mercado de la cultura debían explicar la progresión de la producción de talla y retablística a partir de 1690, y, en fin, su crecimiento mantenido, más o menos, hasta mediados del XVIII en la diócesis de Santiago de Compostela:

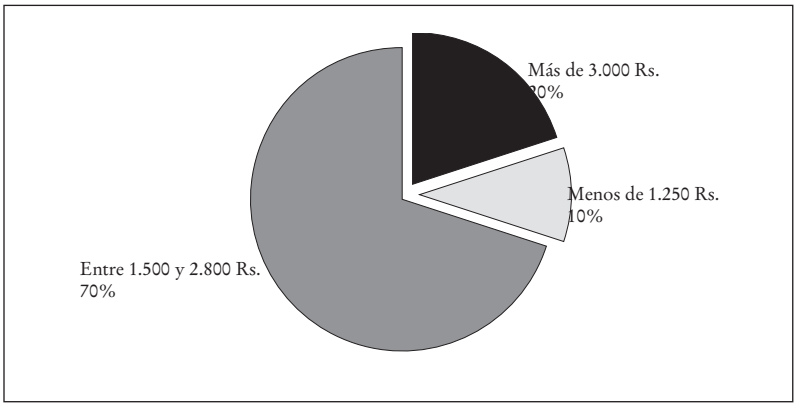
Gráfico 1. Desarrollo de la producción de retablos mayores (1679-1775), a partir de los libros de Fábrica de feligreses del sur de la Diócesis



(*) Los gráficos de "barras apiladas", en cambio, muestran la relación de elementos con el conjunto. Como se sabe, éstos se organizan en el eje vertical ("Años de producción") y los valores en el eje horizontal. Tal y como puede verse en el rótulo del eje horizontal "**N.º de unidades / ratio (%)**", aquí se representan dos órdenes de valores; uno expresa los datos en número de unidades y el otro, esto es, los rectángulos horizontales en formato 3D, el porcentaje con que cada valor contribuye a un total entre categorías; no se muestran los datos en formato 3D.

Es justo decir que la producción de tallistas y retableros a partir de 1705 inició su despegue en el sur de la Diócesis, al menos en el medio rural, y, tal vez, esto se dé a lo largo y ancho de la Galicia del Atlántico. Quizá sea prueba de esta "inflación", ya que el aumento de los precios, no obstante, es sólo un síntoma, pero no su "causa primera". Sigamos con la "locura del juego": si la tradicional es el aumento de la cantidad de moneda en circulación, esto está en relación con el número y "capacidad de gasto" de los consumidores y, a su vez, con una mayor disponibilidad de "capital" con que invertir en un mercado de "bienes simbólicos". Pues bien, en la Galicia del siglo XVIII, creo, coexistió un aumento de la demanda, a resultas de la reforma religiosa y la vigilancia de las autoridades eclesiásticas que dirigió el consumo, y, en paralelo, una "subida" en los índices de producción, de acuerdo con el mercado del arte de ciudades, villas y aldeas. Claro está, por otro lado, una subida en el "índice" de precios en el campo no sería fácil de medir. Habida cuenta que los retablos mayores que se levantaron durante la primera mitad del 1600 en las iglesias rurales, en no pocas ocasiones, fueron muebles modestos y "provisionales"; quizá de menores dimensiones y, a veces, baja calidad en los trabajos de talla. Cualquier objeto de arte o "actividad artística" exigió más "capacidad de gasto" a mediados del siglo XVIII que antes, a mediados del 1600. Si bien los "beneficios" se diluyeron en el campo de producción, ya

Gráfico 2. Promedio de gasto en el ajuste de retablos mayores (1699-1770), a partir de los libros de Fábrica de feligreses del sur de la Diócesis



que por regla general un mayor gasto conlleva una mayor inversión de tiempo y esfuerzo, materiales más costosos o acabados más cuidados, en definitiva, mayores "costes de producción". Sus efectos se sintieron en todas las posiciones del campo artístico y sus "interrelaciones"; la inflación dio pie a un aumento de la oferta, de la demanda y, en suma, de la competencia. Sí, puede que haya más ducados y reales en circulación para la compra de arte religioso, pero no es menos cierto que hay una mayor disponibilidad de repertorios, modelos y productores, con que se exigió más complejidad, más "exceso", "bizarría" o "grandeza" en la producción y, a su vez, en la Galicia del Antiguo Régimen, precios cada vez más ajustados. Desde luego, su reflejo en la caída de los precios fue tanto mayor cuanto menor la "consideración" del maestro, y, de la misma manera, de signo contrario en posiciones más altas. De modo que productores en posiciones bajas o muy bajas se sometían a una competencia feroz, a resultas de un reajuste al alza de la oferta, y luego, a la larga, serían responsables por una caída en los precios de lo producido y de una pérdida de "valor" (simbólico). Que benefició, no obstante, a los comitentes más pobres, como el bajo clero y las iglesias parroquiales. Esta "peligrosa" conjunción entre el crecimiento de la demanda en las feligresías rurales a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII y el "ajuste" de los precios, a resultas del aumento de la oferta, propició una gradual "estandarización" de la producción y pérdida de calidad —o valor—. Con todo, hay que recalcar que la "inflación" que definió E. Gombrich no es un "fenómeno económico", sino cultural y social, es decir, es más una ficción, o bien un "juego".

Hasta donde sé, cuando se ponía el foco de atención en la producción de arte de uso religioso para las iglesias rurales y la construcción de edificios de culto y oración, en especial a partir de la segunda mitad del siglo XVII, las causas que se barajaban pasaban casi siempre por las consecuencias de las transformaciones agrícolas, la bonanza de una "economía agraria" y el crecimiento demográfico del 1600. En cambio, otras explicaciones, caso de la atención a los resultados de la reforma religiosa en la Galicia atlántica y al proceso de "confesionalización" del campesinado, se desatendieron, frente a una preocupación, más o menos generalizada, por los caudales de cofradías y Fábricas de las iglesias. Claro que, si se quiere hacer una historia de la cultura, no hay lugar a defender un determinismo matemático y ortodoxo de la economía y la demografía del Antiguo Régimen sobre su arte, su literatura o su ciencia,

y, desde luego, tanto menos a señalar éstas como "causa primera" de la "restauración" de las iglesias parroquiales, la riqueza del arte de uso religioso, o bien del aumento de la producción de talla y retablística a lo largo del siglo XVIII, documentado para la vieja diócesis de Tui y algunas comarcas y arciprestazgos de la de Santiago de Compostela[622].

Sin poner en cuestión la depresión del siglo XVII en "las Castillas", durante los reinados de Felipe IV y Carlos II, Y. Bottineau sostuvo, con acierto, que muy probablemente sus efectos fueron menores de lo que se creyó durante largo tiempo en arte y arquitectura; "[…] El ritmo de la economía y el de la renovación del estilo, tal como se conciben para la España de los siglos XVII y XVIII, resultan independientes"[623]. Bajo el epígrafe de "Barroco y economía", hizo una advertencia sobre de las consecuencias de las "concepciones sociales" y de los cambios a partir de movimientos de "larga duración", en fin, de la contraposición entre "coyuntura" y "estructura". Si bien en Santiago de Compostela, por ejemplo, sí se notaron las consecuencias de la crisis de fin de siglo, en especial en la arquitectura, con un parón en la contrucción entre 1680 y 1690, que coincidió con una violenta deflación y, a continuación, con el duro trienio de 1693 a 1695[624]. Claro que los movimientos de expansión y retroceso de la economía, o bien las crisis de subsistencia, la Guerra de Sucesión (1701 a 1713) o las otras guerras del siglo XVII con Portugal, no deben señalárseles, por de pronto, como "condicionantes" del comportamiento de la cultura en el Reino de Galicia. En gran medida porque los principales "mecenas" de la arquitectura y el arte del Barroco pertenecieron al estamento eclesiástico y, al respecto, hay que recordar que la clerecía, que cobraba sus rentas en grano, estuvo, las más de las veces, resguardada en sus monasterios y casas rectorales de la depreciación de la moneda, por lo que no hay que buscar, a cualquier precio, una correspondencia entre la curva de los precios agrícolas y la evolución de la producción de talla y retablística[625]. Al contrario, puede que la inflación de los precios y las crisis de "ciclo corto" como hambrunas, pestes o guerras —caso de la crisis de 1709 a 1710—, cuyas consecuencias no se prolongaron más allá de los primeros lustros del siglo XVIII, de hecho pudieron beneficiar a los rentistas; por ejemplo, D. Feliciano Fernández, cura de la feligresía de Guimarei, en su "Advertenzia y memoria del Costte de la Yglesia nueba de San Julian de Guimarey […]", se lamentaba de la modestia de la fábrica de su iglesia que reconstruyó entre marzo de 1708 y el verano de 1709, "[…] pues la falta de medios por causa de Guerras y anbres obligo a que no fuese del jenero y fabrica que se pudiera discurrir […]", si bien creía "[…]

622 J. M. LEMA SUÁREZ, *A Arte relixiosa na Terra de Soneira*, Santiago de Compostela, Editorial Coordenadas, 1998, 178-183 p. G. GENDE FRANQUEIRA, *El Arte religioso en la Mahia*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, 105-122 p. D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El retablo del barroco en la antigua diócesis de Tui*, Pontevedra, Diputación provincial, 2001, 62-63 p. A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, *El retablo durante los siglos XVII y XVIII en el arciprestazgo de Monforte de Lemos*, Lugo, Diputación Provincial, 2003, 28-32 p., y otros…

623 Y. BOTTINEAU, *Barroco II: ibérico y latinoamericano*…, op. cit., 5-7 p.

624 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 20 p, nota a pie 12 y Fig. 1, "Distribución cronológica de los contratos de obra", 235 p. *Cfr*. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 406 p.

625 R.- J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación de Burgos, 1997, 1, 95-97 p.

que sino se lograra el hacerse en el tienpo y año que se hizo no era facil hacerla tan aprisa: por estaren los frutos muy Caros pues en el presentte Balieron a Veinte y Cinco y mas reales el ferrado de mais […]: y el de trigo a treinta […]"[626].

Sí, en cambio, los movimientos de "larga duración"; caso de la bonanza que se insinuó ya a finales del 1600 y que se confirmó después de 1700, en cuanto al alza de precios de los productos agrícolas que culminó hacia 1790, o bien del aumento de la población después de 1630 y su consolidación y generalización a partir de 1670. Es bien cierto que el Reino de Galicia vivió durante la segunda mitad del siglo XVII un momento feliz en lo económico y, muy probablemente, en lo cultural, cuyas consecuencias se dejaron sentir hasta finales del siglo XVIII. Claro que a fin de medir su repercusión en la restauración de establecimientos de culto y, en paralelo, sus efectos en las contadurías de Fábricas y cofradías, a fin de calibrar, luego, la reinversión de estos excedentes en arte y ornamentos, creo que hay que aproximarse al funcionamiento de la economía de las iglesias parroquiales durante el Antiguo Régimen. Pues bien, los miembros del clero secular y, en especial, los párrocos tenían su principal fuente de ingresos en el diezmo, aplicado sobre frutos mayores y menores, en definitiva, al pan y la leche, la miel y las crías que nacían en el transcurso del año[627]. Cabría esperar que los frutos de esta renta eclesiástica se destinasen a sostener a los curas de almas y a conservar en un estado "decente" la iglesia parroquial; no obstante, las Fábricas estuvieron prácticamente excluidas de participación en diezmos y primicias —que equivalía a una cuantía anual de 0'25 a 0'5 fanegas de cereal—, y, en cambio, se nutrían de las rentas procedentes de bienes raíces recibidos en donación, de la fundación de misas y obras pías, de las cuotas de enterramiento en las sepulturas de fuera o del interior de las iglesias… A pesar de que sus ingresos anuales no eran más que unos pocos cientos de reales, sus gastos "ordinarios" para atender a las necesidades del culto y al "aliño" de la iglesia eran muy bajos, y, por consiguiente, sus contabilidades, excedentarias[628].

En efecto, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII los remanentes del "arca del depósito" iban creciendo, con ritmos diferentes entre los arciprestazgos de la costa y los de las zonas del interior o de la montaña. Si bien, a mi juicio, en la orientación de su gasto fue determinante la reforma religiosa y su impulso en el medio rural después del 1660 y, en especial, después de 1700.

a) En líneas generales y salvo raras excepciones, el estado de conservación de las iglesias después de mediado el siglo XVIII era calificado de "decente" por los visitadores apostólicos, como ya hizo notar Barreiro Mallón[629]. Para atender a las condiciones materiales que permitían al culto desarrollarse era necesaria la liquidez de las Fábricas y cofradías, en lo que incidieron los mandatos de "Cuentas" de las visitas pastorales. Ciertamente, el aumento de los ingresos de las igleias rurales desde fines del 1600 fue resultado, en buena parte, de una campaña de recuperación

626 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 15 v., Administración parroquial, parroquia de San Xulián de Guimarei, AHDS.

627 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 38 y 43-44 p.

628 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 250 p.

629 B. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales…", op. cit., 514 p.

y de reorganización de sus rentas y saneamiento de la contabilidad por parte de las autoridades eclesiásticas. Desde principios del 1600 se insistió en la necesidad de orden y limpieza en los Libros de cuentas y se fijó que el párroco, con ayuda de los fabriqueros y "contadores", asentase los balances de la Fábrica cada año, abriendo el apartado de ingresos con el remanente del ejercicio anterior y anotando, a continuación, las entradas que sumaban el "cargo"; de éste se descontaban los gastos del ejercicio, en concepto de "data" o "descargo". De esta suerte, las cuentas —"[…] cuio alcance se sacaron con acuerdo de dicho Padre Abbad Cofrades y contadores que asistieron a estas quentas para aprobarlas […]"[630]— eran reflejo de la situación económica de la Fábrica y un "resumen de actividades", con que los delegados episcopales se ocuparon de comprobar que estuvieran "al día", que los mayordomos entregaran, ejercicio a ejercicio, "[…] todo el alcançe de su año […]" en "[…] la Arca del deposito, asi de la Fabrica, como de las demas Cofradias"[631] y, en última instancia, que el párroco o los mayordomos no hiciesen un uso "inapropiado" de sus fondos.

En efecto, las precauciones e instrumentos de control se redoblaron en las contabilidades en relación con gastos "extraordinarios" y fue frecuente que apareciesen mandatos tales como que "[…] el coste de la obra […] que se esta fabricando con licencia del señor Ordinario se ponga por quenta separada para que se reconozca quando conuenga […]"[632]. En especial a partir del segundo cuarto del XVIII proliferaron, a continuación de las actas de visita, los listados de gastos, los memoriales, los inventarios de bienes, de rentas y de misas de fundación… De esta suerte, en octubre de 1737, tal y como se explica en su encabezado, se asentó la memoria de obra de una iglesia que ascendió a 10.000 reales, en atención al auto por el que se ordenaba "[…] tomar las quentas al dicho Don Domingo de leys [su párroco] de los caudales, que auian entrado en su poder de la Fabrica y mas Cofradias inclusas en dicha Parroquial de Cequeril con descargo de su lexitimo empleo […]", el 19 de diciembre de 1737. Por otro lado, se hicieron frecuentes los llamamientos al orden y rigor en las contabilidades, las amonestaciones y los avisos de los visitadores, cada vez más, y, en especial, después de mediado el XVIII[633]. Bastante quedaba aún por hacer en la segunda mitad del 1700[634], a pesar de lo que se avanzó en la reforma del bajo

630 Cofradía de Nuestra Señora del Rosario (1682-1817), leg. 3, fol. 59 v.- 60 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS.

631 "Memoria y cuenta formal de las cantidades dinero que entraron em la Arca del deposito, asi de la Fabrica, como de las demas Cofradias, que se gastaron en la obra de la Yglesia en el año de mill siettecientos y ueinte y ocho […]", a 5 de junio de 1732, Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, fol. 73 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba, AHDS.

632 Libro de Fábrica (1719-1860), leg. 1, fol. 11 r., Administración parroquial: San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS.

633 Auto de la visita pastoral de julio de 1751, "[…] manda su merced por quanto las quentas de esta fabrica [Santa Xusta de Moraña] de el año de quarenta y siete han salido erradas, y el mayordomo que fue de dicho año resta deber ciento y sesenta y seis reales vellon que fue el yerro como consta de el cargo y descargo que el cura le obligue a que dentro de un mes los apronte […]", Libro de Fábrica (1621-1786), leg. 1, fol. 190 v., Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña de Arriba, AHDS.

634 La visita episcopal de D. Cayetano Gil Taboada al arciprestazgo de Posmarcos de Arriba, de agosto de 1750, sacó a la luz las irregularidades en la administración de la Fábrica y cofradías de Santa Eulalia de Vilacoba y los abusos cometidos por el párroco, contra sus feligreses, en la reconstrucción de la iglesia

clero y en el saneamiento de sus "contadurías". Un ejemplo: en una visita de 24 de noviembre de 1768, el absentismo del beneficiario de los curatos de Santa María de Paradela y San Martiño de Barbude, D. Manuel Bermúdez de Castro, puso en evidencia su desidia en la cura de almas, en el gobierno de sus feligreses, "[…] cuia yglesia y Ornamentos no se alla mui dezente", y, de la misma manera, en la administración de los caudales de Fábrica y cofradías, de que "[…] no se saue que efecttos ay esistentes ni en donde paran". Por tanto, su auto declaró "[…] por nulas y de ningun efectto las quentas tomadas" y ordenó la revisión y ajuste de la contabilidad de los haberes de la Fábrica y cofradías de la feligresía de Paradela entre agosto de 1745 y el otoño de 1768[635].

b) Una vez se consiguiese que las Fábricas y cofradías contasen con liquidez, las reformas de estos establecimientos de culto y oración serían posibles, al menos en cuanto a recursos, ya que como señaló fray Antonio de Monrroy, en las visitas al arciprestazgo de Iria Flavia, a fines de 1687, y a Tabeirós, a fines de 1689, los párrocos y mayordomos hicieron un sinfín de obras "[…] para el aliño adorno y limpieza de la yglesia todo ello por quenta del alcance de […] fabrica vienes y rentas de la yglesia della y no llegandolo y faltare lo ara quitar y saque de las cofradías fundadas en dicha yglesia [Santa María de Xanza]"[636]. Era costumbre que la Fábrica y las cofradías sumasen sus caudales para afrontar juntas desembolsos "extraordinarios". Sin embargo, hay que destacar la función de los "agentes", es decir, de los miembros de la institución y el mercado que en el medio rural actuaron como "animadores" y promotores de actividades artísticas. Sí, puede que haya riquezas en los labrantíos, en las casas rectorales y en las arcas de la Fábrica ya a mediados del 1600, no obstante, fue necesaria la presencia en el campo de éstos "elementos de mediación" entre los consumidores y la cultura del Barroco para que el excedente de las actividades agrarias se destinase, en parte, al aliño y adorno de las iglesias parroquiales, en especial a lo largo del XVIII. Esto es, los agentes que desempeñan el papel bien de la institución, o bien del mercado; en primer lugar, el clero parroquial y los visitadores generales, cuyas funciones podían coincidir o no. Si bien en el rural del Antiguo Régimen, con campos de producción y consumo muy restringidos y limitadas las posibilidades de "revolución", quizá sus funciones fueran polivalentes y seguramente sus "jurisdicciones" se entrecruzaron. Así que al visitador puede señalársele como oficial del mercado en tanto que fomentó el gasto en arte y, en ocasiones, veló por la fijación de patrones de consumo —¿cómo y cuándo consumir?—, donde coincidió con el papel del párroco; quien, por lo demás, ocupó una posición de privilegio entre los consumidores, por sus posibilidades (económicas) y competencias. Por otra parte, los delegados episcopales también eran miembros de la institución, ya que sobre ellos recayó la función de vigilancia de las actividades de producción y consumo —¿qué y de quién consumir?— y la potestad de penalizar a los productores "al

parroquial, *vid.* I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia (1730-1775): apuntes sobre la retablística del Barroco en el arciprestazgo de Posmarcos de Arriba", en *Compostellanum*, 53, 3-4, 2008, 526-528 p.

635 Libro de Fábrica (1705-1766), leg. 2, fols. 6 v.- 7 v., Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

636 Fábrica (1668-1739), leg. 1, fol. 55 r., Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

margen". Lo importante es que de su acuerdo, y de la interrelación entre los factores del mercado y la institución, dependía la "fortuna" de un producto, por tanto uno y otro median entre la intención por parte de un productor de "crearlo" y las posibilidades de que llegue a ser luego consumido en la Galicia de la Edad Moderna.

Es cierto que el estado de las iglesias y las "posibilidades" del culto religioso en el medio rural quedaban, únicamente, en relación directa con los fondos de Fábricas y cofradías y con las posibilidades económicas del vecindario; una vez restado el papel de los factores de mediación entre consumidores, productores y repertorios en la cultura del Barroco. Es cuerioso: los fondos de las Fábricas, tal y como señaló Barreiro Mallón, eran tanto más altos cuanto más se acercaron a zonas de interior, e incluso de montaña, más escasos a medida que se adentraron en las zonas más prósperas del litoral, y, esto, porque allí sus ingresos dependían de rentas fijas sobre bienes raíces, frente a los ingresos por derechos de bautismos y funerales[637]. De modo que, para las Fábricas más pobres, el apoyo de las cofradías era imprescindible y, por de contado, irrenunciable a fin de financiar las "reconstrucciones". No hubo diferencias entre zonas de costa y de interior, o entre zonas semiurbanas y de montaña, con respecto al aprovechamiento de los recursos de las cofradías, y para muestra:

Basta con un repaso a las cuentas de Fábricas y cofradías con respecto a la liquidación de trabajos de talla para feligresías de Arousa, Iria Flavia, Tabeirós, Moraña, Ribadumia y Cotobade para notar que, por media, la primera aporta una tercera parte (33 por cien) de los costos y las segundas las otras dos terceras partes (67 por cien). Si bien se constató que las Fábricas que aprontaron la totalidad de las cantidades, sin ayuda, y que representan casi el 35 por ciento de la muestra, pertenecían a arciprestazgos del interior (Tabeirós) o montaña (Cotobade) y feligresías de los valles pre-litorales (O Lérez y A Ulla). Luego, si atendemos a los desembolsos por pintura y dorado, que las más de las veces superaron el gasto en escultura y arquitectura en madera, en cambio, la participación de Fábricas y cofradías se equilibra y, en líneas generales, se produjo una inversión de las cargas, es decir, en las feligresías en que las cofradías hicieron los mayores desembolsos en la liquidación de los trabajos de talla, aportaron, después, una porción menor en los gastos por la pintura. Por consiguiente, nos topamos, una vez más, con Fábricas de feligresías de Tabeirós, Iria Flavia o Moraña que corrieron por completo, o con gran parte de la cuantía, en una proporción cuyo peso se sitúa ligeramente por encima del 40 por cien, ya que unos mayores ingresos por ejercicio permitieron su recuperación a medio y corto plazo; y si ¿no hay fondos? Pues bien, más tarde o más temprano los mandatos de "Obras" de las visitas apostólicas se hicieron cumplir en la diócesis de Santiago de Compostela…

De las actas de la visita de octubre de 1739 a San Xoán de Dorrón, en la península de O Salnés, se sacan pistas sobre el cómo, ya que se ordenó la reconstrucción del cuerpo de su iglesia "[…] a costa de la fabrica y cofradía […], y para ayuda del gasto nombrara [el párroco] en tiempo de cosechas persona piadosa que baia por las casas pidiendo

637 B. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales…", op. cit., 513-514 p.

para tan santto fin, y lo que produjese se emplee en el […]"[638]. Como para algunas cofradías[639], era costumbre el pedir limosna para la Fábrica de puerta en puerta, una o dos veces al año, coincidiendo con la siega de los cereales de invierno (agosto y septiembre) o de primavera (noviembre). Es probable que los arciprestazgos de la costa fuera "costumbre de antiguo" el que los feligreses compartieran con Fábricas y cofradías los cargos de la edificación de sus iglesias, ya en O Barbanza[640], ya en O Salnés, ya en O Morrazo, y así se desprende del auto de D. Juan Beltrán de Guevara, de julio de 1618, por el que el gasto de la techumbre de San Pedro de Cea, en la ría de Arousa, "[…] por que no tiene alcance la fabrica desta yglesia mando su señoria que se reparta entre los feligreses de la feligresia lo que fuere necesario al cumplimiento de dicha obras […]"[641].

Si ésta era una alternativa, la otra pasaba por la incorporación a las rentas de la iglesia parroquial de los beneficios de las "cuartas vacantes", esto es, los diezmos de los beneficios curados que quedaban sin cubrir, que tradicionalmente percibía —al menos desde finales del siglo XVI— la Fábrica de la catedral de Santiago de Compostela[642], y, de manera "extraordinaria", los visitadores podían disponer que ésta se aplicasen a sanear las cuentas de una iglesia, como la de Dorrón, después de 1728[643], o bien la de Santa Baia de Vilacoba, en el arciprestazgo de Posmarcos de Arriba. D. Cayetano Gil Taboada, según decreto de 12 de agosto de 1750, "[…] nos hazemos cargo de la pobreza de las gentes Vezinos y feligreses de esta freguesia, quienes mantiene las cofradias que en ella ay […]", pero, ya que de su iglesia sólo quedaba cerrar la capilla mayor, ordenó que se los vecinos se pusieran manos a la obra, y que "[…] se puedan valer y valgan para ello del legado que dexo el Cura Difunto, y del ymporte de la quarta Vacante, y de los efectos de la luminaria, y de los que estan depositados, […] asi de la fabrica como de las dichas Cofradias, hasta las ultimas cuentas dadas, y aprobadas en esta visita [de agosto de 1750]"[644].

638 Libro de Fábrica (1703-1871), leg. 3, fol. 124 r., Administración parroquial, San Xoán de Dorrón, O Salnés, AHDS.

639 F. SUÁREZ GOLÁN, "Sociabilidad campesina y cultura religiosa en el interior de la diócesis de Santiago", op. cit., 498 p.

640 "Acuerdo que hizieron los Vezinos desta freguesia para la fabrica de la yglesia [1728]. Estando dentro de la Parroquial Yglesia desta freguesia de ssanta Eulalia de vila coba [en O Barbanza] Dia Domingo que se contaron veintte y tres de Mayo deste año de mill settecientos y veintte y ocho y al ofertorio de la Missa del Pueblo […] yo el Retor dige a mis feligreses […], que estaban a los oficios Divinos, y estando asi dentro de dicha Yglesia y en la consideración de se alla muy yndecente y arruinada todos de comun acuerdo […], digeron que mediante el cuerpo de dicha yglesia se alla corto e yncapaz de reciuir la gente que se alla en la freguesia y al mesmo tempo estar yndezente, y porque su fabrica era de su obligacion y parecerles dificil el apromptar el dinero junto para la fabrica de ella, determinaron que cada fuego diese cada año dos ferrados de mijo dejando los pobres al arbitrio del dicho Cura […], y que se aya de entender esta paga nomas que quanto se necesitase para la fabrica del Cuerpo de dicha yglesia […]", Libro de Fábrica (1701-1867), s. n. cat., fol. 58 r.-v., Santa Baia de Vilacoba, Posmarcos de Arriba, AHDS.

641 Libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, fol. 51 v., Administración parroquial: San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

642 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 217 p.

643 Libro de Fábrica (1703-1871), leg. 3, fol. 50 r., Administración parroquial, San Xoán de Dorrón, O Salnés, AHDS.

644 Libro de Fábrica (1701-1867), s. n. cat., fols. 114 r.- 115 v., Santa Baia de Vilacoba, Posmarcos de Arriba, AHDS.

Si bien los problemas de liquidez de las Fábrica y el apoyo del vecindario no fueron sólo frecuentes en las comarcas del litoral, sino que se dieron de la misma manera en el interior. Huelga decir que en el arciprestazgo de Tabeirós, los 6.000 reales de las obras de la iglesia parroquial de Guimarei, entre 1708 y 1709, "[…] se pagaron en la forma y manera siguiente. El señor Don Antonio Michael Mosquera para quenta dellos y de la Capilla mayor y nabe de dicha Yglesia dio mil y Cien reales […]. Yo el dicho Rector ofrecí y di mil reales […]. Los feligreses dieron tres mil y nuebecienttos reales que compartieron […]"[645]; o que los 920 reales para "[…] dar satisfacion al maestro que a fabricado el retablo de la Capilla maior de Santo Thomas Apostol de Ancorados: […] por allarse pobre la fabrica de dicha Yglesia […] ofrecieron los feligreses de dicha Parroquia quatro Cientos reales de Vellon por una vez"[646]. Aunque, en ocasiones, ni con esas. Agotadas todas las vías, sólo restaba confiar en el "Dios proveerá" y en las limosnas de los "rústicos"; éstas, por ejemplo, permitió levantarle la capilla del evangelio a santa Lucía en la iglesia de Seira, en Iria Flavia, después de 1709[647], o bien la de Nuestra Señora del Carmen en San Xoán de Dorrón: "[…] mediantte ha sido deuocion unibersal de la Parroquia erijir la referida capilla […], [a la que] concurrieron barios vecinos según voluntad y debocion de cada uno […]"; con todo, parece que en las "Quenta y razon de lo gasttado en la obra de la yglesia con cargo y datta que es lo siguientte", en torno a octubre de 1764, "[…] suma el liquido alcance conttra la yglesia un mill ciento veintte y un reales y veintte y tres maravedíes […] los mismos que suplio de su bolsillo el Doctor Don Joseph Tarrio Cura de estta parroquia […]"[648].

2.1. Clientelas, demanda y contratación

Contra la Iglesia, sólo el mecenazgo de la nobleza y, en especial, la hidalguía, que fue durante el Antiguo Régimen, el otro grupo social dominante y con verdadero peso en la Galicia rural, pudo competir con la acción de las iglesias y conventos de las villas del Atlántico[649]. Sin embargo, siguiendo a Rey Castelao, hay que subrayar que su función de mediación en la cultura del Barroco es difícil de ponderar. No sólo porque sus gastos en bienes suntuarios y objetos de arte se destinaron, en su mayor parte, a sus palacetes urbanos o a los "*pazos*", mientras que los esfuerzos en la promoción de arquitectura religiosa se encaminaron principalmente a ciudades y villas, por medio de la fundación de capellanías y obras pías en iglesias urbanas —parroquiales o colegiatas— y la labor de "patronato" en conventos —o colegios—. Sino también por la dificultad de situar su zona de influencia en el medio rural, o bien en zonas urbanas y semiurbanas, dada la frecuencia

645 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 15 r., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

646 Libro de Fábrica (1663-1851), leg. 1, fol. 92 r., Administración parroquial, Santo Tome de Ancorados, Tabeirós, AHDS.

647 Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 48 v., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

648 Libro de Fábrica (1703-1871), leg. 3, fol. 124 v., Administración parroquial, San Xoán de Dorrón, O Salnés, AHDS.

649 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Creaciones Atlántico, 1990, 20-21 p.

de la doble residencia[650]. Caso, por ejemplo, de los Mosquera y Villar, que acostumbraron a vivir a caballo entre la casa familiar de Pontevedra, donde gozaron de gran influencia y prestigio desde principios del siglo XVII, y su pazo de Guimarei, en la comarca de Tabeirós. Poseían rentas y derechos en beneficios del arciprestazgo de Tabeirós y de A Ulla, eran patronos del Colegio de los jesuitas de Pontevedra (1655) y su linaje tenía enterramiento en la capilla mayor de su iglesia[651]. Precisamente, D. Antonio Miguel de Mosquera, "Señor de la casa y torre de Guimarey" y I Marqués de Guimarei (1716), participó, en calidad de "patrono", en "[…] la rehedificacion de ella [la iglesia de San Xulián de Guimarei]: y el demudarla al sittio donde oy se halla […]" con mil reales y puede que, después, hacia 1730, con alguna "limosna" para la pintura y dorado de su retablo mayor[652]. Si bien su influencia en la comarca se notó no sólo en la atención a sus obligaciones como beneficiario de diezmos en curatos de Tabeirós, sino también en la introducción de los jesuitas y de su acción pastoral, puesto que al Colegio de Pontevedra los Mosquera le cedieron (1692) las rentas y derechos de San Xoán de Santeles y Santo Estevo de Lagartóns[653].

Es bien cierto que los patronos de beneficios y capellanías y los partícipes de diezmos, sobre los que recayó la responsabilidad de cuidar de los establecimientos de culto y oración, en efecto, debiron ser los verdaderos protagonistas de una acción más enérgica de promoción y de "mediación" en el medio rural. Sin embargo, es justo decir que la nobleza, en el Noroeste y en la región del Atlántico, más en concreto, no supo, o no quiso, desempeñar sus funciones de propaganda y mecenazgo; prefiriendo, antes bien, soluciones "prácticas" y conservadoras, y, para sus obras, a pedreros o maestros de obras de baja cualificación, antes que a arquitectos "practicones". Además, sus intereses se dirigieron más hacia la Corte y a los centros de poder, dejando casi siempre de lado sus heredades[654]. Claro que su participación en el imaginario y la cultura del Barroco se materializó mejor por vía de un régimen señorial que caracterizó, en gran medida, la sociedad del Antiguo Régimen, y, así, a través del "capital simbólico" con que los señores y sus mayordomos gobernaron la vida cotidiana de la ruralía; en relación con la administración de justicia, la designación de escribanos y procuradores, o bien, a través de cargas que iban, a decir de Saavedra Fernández, mucho más allá de su importancia económica[655].

Con respecto a la clientela entre los notables del campo, no obstante, mayor interés tendría para el historiador del arte el bajo clero, más

650 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 242-243 p. y ss.

651 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moderna*…, op. cit., 360-369 p. J. S. CRESPO POZO, *Blasones y linajes de Galicia*, A Coruña, Ediciones Boreal, 1997, 2, 401-402 p. 3, 309-310 p. J. BUGALLAL Y VELA, "Marquesado de Guimarey", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Vitoria, Heraclio Fournier, 1974, 17, 26 p. L. F. MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, *Heráldica: escudos de armas labrados en piedra existentes en la zona monumental de Pontevedra*, Pontevedra, Diputación Provincial, 1989, 416 p.

652 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fols. 15 r. y 39 v., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

653 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moderna*…, op. cit., 369 p.

654 F. LAMEIRA, "Artista", en J. FERNANDES PEREIRA (dir.), *Dicionário da arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, 53 p.

655 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 46-47, 52-53 p.

digno e instruido en lo espiritual que en los siglos anteriores, y que gozó durante el XVIII de mayor desahogo en lo material. Investigaciones sobre el aumento del nivel espiritual y bienestar de los párrocos desde finales del XVII, afirman que su "grupo" alcanzó un nivel de vida muy superior del que disfrutó a finales del 1500. Es cierto que de 1740 a 1750 la media de ingresos de un rector de la diócesis de Santiago de Compostela se multiplicó por 4'5 con respecto a mediados del siglo XVI; por lo tanto por encima del índice de inflación. Como causas de su mejora, no hay que pensar en un aumento de la participación del clero parroquial en las rentas eclesiásticas o en beneficios mejor dotados en lo económico, ya que desde el fracaso del intento de reforma beneficial, a finales del siglo XVI, no hubo alteraciones en el número de los curatos[656]. Su disponibilidad de recursos dependió principalmente de la percepción de diezmos, de modo que entre la mitad y las dos terceras partes de sus ingresos procedían de éstos y sólo en un 20 o 40 por ciento de la explotación de las iglesias y del pie de altar. Es así que el aumento de su poder adquisitivo y la posibilidad de contar con excedentes que reinvertir, luego, en el mercado de la cultura, dependió del crecimiento de la población y de la producción agraria, como efectivamente ocurrió desde finales del siglo XVII, aunque lo realmente importante era poseer un alto porcentaje de las cargas decimales y, en menor medida, el número de sus feligreses y la riqueza del vecindario[657].

En esta línea, J. Delumeau dibujó la nueva "tipología" del párroco para la Europa católica en el inicio del siglo XVIII, que en líneas generales coincidió con la Galicia de los años de 1750 a 1775. Pues bien, se le inculcó la dignidad del sacerdocio en que habían insistido S. Carlos Borromeo y S. Vicente de Paúl, y, ahora, se ocupa, con más o menos fortuna, de la mejora espiritual de sus ovejas, restaura y mantiene su iglesia, cuida de su propiedad, enseña el catecismo, se esfuerza en dar esplendor a las ceremonias, y alienta la creación de cofradías y de pequeñas escuelas parroquiales de "primeras letras"[658]. Además, los graneros y las bodegas de sus rectorales estaban mejor abastecidos; en definitiva, eran más "ricos" en lo material, en especial los beneficiarios de los curatos de las zonas costeras y de los valles de la Galicia del Atlántico, cuyos ingresos anuales se contaban, por media, en torno a los 4.600 reales. Para aproximarnos a su capacidad de gasto en las circunstancias del siglo XVIII, quizá haya que recordar que el saldo medio de las contadurías de las Fábricas de O Salnés no llegó a los 1.000 reales, hacia 1775, según Barreiro Mallón, y que en las feligresías del arciprestazgo de Bama, en la Tierra de Santiago, entre las mejores dotadas del interior de la Diócesis, se situó ligeramente por encima de 3.100 reales[659].

En efecto, diezmos, primicias y otros ingresos, como los derechos de estola, lo situaron entre las élites de la Galicia rural; con esto llegó la

656 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Para que esta gente bárbara fuese política y doméstica y enseñada en la doctrina cristiana…", op. cit., 173-174 p.

657 B. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales…", op. cit., 506-509 p. O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 253-254 p.

658 J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, op. cit., 231-232 p.

659 B. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales…", op. cit., 513-514 p. O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 254 p.

"clericalización" y, en fin, su separación del campesinado. Pues bien, en el decurso del siglo XVIII, el clero parroquial ya no sólo atendió a la limpieza y aliño de sus iglesias, sino que quiso dirigir, y en ocasiones financiar, empresas mayores de las que hasta ahora tuvo por encargo; queriendo emular la munificencia y piedad de los prelados del 1600 en la fundación de capellanías y obras pías, en las limosnas a la Fábrica, en disponer de enterramiento digno cerca del altar mayor, sino de sepulcros en una capilla "[…] para si y sus sucesores", en sufragar el ensamblaje o la pintura del retablo mayor, en la donación de ornamentos y objetos litúrgicos. Es así que en una muestra de una treintena de feligresías de los arciprestazgos de Iria Flavia, Arousa, Tabeirós, Moraña, Cotobade, O Salnés y O Lérez, estos rectores colaboraron en el 10 por ciento de los casos en la liquidación de los trabajos de talla, ensamblaje o pintura para los retablos mayores de sus iglesias, es decir, uno de cada diez. Es justo decir que no son porcentajes altos. Sin embargo, dan pie a subrayar la función de mecenazgo de personajes como "[…] Bernardo Anttonio Gonttar Cura de esta freguesia de santa Justta de Moraña […]" que cedió "[…] los medios frutos de mi curato deste año de cincuenta [a 15 de agosto de 1750] […] para aiuda de pintar el retablo maior […]"[660], esto es, 1.000 reales que a duras penas alcanzaron el 30 por ciento del desembolso de la parroquia; o bien D. Domingo Antonio de Leys en Santa María de Cequeril, cuya Fábrica, en septiembre de 1743, adeudaba al maestro de Santiago de Compostela que hizo su retablo mayor "[…] mill seiscientos y ocho reales de vellon y nueve maravedies. Cuia cantidad dixo [el cura] la cedia, y donaba a Nuestra Señora para aumento de su obra, y cofradías, especialmente para ayuda de pintar el Retablo […]"[661], lo que representó el 45 por ciento del coste. Puede que poco a poco, predicando con el ejemplo, enraizase entre el bajo clero la preocupación por el decoro en "[…] el servicio del Culto Divino", de la que hicieron gala arzobispos y prelados de Santiago de Compostela, en especial en la segunda mitad del siglo XVII, y de la que hay testimonios muy anteriores en feligresías del rural; caso del obsequio de D. Juan de Sanclemente a los feligreses de Santo Tomé de Sorribas, en la visita de septiembre de 1601, por la que dejó dicho "[…] que hagan un Retablito pequeño con su custodia para el Altar mayor y su señoria les dara una ymagen de el santo de la aduocacion S. Thome […]"[662]; o bien del donativo para el ensamblaje del retablo mayor de Santa Cruz de Lamas, a resultas de la visita pastoral de octubre de 1636, por la que "[…] ofrecio el rector [D. Juan de la Iglesia] en presencia de su Eminencia cien reales para ayuda del y el cardenal [D. Agustín Spínola] mi señor para el dicho retablo otros cien reales […]"[663].

Pero, si cambiamos la orquilla y atendemos al clero que de 1699 a 1775 haya cofinanciado, fiado dinero[664] o colaborado cuanto menos

660 Fábrica (1621-1786), leg. 1, fol. 186 v., Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña-Cuntis, AHDS.

661 Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, fol. 89 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba, AHDS.

662 Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 28 r (libro primero), Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

663 Libro de Fábrica (1632-1717), leg. 1, fol. 15 v., Administración parroquial, Santa Cruz de Lamas, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS.

664 "En este libro […] consta que en la construccion de la yglesia por no hauer caudal suficiente presto el actual cura [D. José de Tarrío y Blanco] un mil ciento y veinte un reales y veinte y tres maravedíes: […] [después de haberle entregado

en una de las empresas de mejora o "adorno" de sus iglesias, "[…] y a instancias de su Devocion y Zelo", en los arciprestazgos de Arousa, Tabeirós, Moraña, Ribadumia o Cotobade; nótese que en torno al 40 por ciento de las feligresías, es decir en 2 de cada 5, encontramos al menos un párroco cuidadoso —o muy cuidadoso— de las condiciones materiales en que el culto tiene que desarrollarse en atención a la religión del Barroco. Que en algunas topamos con curas de almas muy celosos, especialmente en los arciprestazgos de Iria Flavia, Moraña y Tabeirós, recibiendo el pláceme de los visitadores —"[…] por quanto reconocio su merced el buen celo de dicho Cura [el de Santo Tomé de Sorribas] para el culto diuino y seruir a Dios […]"[665]— y en un par de estas —en Santa Xusta de Moraña y en San Xiao de Guimarei—, incluso más de uno a lo largo del siglo XVIII. Que la mayoría de las actuaciones de los párrocos "celosos" se situaron entre 1740 y 1765, aunque las hay ya desde principios del siglo XVIII[666], y, por último, que sus intereses se dirigieron mayoritariamente al fomento de la construcción de uso religioso, en detrimento de la talla o la pintura, ya en vida, ya tras su muerte, por medio de los testamentos[667]. Con que éstos, sin duda, se ganaron el reconocimiento de las jerarquías, por "[…] lo mucho que ha procurado [el de Santa Xusta de Moraña] el mayor ornato, y decencia de la yglessia […]"[668]. Quizá una de las mejores pruebas del giro del bajo clero hacia mediados del 1700, si bien tardía, sea el auto de la visita de abril de 1780 a la feligresía de Paradela, en el episcopado de D. Francisco Alejandro Bocanegra, por la que, "[…] con la oferta que hace de concluir a su costa [D. Manuel Bermúdez de Castro, su párroco] lo que falta a la perfeccion de las dos Capillas y sus Colectorales, aceta su Ilustrísima esta oferta a fauor de la Yglesia y aprueba bajo esta condicion las quentas y obras enella echas encargando al cura continue en el aumento y adorno de su Esposa […]"[669] y, asimismo, "[…] respecto la pobreza y cortos Caudales que tiene esta fabrica; espera su Ilustrísima que el Cura ademas de […] concluir a su Costa la obra de Capillas y su adorno de Retablos para

los mayordomos de la Fábrica, entre 1765 y 1770, las cantidades adeudadas] con los que confiesa quedar satisfecho de la referida deuda y para seguro de la parroquia lo firmo en dicho dia mes y año de arriua [a 19 de febrero de 1771]", como anotación a las cuentas de 1769; *vid*. Libro de Fábrica (1703-1871), leg. 3, fol. 135 r.- v., Administración parroquial, San Xoán de Dorrón, O Salnés, AHDS.

665 De la visita pastoral de marzo de 1716, Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 87 v. (libro segundo), Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

666 "Advertenzia y memoria del Costte de la Yglesia nueba de San Julian de Guimarey y quien lo dio", por D. Feliciano Fernández, su párroco, a 29 de diciembre de 1710, Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 15 r., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

667 "En diez y nuebe del mes de Jullio del año de mill settezientos diez y nuebe [1719] se fallezio desta pressentte vida Don Carlos Benito de Aldao Ulloa y castro Cura propio desta freguesia de san Miguel de Marcon cuyo cuerpo esta sepultado en la Capilla de Nuestra Señora de la O de la parroquial yglesia de San Bartolome de la Villa de Pontevedra y en su testamento […] deja a esta yglesia quatro cientos ducados [4.400 reales] para que se emplee en lo mas preziso […]", Libro de Fábrica (1713-1813), leg. 2, fol. 41 v., Administración parroquial, San Miguel de Marcón, As Pontes, AHDS.

668 De los mandatos de la visita de octubre de 1727, Fábrica (1621-1786), leg. 1, fol. 160 v., Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña-Cuntis, AHDS.

669 Libro de Fábrica (1765-1857), leg. 3, fol. 53 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

colocar en ellas las efigies que tiene pensado […]"[670] la agasaje con ornamentos "[…] por su debocion".

Otro ejemplo: D. Miguel de Torres Villar de Francos y Nogueira era cura de almas en San Pedro de Tállara, en O Barbanza, al menos desde diciembre de 1722[671], y él quiso, por medio de sus rentas y bienes, darle remedio a la pobreza de la Fábrica de su iglesia, que en la visita de D. Miguel Herrrero Esgueva, de octubre de 1725, disponía de un alcance de 75 reales[672]. A partir de los autos de la visita pastoral de marzo de 1733 se concluye que "[…] el cura ha costeado la obra de la yglesia que se halla de nuevo y muy dezentte; con el numero de dinero que consto la mayor parte de ella; y respectto a su zelo que ha ttenido y tiene le en carga su merced lo continue; y en auiendo algunos caudales sufizienttes se aga y pintte retablo nuevo correspondientte para la Capilla mayor"[673]. Después de terminar estas obras, a fin de ampliar la capilla mayor, y en cumplimiento de los mandatos de "Obras" se concertó con "[…] Pedro de Malvarez, maestro de escoltura y Architecctura vezino de la Villa de noya", que aparecía en las contadurías de la Fábrica desde antes de abril de 1738[674], la ejecución del retablo mayor, el 12 de diciembre de 1737. Habida cuenta que "[…] en la expresada Yglesia […] esta la Capilla maior della nuebamente fabricada y necesita de un Retablo, por estar el que ay de presente viexo, carcomido e indezempte", se obligó a ejecutarlo en los tres años siguientes, y a tenerlo asentado para finales de 1740, en la cantidad de 6.000 reales, que le habían de entregar el párroco y D. Diego Antonio de Lamas y Sotomayor, rector de Santa María de Caamaño y beneficiario de rentas de San Pedro de Tállara[675].

En efecto, el encargo, la fijación de condiciones y el contrato de ajuste fueron el mejor ejemplo de dirigismo y de control sobre el campo de producción y los "artistas". Sin embargo, es bien cierto que a partir de los años de 1715 a 1729 se experimentó una caída en el número de "contratos de obra", en especial en escultura y pintura, que pasaron ante notario en el sur de la Diócesis; con resultados más o menos semejantes en la ciudad y el campo, si bien aquí más notables, ya que fueron frecuentes los ajustes "[…] que han passado [a] papel simple […]"[676]. En cuanto al proceso de contratación y ejecución de obra, hay tres hipótesis que se pueden barajar para explicarlo; esto es, una mayor frecuencia de la contratación a jornal, que benefició a las instituciones

670 *Ibídem*, fol. 56 v.

671 Libro de Fábrica (1703-1784), leg. 1, fol. 73 r., Administración parroquial, San Pedro de Tállara, Posmarcos de Arriba, AHDS., *cfr*. I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia (1730-1775), apuntes sobre la retablística del Barroco en el arciprestazgo de Posmarcos de Arriba", en *Compostellanum*, 53, 3-4, 2008, [*Cfr.*] p.

672 *Ibídem*, fol. 81 v.

673 Libro de Fábrica (1703-1784), leg. 1, fol. 110 v., Administración parroquial, San Pedro de Tállara, Posmarcos de Arriba, AHDS.

674 De las cuentas de 1737, "Mas quarenta reales que pago a Pedro Malbares escultor Vezino de la Villa de Noya por la mitad de la ymagen de un Crucijifo, de su echura, que la otra mitad se cargo a la cofradia del Santisimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario de esta Parroquia", *Ibídem*, fol. 121 v.

675 Prot. Tomás Pardiñas Osorio y Navia, 1737, leg. 1.790, fol. 137 r., Noia, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., p. 440.

676 "Nombramiento de Matthias Perez", a 12 de octubre de 1753, Libro de Fábrica (1704-1780), leg. 4., fol. s. n. ("a la cabeza del libro", sin foliar), Administración parroquial, San Clemente de Sisán, Ribadumia, AHDS.

religiosas más pobres, ya que les permitía ahorrarse el margen de beneficio que disfrutaron los maestros de obras que contrataban "a toda costa", y, en paralelo, una generalización de los acuerdos verbales o privados y sólo, en ocasiones, asentados en el libro de Fábrica. Que por su parte se relaciona con una mayor confianza de los maestros de escultura y pintura en la liquidez de las Fábricas y la vigilancia de las autoridades eclesiásticas, ya que protegían sus derechos en caso de disconformidad o impago. En último lugar, la costumbre de contratar a maestros avecinados en el rural y, a veces, residentes en la parroquia, en el arciprestazgo o en la comarca, por lo que, en este caso, las escrituras y avales ya no eran necesarios. Esto porque se sabría de la solvencia de los "productores" o de la posesión de bienes raíces, y, en cambio, se exigirían en las localidades donde no fueran "conocidos".

De esta suerte, los contratos "[…] ante escriuano y testigos", en el medio rural solían hacerrse en pocas ocasiones y parece que éstos coincidieron con grandes desembolsos, como el "Contrato entre el Chantre Don Andrés de Gondar y Juan Antonio de Prado Pintor" por más de 10.000 reales, de julio de 1727, "[…] Por el qual el dicho Juan Antonio de Prado toma a su cargo y a toda costa el dar a dicho señor chantre desde aquí a fin de Diciembre benidero deste año pintado y dorado, asi el Retablo mayor como los Colaterales que de prosimo sean echo de nuevo y estan asentados y fixados de san Cristóbal de Briallos"[677]. O bien a resultas de la participación en la actividad de las parroquias de "elementos" externos, como los patronos, o por la llegada de productos y productores de lejos, de fuera de la comarca. Por ejemplo, al respecto llama la atención el ajuste del retablo mayor de San Pedro de Campañó, que, según Rodríguez Fraiz, se guarda en el archivo de la feligresía, firmado el 27 de julio de 1739, entre el párroco y los feligreses con "[…] Don Benito Rey Rodríguez y Liñariños, vecino de la villa de Pontevedra y Don Joseph de Malbares vecino de la feligresía de San Pedro de Dimo [Arousa] deste Arzobispado […]"[678], por 1.250 reales.

Pero no hay duda que las iglesias parroquiales fueron desde fines del siglo 1600 el principal engranaje del consumo de arte en la sociedad gallega, la clientela más numerosa y el sostén de la demanda de talla y pintura. Así las cosas, el párroco fue en la mayoría de las parroquias rurales, la bisagra entre el centro y la periferia y, como agente del "mercado", un factor de mediación entre productores y consumidores; no obstante, en sus curatos, no pareció tener la libertad de acción que, en ocasiones, se le supone, porque acostumbró a reunir a sus feligreses y presentarles trazas, condiciones y costes para obtener su aprobación y compromiso antes de contratar. Como vehículo para dirigir las iniciativas del campesinado y de otros notables del rural, en el seno de las parroquias tuvo que contar, a su lado, con los fabriqueros o los mayordomos de las cofradías que tuvieron que representar, a decir de Fernández Álvarez, un papel trascendental en los encargos de obra, en la elección de los maestros y en su contratación[679]. Por ejemplo, en

677 Prot. Simón Rodríguez, 1727, leg. 2.891, fol. 30 r./242 r.- 31r./242 r., Santiago de Compostela, AHUS.

678 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 461 p.

679 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 117, 185-186 p. R.- J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca*…, op. cit., 1, 71 p. F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la*

Santiago de Compostela y otras villas de su diócesis, este cargo recayó, las más de las veces, en mercaderes y en artesanos; por su parte, en el campo, en especial en Terra de Montes y Cotobade, se solía encontrar a artesanos y maestros de cantería en las mayordomías. Rey Castelao recalcó que, aunque se extrajeron de entre el campesinado más "acomodado" y mejor considerado entre los suyos, los mayordomos de las Fábricas eran en su mayoría analfabetos durante la primera mitad del XVIII, y, en cambio, defendió que eran los curas de almas, en última instancia, los responsables de las contabilidades y de los ajustes con maestros de arquitectura o escultura, con canteros, carpinteros…[680] Si bien no poseer rudimentos de escritura no significaría no tenerlos para la lectura o el cálculo, y, no obstante, ni lo uno ni lo otro le eran imprescindibles para el ejercicio de su oficio a un maestro cantero o a un entallador. Pese a situarse en el "más allá" de la la cultura escrita, eran interlocutores "legítimos" para el bajo clero, puesto que estas mayordomías, ante todo, fueron uno de los pocos, sino el único, de los "cargos" de la Iglesia disponibles en el medio rural, a fin de asociar a "reconocimiento" y prestigio social. Seguro que fueron útiles al servicio de la Fábrica, para inspección de las obras y los obreros y para el "control de calidad" sobre los materiales. Basta con echar un ojo a los libros de Fábrica del sur de la Diócesis para constatar que los fabriqueros fueron los encargados de publicar las "cédulas", de negociar con los maestros y asistir a las subastas[681], de hacer de "propios" y transportar piezas de talla, de solicitar licencias ante el Provisor, de liquidar los pagos a maestros y oficiales y de vigilar, en suma, por el "buen suceso" en los trabajos.

Según Álvarez Fernández, quizá se pueda referir en las parroquias rurales, en especial para el ajuste de retablos y esculturas, una suerte "mecenazgo" colectivo[682]; éste, en sintonía con una producción donde intervenían maestros de arquitectura y escultura, entalladores y ensambladores, carpinteros, doradores y pintores. Si bien la actividad en cuanto "grupo" de estos productores, constituye un cierto tipo de "industria"; cuyos productos, a su vez, son resultado de la participación de muchas manos, de los escoplos, gubias, punzones y pinceles de muchos, y, seguro, de otras tantas ideas… Por consiguiente, en este contexto, la actividad de producción puede relacionarse ya con individuos, ya con grupos, es decir, "colectivos" involucrados en las diferentes fases de la producción, organizados de diferentes formas y, en cualquier caso, no menos interrelacionados, unos con otros, que con sus consumidores[683]. Es aquí que surgen dudas sobre la "autoría" que se reparte entre el tracista, el escultor, el entallador y, en ocasiones, el

primera mitad del siglo XVIII…, op. cit., 58-63 p.

680 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 253 p.

681 "Dentro de las Cassas Retorales de la Parroquial yglesia de San Pedro de Campañó a veinte y siete dias del mes de Julio año de mil setecientos treinta y nueue [1739]: Ante mi notario público apostolico y testigos parescieron presentes de la una parte Antonio García Mayordomo de San Antonio Abad […], [y otros] vecinos desta freguesía que hacen por si y en nombre de los más vecinos y feligreses que se allaron presentes al remate de dicha obra […]",*Cfr.* A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó, obra dos mestres Bento Rey Rodríguez Liñariños e Xosé de Malvárez", en *Museo de Pontevedra*, 44, 1990, 460 p.

682 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 186 p., nota a pie 4

683 I. EVEN-ZOHAR, "The 'Literary System'", op. cit., 34 p.

promotor, ya que en el arte de uso religioso, el "consumidor" coincide con la clerecía, que, a su vez, es "agente" de la institución y, entonces, competente en materia de arte.

2.1.1. "Pasó ante mí"

Es un hecho que las escrituras de contrato y ajuste recogieron, en primera persona, las "interdependencias" entre consumidores y productores, por tanto, su análisis proporciona a la historia del arte datos útiles sobre la clientela, el comportamiento del campo de consumo, las actividades de producción, o bien el grado de asimilación de los repertorios, las posiciones de comitentes y retableros en la cultura del Barroco[684]… Infelizmente son muy pocos los de pintura y talla en el medio rural y, en consecuencia, se citarán los que haya; sin importar su procedencia, ni el destinatario de la obra; amén de recibos y cartas de pago que se hayan incorporado luego a los libros de Fábrica. Por supuesto, los contratos de obra y su "forma" no cambiaron durante los siglos del Barroco y así, en el siglo XVIII, pueden distinguirse cuatro apartados[685]; a saber, encabezado y presentación de las "partes", el ajuste de la obra, las condiciones de ejecución con las medidas, materiales y plazos, además de trazas y modelos, y, en suma, las obligaciones de los otorgantes.

a) En efecto, en la escritura acostumbró a incluirse referencias al proceso de adjudicación de la obra y a los "preliminares", es decir, a la fijación de condiciones y proyecto o a la autorización y licencia del Arzobispado. Si bien, la mayoría de las veces, bien por disposición del visitador, o bien por que al Provisor le constaba la solvencia del arca del depósito de la parroquia y el celo del párroco, como se sabe, se permitió aligerar este procedimiento. No fue éste el caso del contrato que se firmó con los maestros Rey Rodríguez y José de Malvárez para la iglesia de San Pedro de Campañó, en el verano de 1739, según el que se cruzaron informes y autos y, a continuación, se dio la autorización del Provisor "[…] para que se fijen Zeulas a fin de que Concurran los Maestros a hacer sus posturas y […] fijando Zedulas asi en esta freguesía villa de Pontevedra y otras partes […]", por las que se convocó a los escultores y retableros y se les informó que "[…] el dia Domingo que se cuentan veinte y seis del Corriente mes de Julio se hacia el remate del retablo de la Capilla maior […]"[686]. Otro ejemplo: la "Scriptura" para el ajuste del retablo mayor de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco de

684 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O estudo do retablo a través da documentación", en C. FONTENLA SAN JUAN (dir.), *Os Profesionais da historia ante o Patrimonio Cultural*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 183-187 p. F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El Retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, 33-35 p. R.- J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación de Burgos, 1997, 1, 126-129 p. F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*…, op. cit., 92-119 p. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, 76-77 p. A. GOY DIZ, *A actividade artística en Santiago (1600-1648)*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2000, 1, 10 p. y ss.

685 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, 34-49 p. M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 17-18 p.,

686 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 461 p.

Pontevedra —hoy perdida, ésta se situó en la parte suroeste de la iglesia del Convento, al lado de la capilla de la Misericordia—[687], sabemos que "[…] se ttrahia publicado la fabrica del rettablo mayor de dicha capilla y hauiendose juntado enella diferentes Maestros asi de esta Villa, la de Noya y ottras partes para dicho remate y después de haverense admitido baxas de sus posturas se hizo remate de el en el expresado Don Joseph Acosta y ybarra en precio de cinco mill quatro cientos y cincuenta reales de vellon […]"[688], en agosto de 1730. Más tarde, en junio de 1771, el cura de la feligresía de Dodro, hizo notar "[…] que en virtud de horden que le ha dado el Illmo. Señor Arzobispo de la Ciudad y Arzobispado para su decreto de veinte y cinco de Diciembre del año pasado […]: Ha puesto en publicas posturas quatro altares colaterales nezisitan en dicha Iglesia parroquial de la referida feligresia de Dodro […]", pero la subasta se hizo con arreglo a "[…] los dos plantas o planos y condiciones que avaixo se expresaran echo uno y otro por D. Miguel Ferro Caaveiro Arquitecto y Maestro de obra de la santa y Apostólica Iglesia de esta Ciudad […]"[689].

Sólo cuando existió temor a error o cuando los responsables de las Fábricas y cofradías no estaban "familiarizados" con las prácticas y los repertorios, se recurrió a maestros de prestigio y valía, en ocasiones señalados por el Arzobispado, para la fijación de las condiciones y el diseño de la planta o para la adjudicación del proyecto. Así que el ajuste y contratación de retablos mayores a partir de trazas era generalizado, ya que como recuerda Herrera García, es un "instrumento" que cumplió tres funciones, la de fijar el modelo a seguir, la de servir de guía al maestro durante la ejecución, y, por último, constatar si el resultado se ajusta a la misma[690], porque ha de "[…] ser uista y reconozida despues de fenezida por maestro del Arte […]". Son pocos, no obstante, los contratos que hacen mención a la autoría de la traza y muy probablemente, en la contratación ante notario o a jornal, funcionaron junto a plantas, planos o "dibuxos", los "modelos", tal y como se hizo al contratar con Esteban de Cedón, a finales del siglo XVII, el retablo mayor de la capilla de Nuestra Señora de la Misericordia de San Francisco de Pontevedra, el 9 de agosto de 1677, "[…] a modo del de Nuestra Señora de la Cerca de Santiago […]"[691]. Si bien parece que su uso fue más frecuente en el ajuste de los colaterales para las iglesias de monasterios o conventos, ya que, además, los monjes acostumbraron a dar trazas sin referir su procedencia, que para el retablo mayor de una iglesia parroquial. Con que en la "Obligacizion y ajuste echo entre el Padre Rector de la Compañía de Jesús desta villa [Pontevedra] y don Antonio del villar", el 4 de enero de 1729, para "[…] dar echo y

687 "Scriptura de acuerdo entre Don Balthassar de oya Ministro de la Benerable horden terçera […] y Juan de Carauelos", el 6 de mayo de 1710, "[…] para el fenecimiento de la obra de su capilla […]", *vid*. Prot. de Tomás Domínguez Tenorio, 1710, leg. (G) 1.151 (4), fols. 5 r.- 6 v., Pontevedra, AHPP.

688 "Scriptura del remate del retablo mayor de la terzera hordem echa por Don Joseph Acosta escultor en quen se rematto", el 29 de agosto de 1730, *vid*. Prot. de Andrés Núñez, 1730, leg. 1.256, fol. 56 r.- 58 v., Pontevedra, AHPP.

689 "Contrato y obligación enttre D. Luis Francisco Vermudez Francisco de Lens y Juan Dominguez", a 18 de junio de 1771, *vid*. Prot. de Florencio Barcia, 1771, leg. 5.651, fols. 26 r.- 27 v., Santiago de Compostela, AHUS.

690 F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*…, op. cit., 86 p.

691 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", en *Compostellanum*, 3-4, 42, 1997, 392 p.

fabricado un frontis del coletoral de Nuestro Padre san Ignacio […]", se le dijo que lo levantase "[…] a correspondenzia de el de Nuestra Señora de la asunçion que se alla en la yglesia deste colexio […]"[692].

Buena prueba de su utilidad es que muy pocas son las que han llegado a hoy día; seguro que durante los trabajos la planta pasaba del escribano al retablero, de éste a su taller, y, luego, por las manos de sus oficiales; sólo entonces volvía al cliente, para entregarla, finalmente, a los responsables de la visita y reconocimiento de la obra[693]. Así, según Rodríguez Fraiz, al pie del contrato y ajuste para el retablo mayor de San Pedro de Campañó se asentó la advertencia de que "[…] nos Benito Rei Rodríguez y Joseph Malbarez […] llevamos a nuestro poder la planta firmada por necesitarla para la construcción del retablo […]"[694]. O bien, en la "Scriptura del remate del retablo mayor de la terzera hordem echa por Don Joseph Acosta escultor en quen se rematto", se insistía en "[…] que […] lo aya de fabricar […] conforme a la planta que para el ha dado que boluio a recoger firmada de su puño y del Padre fray Francisco Mariño Visitador de dicho venerable Horden […] y de mi escribano y que dicha planta al ttiempo que este colocado […] la aya de entregar para el cottejo si se halla fabricado y obrado en la misma conformidad […]". De esta suerte, para mayor garantía en el seguimiento de la planta o alzado, se obligó a su firma, por parte de los otorgantes y del escribano.

En palabras de Goy Diz, la planta o "alzado" era el "banco de pruebas" de los maestros de arquitectura y escultura, ya que, en ocasiones, se vieron obligados a recoger el mayor número de opciones y recetas con que "seducir" al comitente. De esta manera, luego, en las condiciones se fijó definitivamente el proyecto que contenía la traza y se delimitaron los cambios por parte de los otorgantes; que tenían que detallarse, tal y como se hizo en el "Contrato" con Miguel de Romay, de agosto de 1714, para el altar mayor de Santa María de Iria Flava, según el que "[…] es condición que en el pedestal del segundo cuerpo se a de quitar el resalto que acompañe al maziso que recive el arco y quede dicho maziso […] según lo azia el plomo de la columna como se señala en la planta o alzado con una estrella. Para que enzima de dicho pedestal y al plomo a los nychos del primer cuerpo y en lugar de las dos tarjetas se habran dos nychos […]". Que en "[…] el lugar de la tarjeta de en medio del Pedestal del segundo cuerpo sea de poner un escudo aproporcion de dicha tarjeta con los blasones del dicho […] Fray Antonio de Monrroy con los chicotes que mantengan dicho escudo al modo que muestra el dibujo de dicha tarjeta […]". O bien, que "[…] en los costados y arco del camarín ha de ser entre pañado y en los entrepaños en cada uno se á de esculpir un zerafin en trono de nubes y se á de disponer […] de manera que de capazidad […] a su hermosura y servidumbre […]". Por consiguiente, abundaron los cambios en las "capitulaciones" con respecto a trazas y plantas, pero no siempre fue el comitente o su

692 Prot. de Juan Francisco Días de Castro, 1729, leg. 372, fol. 1 r., Pontevedra, AHPP., *cfr.* E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar. Un artista redondelán do Século XVIII*, op. cit., 91-92 p.

693 F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El Retablo barroco en la provincia de León*, op. cit., 34 p. R.- J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca…*, op. cit., 1, 119-120 p.

694 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 463 p.

"podatario" (apoderado) responsables de fijar las condiciones, sino que, en ocasiones, el retablero hizo el "diseño" y, a la vez, participó en su redacción[695]; justamente, tal y como se señaló en el "Contrato entre la parte del S. Arzobispo y Miguel de Romay", del que se dice que hizo "[…] planta y condiciones con que se havia de ajustado: Y haziendo la Visita dicho Miguel de Romay habia tratado con dicho señor Dean el hacer dicha obra […]"[696].

> "[…] En cuia fabrica y echura guardara y observará dicha planta [con] las condiciones siguientes […]". Si bien, lo lógico era seguir escrupulosamente el proyecto, no faltaron las advertencias y "avisos" en las condiciones, en especial en consideración a las reclamaciones de "mejora" por parte de los productores, generalmente por introducir más labor de talla de lo capitulado y que se detectarían, después de asentado el retablo mayor, en la visita de la obra por otros maestros del gremio. Claro que no sabría decir si la costumbre estuvo tan extendida en la Galicia del siglo XVIII como en Andalucía y la Meseta Norte[697]; no obstante, en las "cartas de obligación" se previene contra esto, como en la "Scriptura del remate del retablo mayor de la terzera hordem echa por Don Joseph Acosta escultor […]", donde se le advierte que "[…] aunque dado casso exceda dicha obra en mas echura de lo que demuesttra dicha plantta ni por eso repittira conttra el dicho Don Joseph Benito y mas hermanos cosa alguna de exceso mas de los expressados cinco mil quattro cientos y cinquenta reales […]"[698].

b) Por otro lado, en relación con las obligaciones de los retableros en cuanto a la talla y ensamblaje, el centro de atención de los historiadores del arte se situó sobre las condiciones; éstas, al margen de las "formas" de los protocolos, hacen gala de una espontaneidad y frescura en su redacción, a todas luces, inusuales, ya subrayada por Goy Diz, en la documentación del XVII y el XVIII[699]. Por ejemplo, muy abundantes las menciones a elementos de arquitectura, como "cartones" o "arbotantes", es decir, tornapuntas y volutas, "cornijas", cercha, por ático, y remates; o soportes, como estípites o columnas. Por otra parte, citas acerca del "recetario" de talla o decoración, sin duda de mayor interés, tales como "cogollos de talla", cartelas o tarjetas, roleos, y, por supuesto, "bandas y colgajes", "florestas" o los "colgajos de frutas" y "trapos con su borla"[700]. Por consiguiente, en relación con los "proyectos" de la Galicia rural y suponiendo que estas condiciones eran resultado de la colaboración entre productor y consumidores, se quiere subrayar la preocupación por la redacción de las capitulaciones en cuanto que prueban la fortuna

695 A. GOY DIZ, *A actividade artística en Santiago*…, op. cit., 1, 10-11 p.

696 Prot. de Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, fols. 238 r.- 239 v., Santiago de Compostela, AHUS.

697 R.- J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca*…, op. cit., 1, 127 p. F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*…, op. cit., 116-117 p.

698 Prot. de Andrés Núñez, 1730, leg. 1.256, fol. 56 r., Pontevedra, AHPP.

699 GOY DIZ, *A actividade artística en Santiago*…, op. cit., 1, 11 p.

700 Muy pocos tan ricos en "vocabulario" de iconografía, arquitectura y ornatos como el "Contrato ajuste y obligacion que ottorgaron Don Miguel de Torres Rector de San Pedro de Tállara y Pedro de Malvarez Escultor", el 27 de marzo de 1742, cuyas capitulaciones suponemos redactadas por "[…] Julian Fernández de Godín [o Gudín] Maestro de los dos Artes de Architectura y Escultura, […] vezino de la […] Villa de Noya […]"; *vid*. Prot. de Francisco Filgueira y Caamaño, 1742, leg. 1.450, fols. 14 r.- 15 v., Noia, AHUS.

de los repertorios —¿qué está de "moda"?—; lo que dependió, siempre, del consumo. Una vez más, hay que recalcar la necesidad de "acuerdo" y el grado de "pre-conocimiento" entre unos y otros, entre productores y consumidores, para el funcionamiento de la cultura del Barroco. Con que la mayoría de los comitentes de la clerecía y de los responsables de las Fábricas y cofradías eran conscientes de lo que se tenía de exigir a los retableros en función de sus posibilidades y recursos. En efecto, por ejemplo, eran verdaderos "*locus communis*" en las escrituras "de seguro" la calidad de la madera, la atención al acabado y la ejecución conforme o "según arte"; lo que necesariamente influyó en los plazos de ejecución, tres o seis meses para un colateral, doce por media para los retablos mayores y hasta tres años, como máximo. Pero entre las cláusulas de calidad las hay, por supuesto, más exigentes; en especial las relacionadas con la contratación por parte de las instituciones religiosas más importantes y con el mecenazgo de las jerarquías, caso del retablo mayor de Santa María de Iria Flavia y el patrocinio de fray Antonio de Monrroy; "[…] que todo dicho retablo […] ha de ser de buena madera de castaño y nogal bien limpia sana y seca y que toda la escultura y el architectura que se muestra en la planta y alzado y declaran dichas condiciones la ha de ejecutar y hacer dicho Miguel de Romay […]"[701], quizá a fin de impedir la participación de los oficiales de su taller, por considerarse que podía restarle calidad al trabajo de talla[702].

Con respecto a la arquitectura en madera, lo capitulado para cumplimiento de retableros y entalladores se centró, por una parte, en el ajuste del retablo al marco de la capilla mayor, "[…] del alto, ancho y sitio [de ella]", y por otra, en la potencia de la talla "[…] con toda arte y hermosura"; ésta aumentó en número y peso a medida que avanzó el siglo XVIII. En la "Obligación de Luis Parçero escultor de hacer la obra que espresa […]" para el altar mayor de San Martiño de Riobó, en febrero de 1744, por ejemplo, se insistía en "[…] que a deser por la planta referida que se alla firmada de dicho Cura echo sobre una custodia nueva que ay en dicha la yglesia unienlolo a lo rredondo Ancho y alto de la Capilla Mayor y su reforma de cascaron […]"[703]. Por lo común, el transporte del retablo en piezas y la provisión de materiales para su asiento corrió por cuenta del contratante, no obstante, son más de las que las que se esperaban, las excepciones que recogen los contratos de obra del tercio central del siglo XVIII; a José Acosta y Ybarra se "[…] lo previene y que lo aia de conducir a su Costa y mencion desde donde lo fabricare […]" hasta San Francisco de Pontevedra[704]. Quizá porque los portes y el montaje, junto con un ajuste por encima de las posibilidades de sus arcas, iban en menoscabo de la contabilidad de esta Hermandad. Si bien en las feligresías de San Pedro de Tállara y de San Martiño de Riobó, por el contrario, se inclinaron por compartir las cargas, y, así, por ejemplo, se acordó con Luís Parcero que iría "[…] a costa de la iglesia su condicion y a la de dicho Maestro el encarrarlo. Suplir las piezas que se maltrattaren y sentarlo en el sitio […]"[705].

701 Prot. de Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, fol. 239 r., Santiago de Compostela, AHUS.

702 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 64-65 p.

703 Prot. de Diego Núñez Espantoso, 1744, leg. 3.112, fol. 28 r., Santiago de Compostela, AHUS.

704 Prot. de Andrés Núñez, 1730, leg. 1.256, fol. 56 r., Pontevedra, AHPP.

705 Prot. de Diego Núñez Espantoso, 1744, leg. 3.112, fol. 28 v., Santiago de Com-

Por fin, entre las obligaciones del contratante, la principal era la de liquidar el importe de la obra, siendo costumbre hacerlo en "[…] reales cada uno de a treinta y quatro maravedies en platta y vellon […]" y fraccionado en tres pagos. Esto fue fijado frecuentemente en el inicio, mediación y final de la obra, tal y como se señaló en la "Obligación" para los trabajos del retablo mayor de la feligresía de Riobó; cuyas condiciones seguro que tuvo que redactar Luís Parcero, con "[…] su paga a tres plazos el primero el dia del otorgamiento de la escritura de seguro, el segundo estando Medio echo el rreferido rretablo que se quenta quando se acaua de desbasttar y le falta limpiarlo; el tercero al acauar de senttarlo en dicha Capilla maior […]"[706]. En ocasiones, sólo dos; justo los que se dieron en algunas feligresías con las arcas del depósito bien llenas y por razón de provisión de materiales, tal y como se señaló en el ajuste con los feligreses de San Pedro de Campañó "[…] la mitad […] que son seiscientos y veinte y cinco reales se le entregan a quenta a los otorgantes de dicha Scritura para con ellos [perdido] comprar la necesaria [perdido] madera para dicho retablo y otra mitad exponiendo dicha obra que será en todo el mes de marzo del año que viene de mil setecientos y quarenta sin más plaço ni termino por lo indecente que se alla dicha capilla mayor […]"[707].

Al final, las deudas con estos maestros se saldaron, a veces, por medio de cartas de pago[708], siempre en relación con los contratos de obra y otorgadas de acuerdo con sus plazos: así nos lo hace saber el cura de Santa María de Paradela, D. Adrián Rodrigo de Leys, al dejar dicho que en 1712 "[…] vispera de nuestra Señora de septiembre se coloco el retablo del altar mayor desta yglesia […] el qual hizo Diego de Neira escultor vezino de San Mamed de Riba de Ulla con asist2encia de dos oficiales […]" y que "[…] tubo de coste mil y trecientos reales […] y por verdad lo firmo a quince de dicho mes de septiembre en que ajuste con dicho Neira de que saque carta de pago […]"[709]. Claro que el último "testimonio" en los libros de Fábrica acostumbraron a ser los "recibos":

> "Digo yo Domingo Garcia pintor Vezino de la Ciudad de Santiago que recibi de Joseph de Yllobre maiordomo que a sido de la fabrica ochenta y quatro reales que inporto su final alcance de los años que a sido maiordomo para quenta del retablo que e pintado y dorado en esta Yglesia Parroquial de santa maria de Paradela: y por verdad lo firmo en la Casa retoral della a cinco de Jullio de mil setecientos y diez y seis […]"[710].

postela, AHUS.

706 *Ibídem*, fol. 28 r.

707 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 463 p.

708 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O estudo do retablo a través da documentación", en C. FONTENLA SAN JUAN (dir.), *Os Profesionais da historia ante o Patrimonio Cultural*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 189 p.

709 Libro de Fábrica (1632-1704), leg. 1, fol. s.n. Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

710 Libro de Fábrica (1705-1766), leg. 2, 15 r., Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

2.2. Maestros de arquitectura y escultura

Como subrayó F. Marías, cierto "desconcierto" que rodea la terminología en relación con la retablística da buena cuenta de la lucha por el "monopolio" en la fabricación de un producto que representó, sin duda, la principal y más original contribución de la Península Ibérica a la cultura del Barroco, y, a su vez, el carácter dinámico y cambiante del concepto de "retablo" y de los artífices que los hicieron desde el siglo XVI[711]. En el XVII, por ejemplo, a causa del predominio de la escultura en los retablos, la responsabilidad de la traza y contratación de arquitecturas de madera fue recayendo, poco a poco, en escultores, como Francisco de Moure o Mateo de Prado. Si bien fue frecuente que el entallador y el escultor trabajasen en sociedad, como Bernardo Cabrera y Mateo de Prado en la diócesis de Santiago de Compostela desde 1641 y hasta la muerte de este retablero en 1663[712]; o bien que fijasen contratos de "compañía" para hacer frente a las obras de mayor coste, para la adquisición de materiales y para el pago a los oficiales, como la que constituyeron en abril de 1690, para la ejecución del retablo mayor de Santo Domingo de Pontevedra, Esteban de Cendón, Ignacio Douteiro y otros entalladores de la Villa[713]. En efecto, las actividades de carpintero, entallador, escultor, ensamblador y arquitecto, a menudo, se entremezclaron ya desde principios del 1600 en los "*obradoiros*" de Santiago de Compostela y Pontevedra[714]. Sin embargo, como se desprende del *Tesoro de la lengua castellana, o española*… (Madrid, 1611), "los carpinteros de obra prima, que labran la talla, por las figuras que hacen de relieve entero o medio se llaman entalladores, y por las molduras, en que se ajustan unas con otras, especialmente en las esquinas y ángulos se llaman ensambladores […]; y el hacer estas juntas, ensamblar […]"[715]; sin duda, eran las técnicas de sus artífices las que hacían del retablo una obra de ensamblaje y talla. Pese a que, al darse cita el diseño de arquitectura, la pintura y la escultura, amén del trabajo de entalle y carpintería; hay que insistir pues en la colaboración entre "técnicos" y la fijación de una producción de tipo manufacturero, dominada por la seriación y la estandarización y, en consecuencia, infelizmente con pocos ingredientes de "innovación".

Luego, en la segunda mitad del siglo XVII asistimos a la conformación del retablero y del oficio del "arquitecto de retablos"; profesionales, éstos, que sólo van a ocuparse del diseño y ejecución de arquitecturas de madera, atendiendo a su ensamblaje y talla, asumiendo el compromiso de ajuste ante la clientela, y, en suma, dejando para los escultores la imaginería. Es justo decir que en la retablística, dejada su ejecución en manos de ensambladores y escultores desde finales del siglo XVII, sin duda fueron los "maestros de arquitectura" los responsables de la apertura de las "nuevas vías" del arte del XVIII y

711 F. MARÍAS, "De retablero a retablista", en A. CÁMARA MUÑOZ, S. CAMACHO VALENCIA (coors.), *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, 97 p.

712 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Mateo de Prado", en *Artistas galegos*, *Escultores*, *Séculos XVI e XVII*, A Coruña, Nova Galicia, 2004, 301 p.

713 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra…", op. cit., 384 p.

714 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 135 y 136-139 p. A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 64-65 y 69-71p.

715 F. MARÍAS, "De retablero a retablista", op. cit., 97 p.

de la canonización de los nuevos órdenes y repertorios, al introducir en las plantas una mecánica cada vez menos "ortodoxa" y mayor abundamiento de lo decorativo. En obras de gran envergadura, por de contado, el encargado del proyecto podía distribuir entre oficiales de su confianza el trabajo y reservarse para si, entonces, la talla de las piezas más delicadas[716], tal y como, creo, trabajó Miguel de Romay y su taller desde las primeras obras para la catedral de Santiago de Compostela entre 1705 y 1713[717]. Al respecto, hay que reconocer que la mayoría de los retableros ejecutaron trazas y diseños de otros y que lo más importante de su trabajo era su ejecución, ya que el proyecto y la expresión de ideas por medio del dibujo no era su fin, sino un medio para su oficio. En verdad, las trazas antes que ejemplos de un diseño de calidad y un ejercicio de dibujo muy cuidado, eran la plasmación de esquemas de composición, asimilados durante su formación junto a arquitectos de retablos en la cima de la cadena de producción, como Miguel de Romay o Simón Rodríguez, y, en seguida, codificados como "recetarios de taller". Buena prueba de la escasa consideración del diseño en la arquitectura de madera son las cantidades que se les asignó, en los libros de Fábrica, a estos arquitectos por el dibujo de las trazas, más en concepto de gratificación, antes que pago por su trabajo y por el ejercicio de un "arte liberal"; por ejemplo, así se asentó, en el libro de "Gastos y Recibos de la capilla del Santísimo Christo" de la Casa de los mercedarios de Conxo, en las cuentas de febrero y marzo de 1735, "[…] ochocientos reales y seis maravedíes que se dieron al Maestro Simón Rodríguez. Los cuatrocientos y nobenta y nuebe por el Salario correspondiente […] y lo restante de agasajo por las dos plantas que entregó del retablo mayor y collaterales para la capilla"[718].

En efecto, hay retableros a los que se les gratificó con unos cuantos ducados y, en cambio, a otros se les pagaron "[…] seiscientos reales que [se] entrego a Joseph Benito Malbares por la planta de dicho retablo […]" de Santa Columba de Louro, hacia 1765[719]. Desde luego, las jerarquías en el "campo artístico" tenían que ver con los beneficios comerciales de la actividad y, éstas, pueden fijarse a partir de las relaciones que se dieron en el campo de producción, con respecto al de poder, y, en menor medida, en función del reconocimiento entre "iguales", por ejemplo, en el seno de las cofradías y entre los que ejercían el oficio. A partir del esquema de P. Bourdieu se puede establecer una jerarquía entre posiciones altas y bajas en el campo de producción[720]:

Por una parte, en función del precio del producto, bien de una traza, o bien de una obra, y de su destino, es decir, con respecto a la importancia socio-cultural de las actividades implicadas en su consumo (simbólico). Que explicaría, por ejemplo, la consideración social de que gozaron los bordadores desde el siglo XVII, a pesar de ser artesanos, y, en parte, las fortunas que amasaron los de su gremio, ya que su producción se encaminó a los altares y a dar respuesta a las necesidades de la liturgia.

716 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 64-65 p.

717 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", en *Compostellanum*, 3, 1958, 194-195 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 75-76 p.

718 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 87 p.

719 Libro de Fábrica (1709-1790), leg. 2, fol. 320 v., Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, AHDS.

720 P. BOURDIEU, *Las reglas del arte*…, op. cit., 177-179 p.

Hay que hacer hincapie en que los obradores de plateros y de bordadores de la Ciudad del Apóstol se beneficiaron, a decir de Goy Diz, de un importante crecimiento de la demanda desde finales del siglo XVI, a resultas de la compra de ornatos por parte del clero parroquial y a raíz de la consolidación de las reformas del concilio de Trento[721]. Con que la "consagración" de su obra, los beneficios económicos y los "honores" recayeron, siempre, en los productores que crearon para las jerarquías y, en paralelo, para el "gran público", esto es, en las circunstancias del Antiguo Régimen, para las "audiencias" de las iglesias más importantes o los santuarios más ricos y afamados. Así que a éstos se les revistió con los signos sociales de consagración y reconocimiento, como los cargos de Maestro Mayor de la catedral de Santiago de Compostela o maestro de obras de San Martiño Pinario, procurador general en el Consistorio o familiar del Santo Oficio, mayordomo de la cofradía de San Juan Bautista de Pontevedra…[722]

Por otra parte, en función del volumen y condición social del público; de modo que la jerarquía que se fijó en el interior del campo entre productos y productores estuvo, en buena parte, condicionada por la "calidad" de los consumidores, o por mejor decir, de los comitentes, calibrada a partir de su estamento y, en menor medida, por las competencias que se les presuponían en materia de arte. No tiene que extrañarnos, pues, que en Santiago de Compostela durante el Barroco, el Arzobispo, el Cabildo, las comunidades de monasterios y conventos, o bien el marqués de Santa Cruz de Ribadulla, conformaran la élite de la sociedad en lo cultural y social —por sus rentas, *status*, educación, inquietudes, bibliotecas…—; con la que los mejores y mejor dotados artífices quisieron relacionarse. Claro está, los condicionantes sociales de los maestros de arquitectura, por ejemplo, eran determinantes, ya que al haber pocas obras de envergadura que comandar, tuvieron que enfrentarse a una competencia feroz en la que la baza más importante era el "capital social" de las relaciones en el medio artístico y cultural. Que inclinó en la primera mitad del siglo XVIII, la balanza del prestigio y el reconocimiento a favor de Fernando de Casas, frente a Simón Rodríguez. Por fin, en función de la duración y laboriosidad del ciclo de producción y, en particular, de la rapidez con que se obtenían beneficios. Porque el ideal al que se encaminó la actividad de los maestros de arquitectura y escultura era dirigir y dejar el trabajo manual en manos de aprendices y oficiales, ya que a medida que el taller ganaba en prestigio, crecía en mano de obra y diversificaba su producción, con carpinteros, entalladores, ensambladores y hasta aparejador. Con todo, además, se quería aumentar la adjudicación de obra y poder, así, afrontar varias contratas a la vez.

En el siglo XVIII, hay razones para sospechar que se les había concedido mayor libertad de acción y suponer que a los arquitectos de retablos se "distinguían", ya que a éstos se les reconocía mayor cualificación que a los ensambladores y tallistas. Aun cuando en Santiago de Compostela y Pontevedra, no hay duda, siguieron vinculados a las cofradías de Santo Tomé y San Juan Bautista, respectivamente, que agrupaban a

721 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 99-100 p.

722 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 135 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra…", op. cit., 384 p.

canteros y carpinteros[723]. Que da buena cuenta de las ataduras con lo mercantil y artesanal de las actividades artísticas durante el 1600 y buena parte del S. XVIII, ya para los maestros de arquitectura, ya para escultores, entalladores, pintores y doradores, carpinteros[724]… En cualquier caso, si se ha tenido la impresión de que había una diferenciación muy clara, en el seno de las cofradías, entre maestros, oficiales y aprendices, Saavedra Fernández recalcó que, en realidad, no siempre se dio entre éstas últimas categorías. Por lo demás, entre el artesanado, el número de maestros hacia 1752 era el doble que el de oficiales; lo que no viene sino a decir que, por regla general, el maestro trabajó solo en su taller, en ocasiones con algún aprendiz, categoría en la que no pocas veces se incluyeron criados o familiares del maestro —hijos o sobrinos— que aprendían el oficio[725]. Sin embargo, en palabras de Goy Diz, para algunos la oficialía era el primer y último paso de su carrera artística, mientras que para otros significó el inicio de un camino que pasaba, luego, por la independencia del maestro, la apertura del taller y la "competencia" por la demanda[726]. Al respecto, en 1756, acerca del entallador Manuel de la Iglesia, Andrés Ignacio Mariño declaró, a raíz del pleito que mantenía la cofradía de Santo Tomé, que trabajó junto a éste "[…] en el retablo de San Roque [de la capilla del Hospital de San Roque], en el de San Benito de San Martín de esta ciudad [Santiago de Compostela] y después de estos, en el de Nuestra Señora del Socorro de dicho monasterio […]". Pues bien, Andrés Ignacio Mariño, Manuel de la Iglesia, Francisco de Casas y, seguro, Domingo de Romay y Bernardo García y Mariño, sabemos, por Folgar de la Calle y Otero Túñez, que ejecutaron los retablos del crucero de San Martiño Pinario (1742 a 1745) y, en efecto, trabajaron, en primer lugar, entre 1730 y 1738, como oficiales, a las órdenes de Miguel de Romay, en el "*obradoiro*" de los benedictinos de Santiago de Compostela[727].

En el Antiguo Régimen los talleres de retablística y estultura trabajaron siguiendo trazas y, las más de las veces, su prestigio recayó en la habilidad de los oficiales para la talla y el ensamblaje, antes que en su capacidad para el diseño; el ensamblador, durante el 1600, se cree que era un conocedor de los órdenes y un profesional "burgués" con nociones de composición, perspectiva, geometría, dibujo, a partir de las que articular el armazón del retablo[728], quien, por lo demás, adquirió mayor realce al llamarse "maestro de arquitectura", para

723 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 142-143 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra…", op. cit., 381-382 p.

724 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, op. cit., 17 p. y ss. J. M. MONTERROSO MONTERO, "La condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 42, 107, 1995, 378-379 p. M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 121-124 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra…", op. cit., 385 p.

725 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen. Economía y sociedad*, *Galicia*, *Historia*, A Coruña, Hércules, 1991, 3, 306 p.

726 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 19-20 p.

727 M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos", en *Santiago: San Martiño Pinario*, op. cit., 262 p.

728 A. GOY DIZ, *A actividade artística en Santiago*…, op. cit., 1, 22-23 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, op. cit., 94 p.

diferenciarse del escultor y el tallista. Por ejemplo, si atendemos al taller que Simón Rodríguez montó en el "patio" del Colegio de los jesuitas de Santiago de Compostela, a fin de tallar su retablo mayor, entre 1727 y 1728; según Otero Túñez y Folgar de la Calle, éste contó con dos entalladores —Miguel de Romay e Ignacio Romero—, un escultor —Diego de Sande—, y, seguro, oficiales y aprendices[729] —¿Domingo de Romay?—. Desde luego, fue necesario "dirigirles" y, así, se precisó de trabajar a partir trazas y diseños y, claro está, de un libro de contabilidad, según Goy Diz, donde recoger el pago de jornales, la compra de materiales y herramientas o la entrega de piezas[730]. En la Galicia del siglo XVIII, como en Castilla la Vieja y Andalucía, podemos afirmar que las responsabilidades en la gestión, organización del trabajo y contratación de la obra, ante todo, corrieron por cuenta del retablero[731]. De esta suerte, se valió del trabajo de ensambladores y entalladores, cuando precisó de "socios" o mano de obra cualificada, en ocasiones trabajando a jornal. Si bien, cuando los tiempos se tornaron más difíciles, a causa del aumento de la competencia, los retableros practicaron las más "humildes" tareas de entalladores y escultores, y, de hecho, existieron artífices de menor cualificación o en posiciones bajas o "medio-bajas" del campo de producción que practicaron "[…] los dos Artes de Architectura y Escultura". Desde fines del siglo XVII, florecieron los "Maestros de Architectura y Escultura […]"; no obstante, son muchos los que siguieron llamándose sólo entalladores y escultores durante el siglo XVIII, caso de Luís Parcero[732].

En efecto, las consecuencias de la reforma religiosa en la Galicia rural, dieron pie a dos procesos más o menos paralelos, en atención a las conclusiones de P. Bourdieu sobre las "revoluciones específicas y los cambios externos"[733]; por una parte, un aumento en el número de productores de baja cualificación, capaces de malvivir de la gubia o de ganarse el sustento con empleos "humildes", como carpinteros o tallistas, ofrecidos por los centros de producción de la Galicia atlántica; por otra, la expansión del mercado y el acrecimiento del número de consumidores "potenciales", agrupados en parroquias, hermandades o monasterios, lo que, junto a razones económicas y técnicas, da razón de la estandarización de la producción de estos escultores y ensambladores. Quizá la generalización de los modelos de producción de estos maestros de arquitectura y escultura en Santiago de Compostela, Noia, Pontevedra o Tui quiso dar respuesta a la demanda; las más de las veces, al hacer contrata de un retablo, se incluía en el ajuste la imaginería, y, con esto, los artífices se vieron en la obligación de ejercitarse en las dos disciplinas. Si bien

729 R. OTERO TÚÑEZ, *Legado artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, 53-54 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 76-78

730 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 57-58, 174 p.

731 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, op. cit., 38 p. F. J. HERRERA GARCÍA, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*…, op. cit., 121-135 p.

732 "Obligación de Luis Parçero escultor de hacer la obra que espresa […]" para el altar mayor de San Martiño de Riobó, el 26 de febrero de 1744, *vid*. Prot. de Diego Núñez Espantoso, 1744, leg. 3.112, fol. 28 r., Santiago de Compostela, AHUS.

733 P. BOURDIEU, *Las reglas del arte*…, op. cit., 194-195 p.

en detrimento de la escultura, claro está, ya que ésta fue perdiendo poco a poco terreno desde finales del XVII. Durante buena parte de la primera mitad del siglo XVIII, por ejemplo, rara vez se dieron ajustes de escultura al margen de las arquitecturas en madera, y, si los que hay, casi siempre son de maestros en posiciones "altas" del campo de producción[734].

Sin embargo, de 1756 a 1764, en verdad, se dio un cambio de rumbo en la escultura, parejo al de la retablística, que se manifestó antes de nada en la contratación y organización del trabajo, y, en fin, coincidió con la "etapa madurez" de José Gambino[735]. Ésta, el "período más conocido del maestro", tal y como lo fijó López Calderón[736], en efecto, se correspondía con la canonización de su obra en la diócesis de Santiago de Compostela. Habida cuenta que los contratantes, buenos conocedores del beneficio que al retablero le reportó el ahorro en la escultura, huyendo de subcontratarla fuera de su taller, no dudaron exigir, en especial a lo largo de la segunda mitad del XVIII, la participación de escultores de valía y prestigio, a fin de contratar en "compañía"; caso el retablo mayor de Santa Columba de Louro, hacia 1765, con José Gambino y Alejandro Nogueira[737]. O bien, excluir la escultura del ajuste, como en el retablo mayor y los colaterales de la capilla de Santo Antonio[738], en la feligresía de Santo Estevo de Oca, ajustado con "[…] Luis Parcero y Joseph Gambino, Maestros de talla y escultura Uezinos de la referida Ciudad [Santiago de Compostela]". En junio de 1771, se les confió a "[…] Francisco de Lens y Juan Domínguez de Estivada maestros profesores de arquitectura y escoltura vezinos desta ciudad [Santiago de Compostela]" los retablos colaterales de Santa María de Dodro[739]; si bien las esculturas tenía que ejecutarse "[…] con toda perfección y para este efecto seran de mano de Joseph Jambino o de Antonio Fernandez maestros escultores […]".

734 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O estudo do retablo…", op. cit., 187-188 p.

735 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 76 r., Administración parroquial, parroquia de San Xulián de Guimarei, AHDS.; *vid*. de las cuentas de 1760, "Mas quinientos y treinta y dos reales que costo una imagen de el Santisimo ecce Homo en esta forma quinientos y veinte reales que llebo Joseph Gambino escultor vezino de la ciudad de Santiago y doze reales que se le dieron al portador que la trajo […]", para la capilla de Nuestra Señora de los Dolores.

736 M. LÓPEZ CALDERÓN, *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino*, Tesis Doctoral bajo dirección del Prof. Dr. D. José M. García Iglesias, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela, marzo de 2009, 639-640 p.

737 Libro de Fábrica (1709-1790), leg. 2, fol. 320 r., Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, AHDS.

738 "Combenio obligacion y fiança que otorgaron Luis Parcero y Joseph Gambino con Don Fernando Canzela Apoderado de el señor Conde de Amarante en la echura de tres retablos", Prot. Cristóbal Rodríguez de Lagoa, 1750, leg. 4.166, fols. 35 r.- 36 r., Santiago de Compostela, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 489 p.

739 "Contrato y obligación enttre D. Luis Francisco Vermudez Francisco de Lens y Juan Dominguez (encabezado)" para la parroquia de Santa María de Dodro, a 18 de junio de 1771, *vid*. Prot. de Florencio Barcia, 1771, leg. 5.651, fols. 26 r.- v., Santiago de Compostela, AHUS.

SEGUNDA PARTE

PRODUCCIÓN Y PRODUCTORES.

LOS RETABLOS MAYORES EN EL SUR DE LA DIÓCESIS DE SANTIAGO DE COMPOSTELA DURANTE EL SIGLO XVIII (1700 A 1775)

Capítulo 1

RURALIZACIÓN Y RE-AFIRMACIÓN DE LA CULTURA DEL BARROCO. EL ARCEDIANATO DE O SALNÉS BAJO EL REINADO DE LOS PRIMEROS BORBONES

El Cardenal D. Jerónimo del Hoyo, en sus *Memorias del arzobispado de Santiago* (1607), presentaba el "Arçideanato de Salnés" a partir de una relación de "[…] ducientas y cincuenta y siete iglesias, en siete Açiprestasgos: [a saber] El Arçiprestasgo de Ribadulla. El de Tabeirós. El de Moraña. El de Montes. El de Cotobade. El de Salnés. El de Morraço […]"[1]; una organización en arciprestazgos que se mantenía a mediados del siglo XVIII[2] y un área que, desde el punto de vista del relieve, se caracteriza por cercar buena parte de las Rías Baixas y, frente a ellas, por extenderse a los valles pre-litorales y a la mitad norte de las sierras occidentales, sobre la Dorsal y en la transición hacia la Galicia interior. De norte a sur, comprendía las comarcas de O Ullán —Vila de Cruces—, ya en el curso medio del río Ulla; A Ulla o la tierra de Tabeirós y el valle del Umia —con Santa Xusta de Moraña y Baños de Cuntis—; las comarcas de Arousa —con Vilanova, Cambados y Caldas de Reis— y de O Salnés —jurisdicción de A Lanzada—; en el sector oriental, Terra de Montes y la comarca de Cotobade —San Pedro de Tenorio— y de O Lérez —con centro de gravedad en la villa y jurisdicción de Pontevedra—; en el sur, los valles del Verdugo y del Oitavén —Santa Eulalia de Ponte Caldelas—, hasta Ponte Sampaio, y, finalmente, la península de O Morrazo —con San Xulián de Marín y Cangas—. Si bien, para cerrar el área entre Pontecesures y Ponte Sampaio, al norte se le sumó la tierra de Padrón y el valle del Sar, esto es, el arciprestazgo de Iria, ya en el Deanazgo, a cuya cabeza J. del Hoyo ponía la villa de Padrón[3] y cuyo territorio se repartió durante los siglos XVII y XVIII entre las jurisdicciones de Padrón, de Rianxo y de Quinta —el valle del Sar— en manos de los arzobispos de Santiago de Compostela; la de Cordeiro —Santa Columba de Louro—, de la Casa de Altamira, y el coto de Dodro y Lestrove, de la Casa de Bendaña[4].

1 J. DEL HOYO, *Memorias del arzobispado de Santiago*, A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, B. VARELA JÁCOME (Eds.), Santiago de Compostela, Porto y cia., s. a. *Vid*. "Memorias de las Iglesias del arçobispado de Santiago… Dispuesto por Don Jerónimo del Hoyo (1607)", leg. 1.52.1, fol. 3 r., Fondo General, Visitas pastorales, AHDS.

2 "El Arzedianato de Salnés tiene dos cientas y cincuenta y seis yglesias o feligresias, repartidas en ocho [siete] Arciprestazgos que son el de Ribadulla que se compone de treinta y siete: el de Tabeirós de treinta y tres: el de Moraña de quarenta y una: el de Montes de veinte y quatro: el de Cotobade de honze: el de Morrazo de treinta y cinco: el de Salnés de sesenta y dos […]", *vid*. Memoria o índice de las iglesias del Arzobispado (1752 ca.), leg. 1.35.1 (497), fols. 1v.-2 r. y 35 r.- 40 v., Fondo General, Catálogos, AHDS.

3 J. DEL HOYO, *Memorias del arzobispado de Santiago*, op. cit., 151 p. *Vid*. "Memorias de las Iglesias del arçobispado de Santiago […] Dispuesto por Don Jerónimo del Hoyo (1607)", leg. 1.52.1, fols. 3 r. y 166 v., Fondo General, Visitas pastorales, AHDS.

4 A. FRAGUAS Y FRAGUAS, "La villa y tierra de Padrón en el Catastro de Ensenada", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 29, 87-89, 1974-1975, 250 p. F. RÍO BARJA, *Cartografía Xurisdicional de Galicia no século XVIII. Pro-*

Es un hecho que Galicia del oeste posee un relieve movido y compartimentado que dificultó las comunicaciones por vías terrestres, en especial con "las Castillas", aunque la articulación de su costa y la multiplicación de los puertos, por otra parte, abrieron la puerta en el Antiguo Régimen, como ya lo hizo durante la Edad Media, al tráfico marítimo. Lo que ayudó, en parte, al florecimiento de los núcleos costeros del Atlántico en el transcurso del siglo XV y el XVI, muy especialmente en las poblaciones dependientes del señorío del Arzobispo, caso de Pontevedra, Noia, Muros, Rianxo…, a la sombra de la exportación de pescado y vino, y siempre mirando hacia el sur, a Porto, Lisboa, Andalucía occidental…, o bien al Mediterráneo[5]. Además, frente a los ejes de penetración de este a oeste que conectan la Galicia occidental con la Meseta Norte y el área del Cantábrico, se desarrolló y potenció durante el Antiguo Régimen otro eje de comunicación de norte a sur, que enlazaba A Coruña, Santiago de Compostela y Tui, esto es, la Galicia atlántica, y que aprovecha en gran parte el corredor natural que constituye la "fosa meridiana", conectando los valles del Tambre, el Ulla, el Lérez, el Oitavén, con las tierras de Santiago y Tui. Pues bien, ésta era la "arteria" principal de comunicaciones en la región durante la Edad Moderna y que se construyó sobre la vía que, a través Padrón, llegaba a la Cuidad Santa y, a la vez, la enlazaba con Pontevedra —cruzando el Ulla por Cesures— y la Galicia meridional —el Oitavén por Ponte Sampaio—; según Vigo Trasancos, éste Camino Real tuvo que abrirse entre los siglos XI y XII. De su importancia y el peso que adquirió el eje de norte a sur durante la Edad Moderna nos hablan las trasformaciones que sufrió el Camino Real en el último tercio del siglo XVIII, desde Santiago de Compostela a Ponte Sampaio, a resultas de la política emprendida por la monarquía de los Borbones; que se tradujo en las obras trazadas y dirigidas por el ingeniero militar Fernando Gaber (1778 a 1783) y el Real Plantío del Arzobispo fray Sebastián Malvar[6].

Sin embargo, la mención a los puertos y a los caminos quería ser tan sólo una licencia para hacer hincapie en que eran las áreas de litoral y valles pre-litorales de la Galicia del oeste, las más dinámicas en lo económico, y la región mejor articulada, la que ofrecían las mayores densidades de población, los lugares, aldeas y villas con mayor vecindario y una red compleja de asentamientos. Esto facilitó, pues, el florecimiento durante la Edad Moderna del artesanado y del comercio; por consiguiente, ofreció una mayor diversificación y dinamismo en sus mercados —frente a una Galicia interior con densidades medias o bajas y con una ocupación del territorio más discontinua— y, por supuesto, un crecimiento de su demanda, que empujó, en fin, a los maestros y artesanos a moverse… Porque los asentamientos de Galicia rural se distribuyen en cumplimiento de un modelo de dispersión que conformó aldeas o lugares, resultado, por una parte, de la compartimentación del relieve y, por otra, de la organización del

vincia de Santiago, Santiago de Compostela, Academia das Ciencias, 1988, 23, 31-33 p.

5 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen. Economía y sociedad*, *Galicia*, *Historia*, A Coruña, Hércules, 1991, 3, 116-123 p.

6 A. VIGO TRASANCOS, "Caminos de Iria Flavia. De la vía romana del itinerario antoniano al real plantío del Arzobispo Malvar (1784-1795)", en *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, XVIII, 1999, 64-81 p.

territorio que imponían los "foros"[7] y el régimen señorial. Si el elevado número de asentamientos y su reducido tamaño eran fenómenos del siglo XVI, según Fernández Cortizo a partir del siglo XVII se caminó hacia un modelo de hábitat concentrado o "agrupado"; es decir, se dio un proceso de ampliación de los asentamientos y un incremento de sus vecinos, en especial en el sur de la Diócesis, pese a que siguen siendo de pequeño tamaño a mediados del siglo XVIII[8]. Aldeas y lugares se organizaron ya en la Edad Media en torno a la parroquia, que trascendía, ésta, en época moderna, su significación religiosa, para erigirse en centros de la vida socioeconómica del campo y unidades administrativas para levas, organización de censos…; por encima de cotos y jurisdicciones. Si bien no hay que desatender la organización a partir de las demarcaciones en que sus "dueños" ejercían señorío, muy especialmente en la provincia de Santiago, ya que eran mayoría las jurisdicciones del Arzobispo, en las que residían cerca de dos tercios de los vecinos, por el peso de la Ciudad Santa y de las villas del litoral —Muros, Noia, Rianxo, Pontevedra…— bajo poder de la Mitra; luego, a mucha distancia se situaba el señorío lego, que afectó a menos del 30 por ciento de sus habitantes —con la casa de Altamira a la cabeza—[9]. Desde luego, hay que subrayar, también, que las villas de las Rías Baixas, durante el siglo XVIII, tenían una extensión muy reducida, en comparación con otras poblaciones de la Corona de Castilla, y, como recalcó Saavedra Fernández, sean más grandes, como Pontevedra o Noia, o más pequeñas, caso de Rianxo, Cambados, Caldas de Reis o Cangas, contaron con un elevado componente de "ruralismo"; buena parte de sus vecinos eran labradores, hortelanos y jornaleros, de esta suerte, la cría de animales y, en suma, la posesión de huertos y vides era práctica muy extendida[10].

1. Agricultura y población (feligresías y feligreses)

En la evolución de la agricultura y la población se abre una fase de expansión en las comarcas de la Galicia occidental ya en la década de 1630 a 1639. Así, los registros parroquiales, en palabras de Saavedra Fernández, informan del cambio demográfico que aconteció en la Galicia atlántica después de 1630, como se desprende de la evolución del número de bautizados en las comarcas de O Barbanza, O Salnés y en el valle del Ulla[11]; en la comarca de A Ulla, por ejemplo, el aumento en el número de bautizados en el decenio de 1630 a 1639, con respecto al anterior, es de 61 por cien[12]. La expansión demográfica

7 M. P. TORRES LUNA, A. J. PAZO LABRADOR, J. M. SANTOS SOLLA, "Aldeas, parroquias y villas", en *Geografía. Enciclopedia temática de Galicia*, Barcelona, Alfa Nauta, 1996, 157 p. M. P. TORRES LUNA, A. J. PAZO LABRADOR, *Parroquias y arciprestazgos de Galicia*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1994, cartografía.

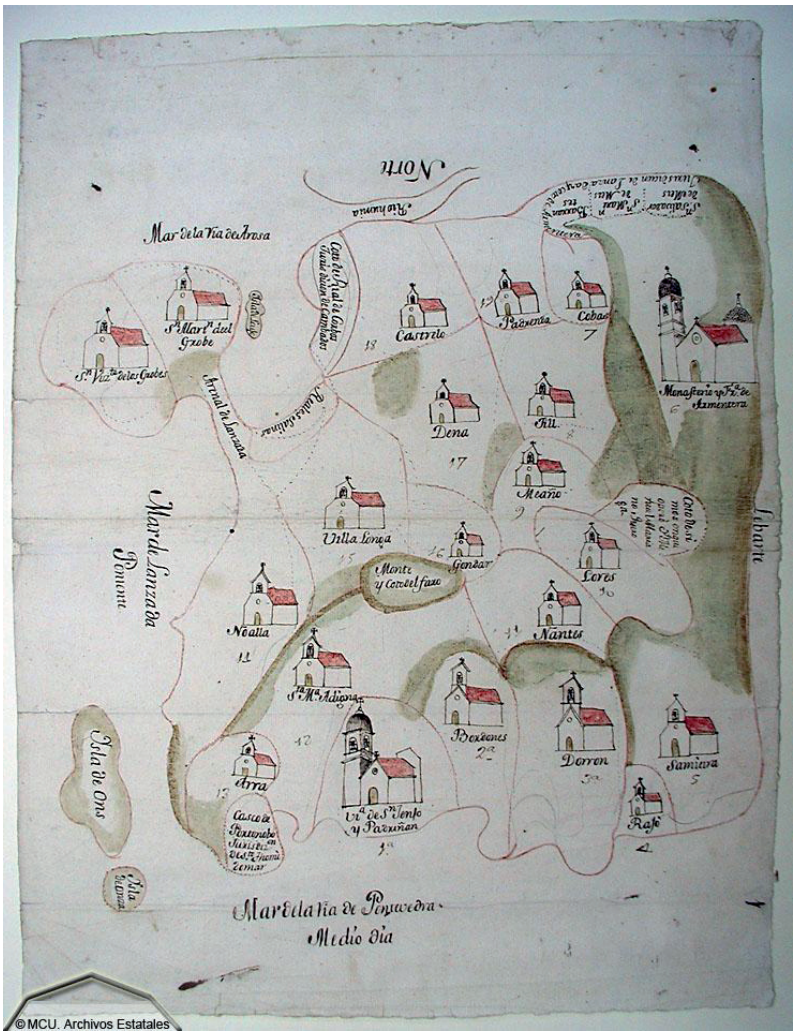
8 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "'Aldeas y caseríos a tiro de mano de piedra': los asentamientos rurales en el arzobispado de Santiago (siglos XVI-XVIII)", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, 7, 1994, 220-224 p.

9 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994, 53-55 p.

10 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen*…, op. cit., 3, 106 p.

11 *Ibídem*, 179 p.

12 O. REY CASTELAO, *Aproximación a la historia rural en la comarca de la Ulla*, Santiago de Compostela, Departamento de Historia Moderna, Universidade de Santiago de Compostela, 1981, 204 p., Tabla 4.



Jurisdicción de A Lanzada y comarca de O Salnés, por 1752_ A Lanzada (Pontevedra), AHP. PO. MP. Reg. 1.3.1/3, Mapa de la jurisdicción de A Lanzada, pertenece al Interrogatorio original del Catastro de Ensenada (Hacienda, Pontevedra), vid. <http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController>

que caracterizó la Galicia del siglo XVII se afirmó en las décadas siguientes, si bien, aunque en el oeste de la vieja provincia de Santiago la población atravesó algunas dificultades a mediados del siglo XVII, la tendencia desde la década de 1630 a 1639 fue al alza, se consolidó y generalizó en el decenio de 1670 a 1679 y se sostuvo en su tierra hasta mediados del siglo XVIII[13]. El crecimiento demográfico es considerable, por cuanto entre 1630 y 1749 el aumento del número de bautizados se situó en el 89 por ciento para O Salnés y en el 82 por ciento en A Ulla. Por el contrario, en palabras de Fernández Cortizo, cuando la zona costera del Atlántico iba a iniciar la fase de más fuerte expansión, Terra de Montes entró, presumiblemente después de 1620, en la menos brillante de la Edad Moderna, con "intermitentes" crisis agrarias. En efecto, el crecimiento de la población de Terra de Montes, como en algunos de los valles y tierras de transición hacia Galicia interior, se dinamizó después de 1670, cuyo vecindario entre 1631 y 1708 se incrementó en un 61,2 por cien[14].

13 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen*…, op. cit., 3, 179 p.

14 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La Tierra de Montes en la época moderna. Permanencias y cambios en una sociedad rural de Antiguo Régimen", en *Obradoiro de Historia Moderna*, 11, 2002, 257 p.

En 1752 el antiguo reino de Galicia contaba con 1.300.000 habitantes, lo que quiere decir que su población aumentó en un 75 por ciento (aprox.), entre finales del siglo XVI y mediados del XVIII[15]. Las aldeas del litoral y valles pre-litorales de la Galicia atlántica duplicaron, las más de las veces, su número de vecinos, mientras que en la transición hacia el interior, como en Terra de Montes, mostraron un crecimiento más lento; si entre mediados del 1600 y principios del 1700 su población creció ligeramente por encima del 60 por cien, durante la primera mitad del siglo XVIII lo hizo un 44,3 por cien, hasta 1752[16]. Pérez García ya subrayó para O Salnés el contraste entre un XVII con una expansión pujante de la población —reflejada en unos índices medios de crecimiento anual que oscilaron entre 0'69 y 0'96 por ciento—, que dio pie a doblar su vecindario, y un siglo XVIII caracterizado por un primer tercio en que se continuó el movimiento expansivo y un segundo tercio de saturación de población y crisis. Pese a que el 1700 se resolvió con un crecimiento que pudiéramos redondear en un 20 por cien[17]. Rodríguez Ferreiro, por su parte, señaló para la península de O Morrazo, un XVII de gran expansión, hasta su última década; a partir de 1690 y hasta 1716 se produjo un estancamiento; si bien, se aprecia, a continuación, una primera mitad del siglo XVIII dinámica, caracterizada por el ligero aumento de la población y con un porcentaje de crecimiento anual, hasta 1752, del 0'34 por cien[18]. En paralelo, la demografía de A Ulla, mostró, asimismo, un fuerte aumento a lo largo del siglo XVII, un estrangulamiento a finales de Siglo, que se resolvió con un crecimiento moderado en la primera mitad del XVIII, hasta la estabilización de la población hacia 1752[19].

A la luz las relaciones que se dieron durante el Antiguo Régimen entre transformaciones agrarias y crecimiento demográfico, Saavedra Fernández recalcó que los desajustes en los comportamientos respondían a diferencias en el sector agrícola; de esta suerte, la Galicia litoral y pre-litoral del oeste duplicó su población entre finales del siglo XVI y del XVII, a resultas de la ampliación del espacio cultivado y, en las comarcas más fértiles, muy especialmente, por la extensión del cultivo del mijo, y, después, por la penetración del maíz. Su llegada a la Galicia del Antiguo Régimen transformó de forma desigual la agricultura de las comarcas que hacia 1600 producían abundante mijo, pero no es hasta la década de 1630 a 1639 y a raíz de la crisis de 1628 a 1632, cuando el maíz alcanzó una verdadera importancia como cereal de consumo en las Rías Baixas[20]. En la jurisdicción de A Lanzada, el maíz se localizó a comienzos de la década de 1630 y

15 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen*…, op. cit., 3, 180 p.

16 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La Tierra de Montes en la época moderna…", op. cit., 257 p.

17 J. M. PÉREZ GARCÍA, *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera. La jurisdicción de La Lanzada*, Santiago de Compostela, Departamento de Historia Moderna, Servicio de Publicaciones, USC., 1979, 100-101 p.

18 H. M. RODRÍGUEZ FERREIRO, *A Xurisdicción do Morrazo. S. XVII-XVIII*, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 2003, 1, 106 y 111 p.

19 O. REY CASTELAO, *Aproximación a la historia rural en la comarca de la Ulla*, op. cit., 184 p.

20 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen*…, op. cit., 3, 180 y 228-229 p.

alcanzó rápidamente, a decir de Pérez García, la masa de la población campesina, no obstante, probablemente lo hizo antes en la jurisdicción de Cangas[21]. En los valles del Ulla, Umia, Lérez y las tierras del sur de la diócesis de Tui, su cultivo se generalizó en la década de 1640 a 1649; después, en la tierra de Santiago y en la jurisdicción de Montes, en la de 1660 a 1669[22]. El maíz constituyó, por ejemplo, después de 1660, en el arciprestazgo de Montes, ya el 24 por ciento de la producción de cereal, y, a principios del 1700, el 42 por cien[23]. Por consiguiente, la expansión de su cultivo dinamizó el crecimiento de la población en las comarcas del Atlántico desde 1640, pero junto a un acrecimiento del vecindario en las aldeas, se dio el de la producción agraria; ya que, a resultas de las ventajas de la expansión del maíz, aumentó la productividad de las explotaciones y, a la vez, la roturación y acotamiento de montes, que ayudó, finalmente, al asentamiento de nuevos hogares[24]. ¿Cómo evolucionó la producción agrícola?

Durante los siglos del Barroco, según Pérez García, los precios de los cereales en O Salnés, describieron un movimiento de alza continuo para el 1600, que se extendió hasta la década de 1670 a 1679, en vísperas de la gran deflación de 1680; la que abrió un período de contracción de los precios, inició una fase depresiva que se desarrolló hasta la década de 1720 a 1729 y, entonces, después 1720, y adelantándose en cerca de veinte años al resto de la Península, se inició el movimiento alcista del siglo XVIII[25]. Sin cambios, Rodríguez Ferreiro repitió una periodización en tres fases para la curva de la economía del Antiguo Régimen en O Morrazo, con picos en la subida de los precios de 1660 a 1673 y una fase alcista a partir de 1720[26], después de la crisis de fines del XVII y de comienzos del XVIII. Frente a los modelos de O Morrazo, O Salnés y la comarca del Xallas, Rey Castelao habló, para A Ulla, de un movimiento al alza durante el 1600, un estrangulamiento de fin de Siglo, que se prolongó en el siglo XVIII, y, después, una recuperación de la tendencia positiva hasta la década de 1740 a 1749[27]; marcando la estabilización de la curva. Fernandez Cortizo situó los "malos años" del siglo XVII, en la evolución de la producción agrícola para Terra de Montes, entre 1629 y 1665; habida cuenta que a partir de los años de 1660 a 1669 la producción se relanza hasta el decenio de 1750 a 1759, y, con posterioridad, el crecimiento es ya entrecortado[28].

21 J. M. PÉREZ GARCÍA, *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera*…, op. cit., 173 p. H. M. RODRÍGUEZ FERREIRO, *A Xurisdicción do Morrazo*…, op. cit., 2, 71 p.

22 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen*…, op. cit., 3, 180 y 230 p.

23 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La Tierra de Montes en la época moderna…", op. cit., 257 p.

24 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen*…, op. cit., 3, 230-231 p.

25 J. M. PÉREZ GARCÍA, *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera*…, op. cit., 261-262 p.

26 H. M. RODRÍGUEZ FERREIRO, *A Xurisdicción do Morrazo*…, op. cit., 2, 256-257 p.

27 O. REY CASTELAO, *Aproximación a la historia rural en la comarca de la Ulla*, op. cit., 187 p.

28 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La Tierra de Montes en la época moderna…", op. cit., 251 p.

Si bien, la importancia de las cifras radica en el hecho que la agricultura ocupó a la mayoría de la población de la vieja provincia de Santiago de Compostela, y, claro está, del resto del Reino de Galicia; complementándose, en el medio rural, con la ganadería y actividades artesanales o comerciales paralelas, o bien de dedicación estacional. Desde luego, bien puede decirse, con Saavedra Fernández, que Galicia en la época del Barroco era un país de campesinos y rentistas; ya que en el decurso del siglo XVII se vivió un proceso de "ruralización" a raíz de la pérdida de vecinos de los núcleos urbanos del litoral occidental —Muros, Noia…— y de las comarcas vitivinícolas de Ourense, mientras crecían las aldeas[29]. Al respecto, las características que se fijaron para el poblamiento de la Galicia de los siglos XVI al XVIII se relacionan con el elevado número de asentamientos rurales, su pequeño tamaño y complejidad, lo que dio pie a algunos historiadores —Saavedra Fernández, Fernández Cortizo…— a hacerlas depender, con acierto, de la configuración de la red del "hábitat" y poblamientos en la Edad Media, en relación con sus células básicas —aldea y parroquia—; habida cuenta que la "humanización" del territorio durante el Antiguo Régimen no se apoyó, pues, en la creación de nuevos asentamientos, sino en la ampliación de los preexistentes[30]. Por su parte, Fernández Cortizo subrayó el importante crecimiento de las densidades de población y de las medias de vecinos por aldea; claro que las más elevadas se registraron en la jurisdicción de A Lanzada, como corresponde a una tierra con un modelo de intensa ocupación del suelo, de agricultura intensiva y de altos rendimientos, con 93'2 habitantes por km^2 hacia 1752[31]. En la jurisdicción de Montes los índices se elevaron de 18 habitantes por km^2 en 1631 a 41,5 en 1752[32]; aunque es más importante, no obstante, si se comparan sus índices con los de finales del siglo XVI, ya que casi se habían triplicado a mediados del XVIII. En 1708, por otro lado, Rey Castelao fijó una densidad muy elevada —de 79'2 habitantes por km^2— para A Ulla, que lógicamente se forjó durante el XVII, con unos porcentajes que no sólo se mantuvieron luego, sino que se elevaron, hasta alcanzar los 121'6 habitantes por km^2 en 1752[33].

De esta suerte, las comarcas con mayores densidades de población a mediados del siglo XVIII eran justamente Santiago de Compostela y su tierra, el valle del Ulla, Tabeirós, Arousa, O Salnés y la cuenca del Lérez; a la vez, sus medias de número de aldeas por parroquia oscilaron entre las mínimas, de 7'24, en las comarcas de transición hacia la Galicia interior —Terra de Montes— y las máximas, de 7'77, para la cuenca del Ulla, o el 8'31 para las Rías Baixas. En efecto, contaron con los lugares y aldeas con mayor número de vecinos y una red

29 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen*…, op. cit., 3, 180-181, 228 y 296 p. *Idem*, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994, 17 p.

30 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "'Aldeas y caseríos a tiro de mano de piedra': los asentamientos rurales en el arzobispado de Santiago (siglos XVI-XVIII)", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, 7, 1994, 221-222, 214-215, 220, 222 p.

31 J. M. PÉREZ GARCÍA, *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera*…, op. cit., 100-101 p.

32 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La Tierra de Montes en la época moderna…", op. cit., 258 p.

33 O. REY CASTELAO, *Aproximación a la historia rural en la comarca de la Ulla*, op. cit., 183 p.

compleja de asentamientos; a las que hay que sumar las villas costeras y otros núcleos "semi-urbanos" sobre el eje que trazan Noia, Padrón y Pontevedra, hasta Cangas do Morrazo; villas de "mareantes" en su mayoría, pocas con su cerca, donde se juntan colegios y conventos de frailes, jesuitas, carmelitas…, y seguro que conformadas a imagen y semejanza de Padrón a fines del siglo XVII, según Magalotti, de tristes edificios y estrechas y sucias calles[34]. Altas jerarquías, conventos, Fábricas y cabildos, nobleza e hidalguía constituyeron durante el Antiguo Régimen, en contextos urbanos, la clientela del artesanado, y sostuvieron las actividades artísticas. Si bien a este "modelo", hay que sobreponerle una "armadura" que refuerza la presencia de la Iglesia en el medio rural; en el arcedianato de O Salnes, por ejemplo, reunía a siete arciprestazgos y unas doscientas cincuenta feligresías, con otras tantas iglesias y sus anejas, junto a ermitas y santuarios, y, en fin, a la clientela que constituyeron sus Fábricas y párrocos. Por lo que toca al estado y número de estos establecimientos de culto y oración, y, en fin, a su capacidad de captación del "excedente piadoso", a fin de reinvertirlo luego en arte de uso religioso[35]; quizá haya que recordar que según Barreiro Mallón quedó, únicamente, en relación directa con los caudales de Fábricas y cofradías y con las posibilidades económicas del vecindario[36]. Por lo demás, Rey Castelao dijo:

> "La especial situación de Galicia, en un extremo mal comunicado con el resto de la Península, es uno de los factores tradicionalmente esgrimidos para explicar su 'atraso cultural', pero al aislamiento […], habría que añadir la dispersión del poblamiento, el contraste costa/interior, la ausencia de núcleos urbanos importantes y de una red urbana integrada, una organización social dominada por el clero y la hidalguía, una población mayoritariamente rural, pobre y culturalmente dependiente, la debilidad de los concejos por su carencia de medios, [en suma] la de las instituciones políticas "autónomas" […]"[37].

Si la cultura del Barroco en el siglo XVII era producto de una sociedad "moderna", en el Reino de Galicia, ésta era rural, campesina y señorial. A fines del XVI y durante buena parte del XVII hay que hacer notar que la población disminuyó muy acusadamente en "las Castillas"; en el Noroeste, la caída afectó, muy especialmente, a la población urbana, si bien su recuperación se forjó en el medio rural, y, no obstante, después no se produjo un trasvase de población del campo a la ciudad. De esta suerte, la Galicia del Antiguo Régimen tomó parte en la disputa, en medio y medio, entre los que explican el Barroco como producto de lo

34 L. C. MAGALOTTI, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Ed. y notas por Á. SÁNCHEZ RIVERO y Á. MARIUTTO, Madrid, 1933, cit., A. VIGO TRASANCOS (dir.), *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo: Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003, 278 p. y ss.

35 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, Vigo, Galaxia, 1998, 213-214, 248-249 p.

36 A. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales, visitas ad limina, registros de licencias ministeriales y concursos a curatos", *Compostellanum*, 35, 3-4, 1990, 513 p.

37 O. REY CASTELAO, *Libros y lectura en Galicia: siglos XVI-XIX*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2003, 17 p.

urbano y los que lo hacen en cuanto que resultado de una sociedad y economía agrarias. Ante la imagen que dio V.-L. Tapiè, según la que el Barroco cuajó en el medio rural porque al campesinado, empobrecido, explotado y, tal vez, hambriento, se le ofrecía la contemplación de la riqueza y magnificencia de las iglesias parroquiales y abaciales, haciéndole, de este modo, partícipe de ellas[38]; en efecto, no podemos menos de pensar que las más ricas iglesias de los siglos XVII y XVIII, en verdad, no siempre estuvieron en las ciudades o en las "cabezas" episcopales del Reino de Galicia; sino, en cambio, las más de las veces estuvieron en el campo, caso de las abadías benedictinas y cistercienses, que durante la Edad Moderna eran lugares de oración y estudio, centros económicos y de poder, y, en suma, establecimientos de consumo y producción de arte. Lo cierto es que mientras en buena parte de la Península, la nobleza y las jerarquías eclesiásticas monopolizaron la actividad artística, en Galicia los grandes monasterios —trece casas del Cister y nueve benedictinas— fueron la mejor clientela y los más "generosos" promotores del arte durante el Renacimiento y el Barroco[39]. "Aquellas enormes construcciones habían representado para una población rural un sustitutivo de la cultura urbana que les faltaba […]"[40], dijo Domínguez Ortiz. Quizá haya que aceptar que la cultura del Barroco era producto de las grandes ciudades, como dijo Maravall, o por decirlo mejor, de ciudades que viven en "unión" con el campo y sobre el que éstas ejercen su irradiación[41]. Por consiguiente, no queda más remedio que desdibujar, como ya hicieron García Iglesias o Monterroso Montero, los límites entre lo urbano y lo rural para la época del Barroco —cuando la evolución demográfica y la condiciones de "ruralización" no ayudan a la distinción entre áreas urbanas o "semi-urbanas" y medio rural—; habida cuenta de las relaciones de dependencia entre los focos de producción establecidos en ciudades y villas de la Galicia "moderna" y sus áreas de influencia en la ruralía[42].

1.1. Sobre la fundación y restauración de santuarios: Otro "panorama" de las devociones populares en la Galicia del Antiguo Régimen

Es justo decir que la experiencia y manifestaciones religiosas de las "ovejas" iban, en ocasiones, por caminos bien distintos a los que marcó la Iglesia, en especial en la Galicia rural. Al respecto, W. A. Christian llegó a hablar de dos "modelos" de catolicismo en las Castillas a fines del siglo XVI; el de la Iglesia "universal", centrado en los sacramentos, en la liturgia, el misal y breviario romanos; y otro local, basado en lugares, imágenes y reliquias ligadas a la "tierra", los santos patronos de las localidades y en un calendario conformado a partir de las fiestas

38 V.-L. TAPIÈ, *Barroco e clasicismo*, Lisboa, Presença, 1974, 146-149 p.

39 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (I). La época. Los patrocinadores. Arquitectos del siglo XVII*, A Coruña, Hércules, 1993, 13, 220-233 p.

40 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel, 1976, 142 p.

41 J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2000, 228-233 p.

42 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Creaciones Atlántico, 1990, 213-214 p. y ss. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Interpretaciones dentro de la periferia (de lo urbano a lo rural a través de la arquitectura y las artes figurativas barrocas en Galicia)", en C. J. CASTRO BRUNETTO (coor.), *Arte barroco: una revisión desde las periferias*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme, 2004, 11 p.

y romerías de sus pueblos. Si Morgado García, por su parte, creía que en la España del Antiguo Régimen había, incluso, diferencias entre una religiosidad rural y otra urbana[43], el marco dónde la práctica religiosa se diferenció y siguió teniendo tintes "localistas", en la Galicia del siglo XVII, sin duda era sus ermitas y santuarios. Sin embargo, hay que insistir en que el enfrentamiento entre unas formas y otras es inexistente, a todas luces; y, en palabras de López López, no hay "unas" y "otras", sino una "modificación" de las que seguían en uso desde la Baja Edad Media y que contaron con apoyo social, junto a la introducción de otras "foráneas" y que tenían el cuño de la Iglesia tridentina.

Al respecto, la reforma católica que se tildó de "ofensiva" para adoctrinar y moralizar a la población, con recursos y estrategias de signo negativo, algunos, y otros positivo, trató de atajar, consecuentemente, ciertas "prácticas" que se consideraban incompatibles con la moral y la doctrina; junto a la puesta en funcionamiento de mecanismos de propaganda y persuasión. En efecto, desde fines del XVI recuperaron su importancia los viejos santuarios de la Edad Media, surgieron otros nuevos y llegaron más reliquias; no obstante, el proyecto de la "Ciudad de Dios" de los prelados de los siglos XVII y XVIII aspiró no sólo a controlar los cultos, celebraciones y manifestaciones de las iglesias parroquiales, sino también de las ermitas y otros lugares de culto del medio rural[44]. Infelizmente, en la actualidad no contamos con ninguna investigación suficientemente "exhaustiva" que pueda aportar una visión más o menos precisa y de conjunto sobre las ermitas y santuarios de la Galicia de la Edad Moderna; tanto del proceso de fundación y evolución en el Antiguo Régimen, como, más en particular, acerca de la revitalización de lugares de culto con orígenes en el Medioevo durante el Barroco. En efecto, buena parte de estos trabajos son de carácter "parcial", y, en su mayoría, con el centro de interés sobre los cultos marianos[45]; no obstante, una mención especial se merecen los trabajos de López López y González Lopo —éste último, acerca del obispado de Tui entre el XVIII y el XIX—. Por lo demás, en lo que concierne a ermitas y cofradías, por ejemplo, López López dijo que se reiteraban, en especial a partir de mediados del 1600, autos y disposiciones sobre el obligado decoro de las imágenes y de los espacios de culto y devoción[46]. En segundo lugar, la sujeción de las romerías; sí, éstas eran "otra" de las preocupaciones de obispos y visitadores, pues con motivo de las nuevas devociones, y, ya en el siglo XVIII, con el aumento de las ferias, se multiplicaron las celebraciones en que se mezclaba lo sagrado y lo

43 W. A. Jr. CHRISTIAN, *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1991, cit. A. MORGADO GARCÍA, *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 2000, 22 p.

44 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia*…, op. cit., 302, 304 y 318 p.

45 J. J. CEBRIÁN FRANCO, *Santuarios de Galicia: Diócesis de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Arzobispado, 1982; A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Costumes populares litúrxico-mariais nas igrexas e santuarios de Galicia*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 1995, y otros… Cit. R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Devociones y cultos marianos en Galicia durante la Edad Moderna", en D. GONZÁLEZ CRUZ, *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*, Actas del Primer Encuentro Internacional, Almonte-El Rocío, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, 65 p. D. GONZÁLEZ LOPO, "Las devociones marianas en el obispado de Tui a mediados del siglo XIX, cambios y permanencias de un culto tradicional", en *Tuy, Museo y Archivo Histórico Diocesano*, 8 (1998), 101-122 p.

46 *Ibídem*, 56-57 p.

profano. Claro que los santuarios y romerías bien podían etiquetarse, en realidad, como "resultado" de la promoción de la clerecía, a resultas del gran número de devotos que convocaban y las limosnas y beneficios que generaban; por más que los visitadores recelasen de los excesos a que daban lugar[47]. Con todo, en la Galicia del 1700, la acción de las autoridades eclesiásticas nunca no se encaminó a eliminar ni las cofradías, ni los santuarios con sus romerías y festejos, ni a prohibir el culto a imágenes; antes bien, se intentó corregir los excesos y aprovechar, a continuación, las posibilidades que éstos ofrecían a las jerarquías como vehículos para la "reforma"[48]. Por consiguiente, si durante el XVII y buena parte de la primera mitad del siglo XVIII la religiosidad se desbordó de los canales abiertos después del concilio de Trento —siempre, con el beneplácito de las jerarquías, que la encaminaron a la revalorización de la Virgen, los santos y su poder me intercesión—, a partir de los años medios del siglo XVIII se sintió un cambio de rumbo y una mayor vigilancia por parte de las autoridades eclesiásticas. En las visitas de la segunda mitad del XVIII, en la diócesis de Santiago de Compostela, por ejemplo, fue frecuente la prohibición de exvotos o cintas de ofertas a las imágenes de iglesias parroquiales y ermitas, que hasta ahora no habían sido objeto de censura[49]; a fin de acabar con las "supersticiones" y con otras prácticas de la llamada "religiosidad popular".

En efecto, quizá la espiritualidad de los hombres y mujeres de Barroco era sensible en materia religiosa, y, de esta manera, estaban siempre dispuestos a ser testigos y aceptar, sin crítica, la existencia de milagros y hechos extraordinarios a resultas de la intercesión de la Divinidad. Claro está, ésta fue una de las razones de la proliferación de santuarios y ermitas en las aldeas, que vivieron su etapa de esplendor durante el siglo XVII, y, de manera especial, durante la primera mitad del XVIII. En tanto en cuanto, la otra pasó por la promoción de las cofradías y el apogeo del asociacionismo entre 1630 y 1740, según González Lopo; en parte por iniciativa de las autoridades eclesiásticas[50], en parte por la acción del clero parroquial, y para muestra: a iniciativa del párroco de Santa Mariña de Agar, D. Gregorio Vázquez Barro, el 1 de abril de 1648 se fijaban las ordenanzas de la Cofradía del Glorioso san Antonio, sita en su capilla do Foxo, en Corvelle[51] (A Estrada, Pontevedra), en la

47 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 303 p.

48 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "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*, Cáceres, octubre de 1990; Mérida, Junta de Extremadura, 2, 1993, 853-854 p. *Idem*, "Religiosidad popular en Galicia durante el Antiguo Régimen", en J. M. VÁZQUEZ VARELA, *et al.*, *O feito religioso na Historia de Galicia*, Noia, Asociación Galega de Historiadores, 1993, 107-108 p. *Idem*, "Devociones y cultos marianos en Galicia durante la Edad Moderna", op. cit., 82-85 p.

49 González Lopo puso el foco de atención sobre un visitador del Arzobispado, a finales del siglo XVIII, que recorrió los arciprestazgos de Iria Flavia y de A Maía combatiendo, celosamente, las supersticiones y los "abusos" del campesinado, y que, en la feligresía de San Xoan de Buxán, censuró la costumbre de colocar exvotos, mortajas y cabellos, a modo de ofrenda, en el interior de su iglesia. *Vid*. D. L. GONZÁLEZ LOPO, "Aspectos de la vida religiosa barroca: las visitas pastorales", en *Semata*, 7, 1996, 438-439 p.

50 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740: el arzobispado de Santiago", *Obradoiro de Historia Moderna*, 5, 1996, 164 p.

51 Cofradía de San Antonio (1649-1749), leg. 7, fols. 9 r.-10 v, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Rubín, Tabeirós, AHDS.

feligresía de Santa María de Rubín —en el arciprestazgo de Tabeirós—. A partir de sus constituciones, puede concluirse que existía una ermita en el lugar de Foxo de edificación anterior a 1650, que se reconstruye en torno a 1659[52] y luego, otra vez, en los primeros años del siglo XVIII[53]; ya que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII parece crecer en cofrades y en recursos. Esta Capilla tuvo que ir adquiriendo peso en la transición del 1600 al 1700 como santuario con un radio de influencia "local", dentro del arciprestazgo de Tabeirós y las feligreías de A Ulla, y de visita anual; cuya fiesta se celebraba cada 13 de junio[54], reuniendo a romeros atraídos por la sed de indulgencias[55] y milagros.

De ésta suerte, el universo de las devociones "locales", mejor que el de las devociones "populares", se caracterizó, según Saavedra Fernández, por su inestabilidad y fluidez; ermitas en otro tiempo concurridas, acabaron, no obstante, arruinadas, al tiempo que se levantaban otras, congregando a gran número de devotos y sucediéndose las apariciones, los milagros y las obras pías[56]. Así que frente al "polo" de la ordenación del territorio de la Galicia de la Edad Moderna sobre las feligresías y sus respectivos patronos, a partir de un tejido sujeto a la administración eclesiástica y con raíces en la Alta Edad Media; las fundaciones de capellanías y ermitas, al menos desde fines del siglo XVI, y, más en concreto, el "panorama" de sus advocaciones, dieron pie al fortalecimiento del culto a la Virgen y a la aparición, en el mapa del Barroco, de los santos de la Baja Edad Media junto a los de la Contrarreforma —S. Antonio de Padua, S. José, S. Roque, S. Lucía…—. Huelga referir las constituciones de "[…] la Cofradia de la gloriossa Santta Margarita ynclussa en esta felegresia […]" del Divino Salvador de Saiáns (Moraña, Pontevedra), en Moraña de Abaixo; se asentaban y aprobaban el 31 de mayo de 1716[57]; si bien de su existencia hay noticias al menos desde el último tercio del siglo XVII[58]. Nació como Cofradía "[…] ynclusa en esta yglesia" de Saiáns"; después, se desgajó hacia 1736, y, entonces, se abrió el "Libro de la Cofradia de la gloriosa santa Margarita fundada en la Hermita de el mismo nombre sita dentro de los terminos de la feligresia de san Salvador de Saians […]"[59]; seguramente, a la vez que se construía su capilla[60], entre

52 *Ibidem*, fol. 19 r.

53 De las cuentas de 1707 y 1708, "Mas dio por descargo ochocientos y ochenta reales que costo el poner un arco de piedra labrada y redificar la capilla esquinas también de piedra labrada y redificar la toda desde prinzipio de nuevo", *ibidem*, fol. 60 v.

54 *Ibidem*, fol. 9 r.

55 Al menos desde 1733 la Cofradía de San Antonio do Foxo pudo contar con una bula episcopal para concesión de indulgencias a los romeros, o peregrinos, que visitaban el santuario en año de Jubileo; *vid*. de las cuentas de 1733, "Mas da en datta tres cientos y noventa Reales de Vellon que costo La Bula del Jubileo de San Antonio", *ibidem*, fol. 106 r.

56 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 318 p.

57 Fábrica (1635-1703), leg. 1, fol. 52 v.- 54 r., Administración parroquial, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

58 *Ibidem*, fol. 153 r.

59 Santa Margarita (1733-1920), leg. 9, contraportada, Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

60 De las cuentas de 1736, ajustadas en agosto de 1737, "[…] da en data y descargo mill y seyszientos reales que consta de dos reziuos que presento auer entregado a los maestros de Cantería que concurrieron con las obras de la Capilla de la Gloriosa Santa […]", *ibidem*, fol. 34 v.

Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, retablo mayor, feligresía de Santo Estevo de Saiar (Caldas de Reis, Pontevedra), ¿por los años de 1750 a 1759?

1735 y 1736. Es justo decir, pues, que en la implantación de "nuevas" devociones, o bien en la fundación de cofradías y la "puesta a punto" de las prácticas del pueblo se sintió, en gran medida, la catequesis del clero parroquial, las prédicas de los regulares y sus misiones; éstas, en ocasiones, se tradujeron en la creación de otros lugares de culto, caso del "[…] Santuario de Nuestra Señora de la Merced sito en el lugar de Badín termino de esta feligresía de [San Pedro de Carcacía]"[61] (Padrón, A Coruña), al sur del Ulla, y que nació seguramente a fines del siglo XVII, dependiente del convento de los mercedarios de Conxo (Santiago de Compostela).

Por otra parte, hay capellanías que florecieron a partir de la fundación de misas y obras pías[62], y, en seguida, alcanzaron cierta irradiación "local", por iniciativa de hidalgos o clérigos. De esta suerte, las hay que justamente se constituyeron a fin de sostener a un capellán o clérigo "mercenario" de la familia del fundador, luego consagrado "a título de patrimonio". Buena prueba de esta "inflación", creo, sería el "Auto" de la visita de 2 de febrero de 1723, en tiempo de sede vacante, poco después de la muerte de D. Luís de Salcedo y Azcona

61 Nuestra Señora de la Merced (1747-1862), leg. 1, fol. 8 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Carcacía, Iria Flavia, AHDS.

62 D. L. GONZÁLEZ LOPO, *Los Comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2002, 654 p.

(† 1722), a la feligresía de Piñeiro (Marín, Pontevedra), donde se dio cuenta de que "[…] en esta feligresía ay algunas capillas y oratorios particulares que son la que fundo el lizenciado Don Juan Gago [y Mendoza], cura que tanvien fue desta freguesía junto a la cassa que tanbien frabrico en el lugar de aguete [¿?]: Otra que fundaron Benito de loira [¿?] y Maria Piñeiro su mujer en el lugar do pereyro y a titulo de la qual se alla ordenado el lizenciado Don Domingo de loira [¿?] su hijo: Un oratorio que tiene la cassa de Guimarans [Guimeráns] en que bibe Doña Feliciana pereira: y en la cassa de Quadro [Cadro] otra Capilla que fundo Don Juan de Romay y que en una y otras se disse misa los dias festibos y se disse misa tanuien en dicho oratorio en donde aunas y otras partes concurren los feligreses desta freguesía a oyr misa y no bienen a oyrla a su yglesia que es la parroquial destra freguesía […]"[63]. Otro ejemplo más: en abril de 1736 "[…] Alverto de Moar Vezino de esta feligresia [Santo Estevo de Saiar, de Moraña de Arriba, muy cerca de Caldas de Reis,] y morador en la Aldea de Gundiñanes [sic] de ella; dijo que su deliberada y formal yntencion ha sido y es siempre ascender al estado eclesiastico y porque ha tenido y tiene gran deuocion con la ymagen de Nuestra Señora de Caluelos cuia capilla se alla en terminos de esta feligresia […] es deliuerada voluntad hazer una fundacion de misas perpetuas […]"[64]. Claro que ni la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de Calvelos (Caldas de Reis, Pontevedra) escapó a la vigilancia y control de las autoridades eclesiásticas. En la visita de octubre de 1749, D. Cayetano Gil Taboada dijo "[…] que se halla con los ornatos y mas necesario para celebrar el Santo Sacrificio de la Misa, para cuio adorno y decencia dio su Ilustrisima las providencias correspondientes en el Libro de quentas de esta Hermita […]"[65]. Infelizmente, éste se perdió; contó con una construcción mediana, un retablo mayor decente y no sin "gracia", cuya imaginería capitaneó Nuestra Señora de las Nieves y el Santo Sacramento; y, en suma, una Cofradía que agrupó a los vecinos del lugar. Con que a la capellanía que instituyó D. Alberto de Moar a fin de acceder al estamento de los privilegiados, "[…] con la obligacion de quatro misas rezadas en dias señalados […]: y de pagar asimismo un ferrado de pan mediado a la fabrica de esta Hermita", hay que sumar su Cofradía y una devoción "local", con su "[…] festividad de nuestra Señora, que celebra la Cofradia en el dia ocho de Septiembre"[66].

A decir de López López y Saavedra Fernández, desde mediados del 1600 y hasta los inicios del siglo XVIII, al parecer, las jerarquías indujeron la creación de santuarios y las actividades que les eran propias en la época del Barroco[67] —romerías, ofrendas, rogativas, limosnas, fiestas…—. Queda, no obstante, por calibrar la medida en

63 Libro de Fábrica (1679-1741), leg. 1, fol. 79 r., Administración parroquial, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo, AHDS.

64 Fundación de Misas y Allanamientos (1689-1755), leg. 9, fol. 4 r. Administración parroquial, San Estevo de Saiar, Moraña-Caldas, AHDS.

65 Libro de Fábrica (1715-1783), leg. 2, fol. 101 r., Administración parroquial, San Estevo de Saiar, Moraña-Caldas, AHDS.

66 *Ibidem*, fol. 101 r.

67 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 318 y 320 p. R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Devociones y cultos marianos en Galicia…", op. cit., 65-66 p. *Idem*, "Ermitas y santuarios marianos en Galicia en la Edad Moderna", en *Culti, santuari, pellegrinaggi en Sardegna e nella Penisola Iberica tra Medioevo ed Età Contemporanea*, Genova, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, 2006, 240-247 p.

que el campesinado, al apropiarse de los mensajes y prácticas que le imponían las autoridades eclesiásticas, los "aprehendió", modificó, subvirtió. Pues, lo cierto es que la vida religiosa en el medio rural, las más de las veces, era una ocasión para el encuentro y cohesión de la comunidad —la aldea o la parroquia—; a través de la pertenencia a las cofradías, la participación en sus festejos o la asistencia a las romerías de sus santuarios; en palabras de Saavedra Fernández, muchos era los que peregrinaban, pero seguramente no todos iban movidos por las mismas intenciones y fervor[68]:

> "En Galicia […], si bien los campesinos no permanecieron indemnes a los efectos de la catequesis tridentina; la doctrina, la predicación y los mandatos oficiales fueron muy desigualmente asimilados, persistiendo una vigorosa civilización rural tradicional, que fue capaz de crear y conservar una cultura popular de carácter profano que resistió continuamente las embestidas rigoristas de la jerarquía eclesiástica […]"[69].

Habida cuenta que un número relativamente alto de santuarios y ermitas tenía sus orígenes en la Baja Edad Media, en ésta ocasión, la actuación de las jerarquías era determinante, a fin de arraigarlos y ampliar su radio de influencia y nombradía. Desde luego, lo común a todos estos es que sus oscuros principios se envolvieran en leyenda durante la Edad Moderna, a fin de consolidar y mover a su culto, amén de que argumentos y

Santuario de Nuestra Señora de A Lanzada, retablo mayor, feligresía de Santo Estevo de Noalla (Sanxenxo, Pontevedra), ¿después de 1715?

68 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 322 p.

69 A. MORGADO GARCÍA, *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*. Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 2000, 24 p.

situaciones son muy similares entre sí[70]; las luces que guían a pastores o campesinos hacia sus ruinas, el hallazgo de una imagen en el tronco de un árbol o en la playa, devuelta por el mar, o salvada de las llamas; las rocas o fuentes de aguas milagrosas, las "camas dos santos"[71], yerbas o "rituales" que aseguraban la fecundidad o ayudaban a las parturientas… Por consiguiente, toda vez que una leyenda, un lugar de culto y una reliquia que obraba milagros congregaban a peregrinos no sólo de Galicia, sino también de Castilla y Portugal; después, se daría paso a reconstruir y ampliar el espacio de uso religioso, levantar tinglados para los comerciantes de cera, ofrendas y alimentos, edificios para hospedar y recoger a los peregrinos y, en fin, conseguir un mercado cada semana y una feria cada mes. En este contexto, pues, en O Salnés, se consolidó el culto a Nuestra Señora de A Lanzada (Sanxenxo, Pontevedra).

J. del Hoyo sólo dijo a principios del 1600 que "[…] Ay en esta feligresia [Santo Estevo de Noalla] una hermita de nuestra Señora que llaman de la area que aunque esta en los limites della es subjeta al Rector de San martin del groue"[72]. De la importancia que ésta adquirió a lo largo del siglo XVII, creo, es buena prueba la preocupación que se expresó a través de la visita de abril de 1728, del "[…] graue perjuicio de el Derecho Parrochial, limosna y de petitorios […]", a resultas de competir por las audiencias; esto, sin duda, redujo los ingresos de las Fábricas de las iglesias parroquiales, porque "[…] ay en esta feligresia dos oratorios [las ermitas de Nuestra Señora de A Lanzada y San Juan Evangelista de Aiós], y se abusa de las licencias de celebrar en ellos, admitiendo los dias de fiesta a mas personas, que las contenidas en el priuiligio […]"[73]. Otro de los "indicadores": la disputa en torno a los problemas de "jurisdicción espiritual" sobre A Punta de A Lanzada entre los párrocos de Noalla y San Martiño de O Grove. Pues bien, a raíz del "auto" de la visita de agosto de 1715, por D. Juan Antonio Trelles, justamente el titular del beneficio de Santo Estevo de Noalla, y, entonces, con "oficio de visitador" por fray Antonio de Monroy († 9/XI/1715), ya que asentado en el Libro de Visitas y Fábrica de la iglesia de Noalla, dejó claro que "[…] el santuario y ermita de nuestra Señora de lanzada ynclusa en los terminos de dicha freguesia […]" estaba sujeta a su jurisdicción; donde, por lo demás, "[…] se alla por capellan de ella D. Martin fernandez presuitero que administra la limosna y sus rentas la tiene con asseo y conpostura pintada y asistida de todo lo necesario […]: Dicho lo qual corre por quenta y rriesgo su conseruacion y aumento de dicho Capellan"[74]. Es curioso, a pesar de lo extenso y detallado del inventario de ornamentos y alhajas asentado a continuación del "edicto de visita",

70 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Devociones y cultos marianos en Galicia…", op. cit., 67 p. *Idem*, "Ermitas y santuarios marianos en Galicia en la Edad Moderna", op. cit., 247-248 p.

71 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 318-319 p. R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Devociones y cultos marianos en Galicia…", op. cit., 67 p. *Idem*, "A Relixiosidade barroca en Galicia: reliquias e relicarios", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir), *En olor de santidade: relicarios de Galicia*, Igrexa de San Domingos de Bonaval, Santiago, 2004; Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2004, 544-545 p.

72 "Memorial […] Dispuesto por Don Geronimo del Hoyo […]" (1607), leg. 1.52.1, fol. 485 v., Fondo General, Visita Pastoral, AHDS.

73 Libro de Visitas y Fábrica (1607-1732), leg. 4, fol. 323 v., Administración parroquial, San Estevo de Noalla, O Salnés, AHDS.

74 *Ibídem*, fol. 261 r.- v.

infelizmente, no se dio noticia acerca del retablo mayor de esta ermita. Al parecer, quedó sujeta a las obligaciones de "cura de almas" de San Martiño de O Grove durante gran parte del siglo XVIII, habida cuenta que una imagen de san Martín, sobre un caballo blanco, partiendo la capa con un mendigo, se alojó en el altar mayor de la Virgen de A Lanzada; éste, a la sazón, "patrón" de la villa de O Grove. De esta suerte, en un memorial acerca de la "Visita del Arciprestazgo de Salnés", por los años medios del XVIII, en la feligresía de "San Esteuan de Noalla", tan sólo se anotaron dos ermitas, "[…] Una de San Juan Baptista, que esta en termino de esta freguesía, y la de Portonobo en la Aldea que llaman de Aios"[75]. En cambio, en la "Visita del Arciprestazgo de Salnés, que hizo el Illmo. Señor Obispo de Abaren en el año de 1739", en términos de la "Villa de San Martín del Grobe" sí se contó "[…] La de nuestra señora de la Lanzada"[76]. Por desgracia, hoy por hoy, el Archivo de la feligresía de San Martiño de O Grove no conserva el Libro de Visitas y Fábrica del siglo XVIII; tan sólo uno de Fundación de misas y Allanamientos[77]. No he podido ir más allá.

Sin embargo, llegados a éste punto, creo, hay que preguntarse por estos hechos: claro está, resulta siempre muy difícil dar una explicación más o menos "razonable", y, por supuesto, no debemos considerarlos tan sólo producto de una imposición de la clerecía y las altas jerarquías de los siglos XVII y XVIII, sino, muy al contrario, resultado de "intercambios" entre numerosos agentes sociales; a) a resultas de un milagro que tal vez adquiría cierta nombradía "local", o bien un área de influencia mayor, que pocas veces sobrepasó, no obstante, los términos del "país"; b) la llegada de reliquias; c) la fundación de cofradías; d) el desarrollo de misiones populares; "vía" que seguramente utilizaron los carmelitas para propagar la devoción a Nuestra Señora del Carmen desde los inicios del 1700; los capuchinos, a fines del siglo XVIII, en el culto a la Divina Pastora, y, sin duda, explotaron los jesuitas en su introducción de San Ignacio y San Francisco Javier ; e) el trabajo de un prelado o clérigo que a veces promovía entre sus "ovejas" cierta devoción o práctica religiosa; f) la acción de nobles e hidalgos, ya que, al parecer, compitieron por las "audiencias" de los establecimiento de culto y oración que se ligaban a sus solares y donde eran "patronos". Huelga decir que las balaustradas y pasadizos que vuelan sobre el camino y pasan del "pazo" de los Marqueses de Villagarcía al convento de las agustinas de Vista Alegre (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), o bien enlazan el Pazo de Ortigueira (Vedra, A Coruña) de los Armada y la iglesia de Santa Cruz de Ribadulla, o la capilla de San Antonio de Padua y el Pazo de Oca (A Estrada, Pontevedra) de los Gayoso, sin duda, apuntan a diferentes "tipologías"; si bien, éstas, a su vez, dan noticia de la reconstrucción de lugares de culto, donde se alojan devociones populares y reúnen cofradías. Basta con citar el Pazo de Fefiñáns (Cambados, Pontevedra) de los Figueroa y la iglesia de San Bieito de Fefiñáns, que funcionó como "santuario" durante la época

75 "Visita del Arciprestazgo de Salnés (¿1749?)", s/fol. (sin foliar, *vid*. "San Esteuan de Noalla", n.º 46), leg. 1.52.12 (1.268), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

76 "Visita del Arciprestazgo de Salnés, que hizo el Illmo. Señor Obispo de Abaren en el año de 1739", leg. 1.52.10 (1.266), fol. 9 v., Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

77 Fundación de misas y Allanamientos (1718-1846), leg. 2, Administración parroquial, San Martiño de O Grove, O Salnés, AHDS.

del Barroco con un "radio de influencia" corto, y de visita anual, sobre las feligresías de Arousa y, tal vez, en el resto de O Salnés. Pues bien, su construcción se inició en el siglo XVII y, a fines de éste, allí trabajaron los escultores pontevedreses Esteban de Cendón († después de 1706) alrededor de 1697 y Pedro da Cuña por 1697; éste último, en el retablo mayor, según encargo de D. Antonio de Valladares y Córdoba, III Vizconde de Fefiñanes[78]. No hay duda que éste desapareció tras las obras de fines del XVIII[79].

Otra vez más según Saavedra Fernández, durante la primera mitad del XVII, parece que aumentó extraordinariamente la afluencia de creyentes hacia algunos de los viejos santuarios[80]; caso de As Ermitas de O Bolo (O Bolo, Ourense), ya en el obispado de Astorga, luego de 1624; la capilla de S. Telmo —O Corpo Santo— de la catedral de Tui (Pontevedra), en especial, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, patrón de mareantes y objeto de gran devoción en el Baixo Miño; o bien San Andrés de Teixido (Cedeira, A Coruña), en el noroeste de la diócesis de Santiago de Compostela, cuyas noticias se remontan al siglo XIV y constituye el santuario más importante de la Galicia del Antiguo Régimen, ligado a una reliquia —después de la catedral de Santiago de Compostela, claro está—. En fin, según González Lopo, la creencia en que las reliquias era un medio para entrar en contacto con lo sobrenatural y la convicción de que era posible, por mediación de los santos, obtener gracias y dones dan razón del enorme concurso de peregrinos que reunían y los beneficios, de limosnas y donativos, que generaban para las iglesias que las custodiaron. Luego, en otros casos, no obstante, tenía lugar una transposición de los valores y dones de las reliquias respecto de las imágenes de los titulares de los establecimientos de culto y oración, sin que aquella existiese, y, por esta vía, ser reputada como encarnación del santo —o de la Madre de Dios— y vehículo de unión con la Divinidad; esto explicaría que hayan sido objeto de ritos y prácticas que se relacionaron, anteriormente, con el culto a las reliquias —restregándolas con pañuelos, tocándolas, imponiéndoles cintas de ofertas, engalanándolas con ofrendas y exvotos…—, que se basan en la creencia en que sus "poderes" eran traspasados a los objetos que estuvieron en contacto con ella —tierra, flores, cirios, telas, aceite de su lámpara…—[81]. Sin embargo, ninguno se beneficiará de ello, en el

78 M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa (S. XVI-XX): índice de artistas", en *Museo de Pontevedra*, 41, 1987, 280 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", en *Compostellanum*, 3-4, 42 (1997), 404 p.

79 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (ed. facs.), Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 2005, 314 p. *Cfr*. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, op. cit., 218 p. *Ídem*, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas*, *Galicia. Arte*, A Coruña, Hércules, 1993, 14, 152 p.

80 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 320 p.

81 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "El Papel de las reliquias en las prácticas religiosas de los siglos XVII y XVIII", en Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna, *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*, 2, 1994, 247-248, 253 p. *Idem*, "A Relixiosidade barroca en Galicia: reliquias e relicarios", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir), *En olor de santidade: relicarios de Galicia*, Igrexa de San Domingos de Bonaval, Santiago, 2004; Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2004, 539, 544-545 p.

contexto de la religiosidad del Barroco y de la revalorización de los santos y su papel de intercesión, como el culto a la Virgen, ya que, desde mediados del siglo XVII y en especial durante la primera mitad del XVIII, abundaron extraordinariamente las fundaciones de capillas y santuarios de signo mariano —en concreto, destacaron la Inmaculada Concepción, el Carmen y los Dolores—, como el de Nuestra Señora del Portal de Belvís —Santiago de Compostela, hacia 1693—, Nuestra Señora de la Esclavitud —Iria Flavia (Padrón, A Coruña), después de 1732—, la de Guadalupe —Rianxo (A Coruña), hacia 1773—, o la Virgen Peregrina —Pontevedra, hacia 1776—[82].

De entre éstos, justamente, uno adquirió un radio de influencia que abarcó la Diócesis y traspasó sus límites hacia el sur: el santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud (Padrón, A Coruña), en la feligresía de Santa María de Cruces, muy cerca de Padrón. En efecto, como la pólvora, se propagó el culto a una imagen "milagrosa" de una Virgen con el Niño, colocada hacia 1582 al lado de una fuente, que obró el prodigio de curar a un tullido, por 1732, transportado al Hospital Real de Santiago de Compostela[83]. Según González Lopo, precisamente después de 1732 el número de limosnas y misas que se disponían en los testamentos de vecinos de la Ciudad Santa con destino al santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud aumentaron considerablemente —representando sobre el 10 por cien, entre 1731 y 1760—[84]. Por desgracia, nada se sabe de la fábrica del Santuario alrededor de 1732; si bien las limosnas y donaciones seguramente ayudaron a la contratación de maestros de arquitectura y escultura habilidosos, dando pie a Otero Túñez a poner las obras en manos de "epígonos" de Fernando de Casas o Clemente Fernández Sarela[85], y, en suma, posibilitó un trabajo sin descanso. En resumidas cuentas, se concluyó a fines de los años de 1730 a 1739, con el cierre del edificio y el ensamblaje de su retablo mayor, ya que en agosto de 1743 se le confiaba a Alejandro Domínguez su pintura y dorado. Según García Iglesias, por estos años, las obras de la fachada y las torres aún no estarían ultimadas.

Una vez que se revitalizó el culto, se reconstruyeron sus edificios y se levantaron altares y retablos a sus imágenes, el último de los "indicadores" era el de la estampa religiosa; cuando el grabado en

82 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Devociones y cultos marianos en Galicia…", op. cit., 74 p. *Idem*, "Ermitas y santuarios marianos en Galicia en la Edad Moderna", op. cit., 250 y 264-266 p.

83 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 321 p. R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Ermitas y santuarios marianos en Galicia en la Edad Moderna", op. cit., 264-266 p. En efecto, en un retablo de exvotos que se guarda en la sacristía del santuario, una de sus pinturas da cuenta del "primer" milagro que obró la Virgen de la Esclavitud, dando origen a su santuario: "Un enfermo / que avia mvchos años / q[ue] estava tullido. Le lleva / ban en un carro para el Real / Hospital de S[antiag]o y pasando por de / lante desta soberana virgen / pidió a su mug[e]r le diesse. Agva. Des / ta fvente santa. Y al instante q[ue] / la bebió se qvedó sano saliose de / el carro dio Gracias a la sobe / rana Reina y se fve a pie. Para sv / casa: fve el primer milagro q[ue] obró esta soberana señora / en el año de 1732".

84 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "Onomástica y devoción: La difusión de nuevos cultos marianos en la Galicia meridional durante los siglos XVIII y XIX: El Obispado de Tui", en *Obradoiro de Historia Moderna*, 1, 1992, 172 p.

85 R. OTERO TÚÑEZ, "Excursiones por Galicia: el santuario de la Esclavitud", en *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, 57-60, 1951-52, 77 p. y ss. *Cfr*. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII…*, op. cit., 153-154 p.

Santiago de Compostela adquirió, justamente en la segunda mitad del siglo XVIII, un notable desarrollo y florecimiento de la mano de la familia Piedra, en especial del fundador de la saga, Jacobo de la Piedra († 1779), y su sobrino, Ángel Piedra[86]. Es curioso, en los siglos XVII y XVIII las jerarquías católicas del sur de Alemania también avivaron numerosas peregrinaciones de "signo local" a sus santuarios y lugares de culto, usando el grabado como acicate, y apoyándose en la producción "industrial" de los talleres de Augsburgo[87]. En la Galicia de la época del Barroco, más en concreto en el siglo XVIII, seguro que se dio este fenómeno, si bien a menor escala, y, como resultado, por sus años medios, se disparó la producción de estampas y grabados de uso religioso, que movían a los fieles al culto a la Virgen y a los santos, y difundían las virtudes y "verdaderos retratos" de santos, patronos y titulares de cofradías o lugares de culto y peregrinación. Desde luego, la producción gallega de grabados es cuando menos escasa, "pobre", fundamentalmente devocional y de vertiente "popular"; en cuanto que su difusión se realizó, en especial, entre las clases subalternas. Entre tanto, su producción fue inspirada y promovida por las jerarquías eclesiásticas, y, en gran medida, su éxito vino dado por su bajo coste[88] —ya que éstas, las estampas, se vendían con ocasión de romerías y peregrinaciones, y, por lo tanto, constituyeron una fuente "alternativa" de ingresos para los clérigos y las cofradías que las hacían imprimir…—. Aún cuando el grabado apenas si dejó rastro en los inventarios notariales *post-mortem*, al menos en la ruralía gallega; no obstante, su difusión fue "alta" en la Edad Moderna y su público muy amplio. Si bien éstos dieron por resultado la ausencia de imágenes de uso religioso en los hogares, y, sólo en ocasiones, se refirió alguna que otra estampa —claro que en las casas de campesinos y pescadores, las estampas de devoción, a causa de su escaso valor económico, seguro que no siempre se consignaron en estas "relaciones"—[89]. Dijo Mandroux-França:

> "*Estas imágenes se ajustaron a un código preciso, asociado a la representación del santo, de las escenas de la historia de su vida, de las alegorías de sus poderes o de su martirio, combinado con invocaciones o versículos de las Escrituras e con las indicaciones concernientes a las indulgencias tocantes a la imagen y al origen del encargo, todo alojado dentro de marcos decorativos, simbolizando un retablo donde la devoción era materializada* […]"[90]

86 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996, 299-303 p.

87 P. CHARPENTRAT, *Du maitre d'oeuvrage au maître d'oeuvre: l'architecture religieuse en Allemagne du Sud*, Paris, Klincksieck, 1974, 31-38 p. Cit., R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Devociones y cultos marianos en Galicia…", op. cit., nota a pie 40, 65 p. M. T. MANDROUX-FRANÇA, "Information artistique et '*mass-media*' au XVIII[e] siècle: la difusión de l'ornement gravè Rococò au Portugal", en *Bracara Augusta*, 28, 76 (1973), 12-15 p.

88 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad. Valores iconográficos y devocionales", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (coor.), *Galicia Renace*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, 326-329 p.

89 R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Devociones y cultos marianos en Galicia…", op. cit., 79-81 p.

90 M. T. MANDROUX-FRANÇA, "Information artistique et '*mass-media*' au XVIII[e] siècle: la difusión de l'ornement gravè Rococò au Portugal", op. cit., 12 p.

Por supuesto, la adquisición de estampas fue fomentada por las autoridades eclesiásticas a través de la concesión de indulgencias a los que rezasen ante ellas; por tanto, éstos beneficios se hacían constar en los grabados de devoción, así como la jerarquía que los concedía, y, de esta manera, se ponía de manifiesto, una vez más, lo que D. Menozzi bautizó como la secuencia circular de "imagen, devoción, autoridad"[91]; al impulsar sólo determinadas devociones y cultos —por ejemplo, durante la segunda mitad del 1700, Barriocanal López catalogó en Santiago de Compostela estampas de Nuestra Señora de la Esclavitud (antes de 1788), de la Lanzada (s. d.) o del Portal ("J. Piedra en Sto. año de 1753"), y otras; ésta última adscrita al convento de las dominicas de Santiago de Compostela—[92]. De esta suerte, a la jerarquía de los establecimientos de culto y centros de peregrinación le correspondió, en paralelo, otra jerarquía de las imágenes, y, en efecto, éstas fueron encargadas a "artistas" de prestigio de la Ciudad Santa, único centro de producción calcográfica del Reino de Galicia. Entre los santuarios de signo mariano, por ejemplo, el de Nuestra Señora de la Barca en Muxía (Muxía, A Coruña) ocupó uno de los primeros lugares en la época del Barroco, a resultas de la abundante bibliografía originada[93] y las planchas abiertas por José dos Santos Maragato, una por 1724 y otra por 1728, o bien la que fray Matías de Irala grabó en 1733[94] —"N. S. de la Barca": "F. Mathias Iraia del et sculp año de 1733"—.

2. Monasterios y su "influjo" en el medio rural

Es un hecho que los benedictinos y cistercienses fueron las órdenes que tuvieron una mayor presencia y fuerza en Galicia desde la Edad Media[95]. Más en concreto, según Goy Diz, sólo en el Noroeste, los

91 D. MENOZZI, "La Chiesa e le immagini", en S. BAVIERA, J. BENTINI (coord.), *Mistero e immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo,* Bologna, Chiesa Abbaziale di San Salvatore, septiembre-noviembre de 1997, 31-37 p.

92 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, op. cit., 220-222, 317 y 369 p.

93 A. RIOBOO Y SEIXAS, *La Barca mas prodigiosa: poema historial sagrado de la antiguedad invencion, y milagros de el celebre Santuario de N.S. de la Barca*…, Santiago de Compostela, Ed. Andrés Frías, 1728 (BXUS., Fondo Histórico, sig. 23699); *Relación verídica y autenticada por autoridad del Ordinario de la ciudad y Arçobispado de Señor Santiago... de las maravillas, prodigios y milagros que Nuestro Señor obra, y ha obrado por medio de la devotísima imagen de Nª Sª de la Barca... la qual da a luz Un Devoto de la misma Reyna de los Angeles*…, Madrid, Ed. Diego Martinez Abad, 1719, (BXUS., Fondo Histórico, sig. 12111); S. J. MAÑER, *Crisol critico, theologico, politico, physico, y mathematico, en que se quilatan las materias del Theatro Critico, que ha pretendido defender la demonstracion critica del... Fr. Martin Sarmiento: parte segunda*..., Madrid, Ed. Bernardo Peralta, 1734, (BXUS., Fondo Histórico, sig. INC 864-5); y otros: *Discurso escholatico, historico y ascetico que hizo el Real Colegio y General estudio de N. Seraphico P. S. Francisco de Salamanca siendo consultado sobre los prodigios nuevos i antiguos de N. S. de la Barca*, Salamanca, Ed. Eugenio Garcia de Honorato y San Miguel, s.a. (1725 ca.), *vid*. Centro Superior Bibliográfico de Galicia (Santiago de Compostela), sig. XVIII.1(19)

94 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 402 p. Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, op. cit., 79-80, 238-240 y 385 p. *Ídem*, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad…", op. cit., 343-344 p.

95 En gran parte, este apartado es resultado de la investigación del grupo Iacobus (GI-1907) del Departamento de Historia da Arte de la USC., coordinado por el Prof. J. M. Monterroso Montero, y, de esta manera, quería hacerse eco de algunas de las "novedades" sacadas a la luz en el contexto de los *simposia Opus*

benedictinos a mediados del siglo XVI tenían ocho monasterios, más de treinta prioratos y cerca de un centenar de granjas[96], y, en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela, contaron con tres Casas de no poca importancia, San Xoán de Poio (Poio, Pontevedra), San Salvador de Lérez (Pontevedra, Pontevedra) y San Pedro de Tenorio (Cotobade, Pontevedra)[97]; ésta última, una de las más pequeñas. Habida cuenta que alrededor de un tercio de la población del Reino de Galicia vivía bajo señorío eclesiástico, es decir, en cotos y jurisdicciones pertenecientes a mitras y monasterios, y que el régimen señorial debe considerarse como un ingrediente "básico" a la hora de definir la sociedad de la Edad Moderna, los monasterios de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela) y Santa María de Oseira (Cea, Ourense), por ejemplo, tenían cada uno sobre 3.000 vasallos; cierto que desperdigados en numerosas y apartadas jurisdicciones[98]. "Señores de vasallos" y entre las instituciones religiosas más ricas del Noroeste, los monasterios de bernardos y benitos se apoyaban sobre las "rentas" resultadas de la producción agraria, a partir de un extenso "patrimonio" rural, basado en las donaciones de los siglos centrales del Medioevo, y pagadas por el campesinado. Por tanto, sobre este "modelo" económico, dependiente de los bienes raíces y su compleja gestión, se construyó el "acrecimiento" de sus Casas, y, desde luego, se garantizó una elevada disponibilidad de recursos materiales[99]; bien para sostener a sus comunidades, bien para "modernizar" sus fábricas.

De hecho, según cálculos de Fernández González, por los años medios del 1700 las rentas de cistercienses y benedictinos ascendían a unos 3.000.000 de reales anuales, esto es, algo más del 15 por ciento de las que correspondían al conjunto del estamento eclesiástico. No parece mucho, pero hay que subrayar que hablamos sólo de trece monasterios del Cister y nueve de la religión de San Benito, que compartían "estado" con cinco prelados y otros tantos cabildos, con una docena de colegiatas, "desiguales" conventos y colegios, algunos con patrimonios nada despreciables, y, claro está, con los párrocos[100].

Monasticorum (de abril de 2005, noviembre de 2006 y noviembre de 2008). Vaya por delante mi más sincero agradecimiento a compañeros y amigos de este grupo de investigación; R. Cacheda Barreiro, E. Fernández Castiñeiras, M. C. Folgar de la Calle, J. M. García Iglesias, A. Garrido Moreno, A. Goy Diz, J. M. López Vázquez, M. Cotelo Felípez, A. Freire Naval, M. López Calderón… De la misma manera, éste es una "segunda parte" de la ponencia que leí en el *Simposium Internacional Opus monasticorum (III). Arquitectura, Patrimonio e Territorios culturais*, celebrado en Santiago de Compostela del 26 al 28 de noviembre de 2008, bajo el título "Monacato, arte e poder. A circulación de trazas, talleres e 'receitarios' entre os mosteiros da Galicia de mediados do S. XVIII".

96 A. GOY DIZ, "La Influencia de la reforma benedictina en la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos", en *Struggle for synthesis: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII: Actas do Simpósio Internacional*, Museu Nogueira da Silva e Mosteiro de Sao Martinho de Tibaes, Braga, 1996; Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999, 154 p.

97 A. GOY DIZ, "La Arquitectura monástica en la provincia de Pontevedra en la Edad Moderna", en *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Pontevedra, Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nª Sª del Rosario, Deputación de Pontevedra, 1999, 51-76 p.

98 P. SAAVEDRA, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 52-54 p.

99 O. REY CASTELAO, *A Galicia Clásica e Barroca*, op. cit., 234-236 p. P. SAAVEDRA, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 28-35 p.

100 A. I. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "A Igrexa como institución rendista ó

Por lo demás, lo cierto es que los monjes gallegos percibían a mediados del siglo XVIII menos del 10 por ciento de los diezmos, de tal manera que, por ejemplo, en la abadía de Poio, sus ingresos se derivaban en 72'3 por ciento de las rentas "de la tierra" y sólo en 27'7 por ciento del diezmo; los monjes blancos, por su parte, en Santa María de Acibeiro (Forcarei, Pontevedra), alrededor de 18,8 y 48 por cien, y la abadía de Armenteira (Meis, Pontevedra), 57'7 y 33,6 por cien, respectivamente. Por consiguiente, la cesión de sus "propiedades" en usufructo a cambio del pago de una renta, y, a su vez, la hegemonía de los contratos de "foro" ya en el siglo XVI, constituyó la base de las economías de las Casas benedictinas y del Cister[101].

Claro que el "aumento" de las abadías, no en número, sino haciéndolas más ricas, poderosas, "abastadas", y de sus efectivos durante la Edad Moderna, y, a la par, la recuperación y reorganización de sus patrimonios ya desde el XVI, es consecuencia de la reforma bajo el empuje de la Congregación de San Benito el Real de Valladolid, con respecto a los benedictinos; luego, los monjes bernardos, adscritos al monasterio de Santa María de Palazuelos (Corcos del Valle, Valladolid) y a la Congregación de Castilla. Pues bien, la reforma del clero regular, en palabras de Fernández Cortizo, de los benedictinos y cistercienses, y de los mendicantes, en particular de los franciscanos, es uno de los capítulos mejor conocidos de la "efervescencia reformista" que caracterizó la vida religiosa durante los siglos XVI y XVII; en buena parte, merced a los primeros estudios de García Oro[102]. Siguiendo a Fernández Cortizo, la suerte y el destino de la reforma del monacato gallego se sintetiza en un par de características; a) en primer lugar, el protagonismo de la monarquía, ya que su "fase inicial" coincidía con el reinado de los Reyes Católicos y, a su vez, su cierre con las iniciativas de Felipe II († 1598). Cierto que Isabel I de Castilla contó la reforma religiosa entre sus principales afanes "político-religiosos", y así lo sostenía la bula "*Quanta in Dei Ecclesia*" de 11 de diciembre de 1487, a fin de "subyugar" las abadías del Reino de Galicia[103]; b) en segundo lugar, la responsabilidad de su aplicación y ejecución en manos de las Congregaciones de Regular Observancia de Castilla, y, en paralelo, la radicalización y naturaleza traumática de sus iniciativas y acciones. Al comienzo del reinado de Carlos V, por ejemplo, sólo restaban cuatro monasterios de la religión de San Benito por reformar; a saber, San Salvador de Lourenzá (Vilanova de Lourenzá, Lugo), y las Casas

longo do Antigo Réxime", en G. PEREIRA-MENAUT (coor.), *O Feito Diferencial Galego na Historia*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, A Editorial da Historia, 1997, 58-76 p. *Cfr*. P. SAAVEDRA, "Composición y trayectoria de las rentas de algunos monasterios cistercienses a lo largo de la Época moderna", en R. CASAL, J. M. ANDRADE, *et al.* (Eds.), *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, USC., 2009, 267-270 p.

101 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Los 'estados' cuatrienales y la economía de los monasterios benedictinos gallegos en la época moderna", en J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ (coord.), *Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 72-73 p.

102 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "'Para que esta gente bárbara fuese política y doméstica y enseñada en la doctrina cristiana': Iglesia, Estado y reforma religiosa en Galicia (siglos XVI-XVII)", *Manuscrits*, 25, 2007, 165 p. *Cfr*. J. GARCÍA ORO, *La reforma de los religiosos españoles en tiempos de los Reyes Católicos*, Valladolid, Instituto Isabel 'la Católica' de Historia Eclesiástica, 1969, 25 p.

103 *Ibídem*, 62 p.

pontevedresas de Poio, Lérez y San Pedro de Tenorio[104]. Éste último fue "reformado" por 1494, cuando el Prior de San Benito de Valladolid tomó posesión, el 15 de noviembre, de las abadías de Tenorio, Lérez y Poio. Una vez introducida la Casa de Lérez a la Observancia, a fines del siglo XV, por fin, en 1540, se logró hacerle aceptar la reforma a su comunidad; si bien la bula de unión no se dictó hasta 1542. Por su parte, la abadía de Tenorio se unió a la Congregación de Castilla por 1536; con todo, sobre éstas comunidades pesó un "mandato" de unión desde 1550, a fin de trasladar a los monjes de Tenorio a San Salvador de Lérez, si bien no ejecutado hasta 1564. Sólo duró unos años, hasta 1568, a causa de las protestas de los vecinos[105]. En fin, adscritas las abadías de Tenorio y Lérez a la Congregación de San Benito de Valladolid, sólo quedaba por reformar San Xoán de Poio; pues bien, se tomó posesión de esta Casa por 1545, aunque la bula de unión se retrasó dos años, hasta 1547. Según Goy Diz, justo después, y hasta 1600, los monjes afrontaron la reconstrucción de sus claustros —Poio, por 1564; Tenorio, por 1581; Lérez, por 1584—; luego las clausuras, y, una vez sus dependencias se concluyeron, se dio principio a la "renovación" de sus iglesias; la mayoría "[…] en estado ruinoso y destruido" desde fines del siglo XV[106].

a) El "Real Monasterio de San Juan del Poyo" (Poio, Pontevedra), en la margen norte de la ría de Pontevedra y cercano a su villa, cierto que fue el último de los monasterios gallegos en incorporarse a la observancia de la Congregación de Castilla, ya que se mantuvo al margen de la reforma hasta mediados del XVI. Poco después, en 1548, bajo los auspicios del emperador Carlos V, se fundó en la abadía un Colegio Mayor de Teología, lo que impulsó la mejora y modernización la Casa y de sus dependencias[107]. En efecto, las obras comenzaron ya en tiempos del abad fray Alonso de Toro entre 1553 y 1556. Luego, en el siglo siguiente, ya en la plenitud del Barroco, el hacer de fray Gabriel de Casas († 1709) se relacionó con la fábrica de la iglesia de los benedictinos de Poio —desde 1890, convento de religiosos mercedarios—, a partir del hallazgo de Bonet Correa[108]; un proyecto con la planta de la iglesia, en el Archivo Histórico Nacional (AHN.), sin fecha, ni firma, que atribuyó al viejo Maestro de obras de los benedictinos de Santiago de Compostela. Sin embargo, las diferencias entre la traza y lo obrado en la iglesia, llevaron a Bonet Correa a proponer que tal vez no toda la construcción de debía a fray Gabriel de Casas. Pues bien, aunque la documentación acerca del

104 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La Orden de San Benito en la Galicia de la Época moderna: la reforma de la Congregación de Castilla y las visitas generales", en J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ (coord.), *Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*, op. cit., 37-41 p.

105 E. ZARAGOZA PASCUAL, "Abadalogio del monasterio de San Pedro de Tenorio (1543-1835)", en *El Museo de Pontevedra*, 49 (1995), 267-268 p.

106 A. GOY DIZ, "La Influencia de la reforma benedictina en la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos", op. cit., 154-155 p.

107 A. GOY DIZ, M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La arquitectura. De la reforma de los Reyes Católicos a la Desamortización", en J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ (coord.), *Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 119, 141 y 184-186 p.

108 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC., 1984, 497 p. *Cfr*. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (I). La época. Los patrocinadores*…, op. cit., 13, 450-451 p.

Monasterio sigue siendo muy "parca", en lo que concierne a las fechas, Folgar de la Calle dató la traza a mediados de los años de 1680 a 1689, por cuanto en el Capítulo General de 1688 se ordenó al abad de Poio, fray Juan Jacinto Manrique, que le diera "[…] impulso a las obras de la iglesia que estaba realizando"[109]. Por lo demás, sabemos que el 11 de enero de 1691 el maestro de obras Pedro de Monteagudo († 1700) firmó contrato con los monjes de Poio, por el que se comprometía a ejecutar "[…]"lo que mira tan solamente a la portada, sin ser visto pasar a la demas obra de la dicha yglesia y tocante a la demostraçion del plantado […]"[110]. Quizá la muerte de éste maestro de Terra de Montes, a comienzos del mes de marzo de 1700 supusiera una interrupción en los trabajos de cantería, pues en la Visita General de la Orden, girada el 29 de octubre de 1700, se dejó constancia acerca de:

> "por la grande necesidad que tiene esta cassa de que se concluia la fabrica de la yglesia, mandamos al Padre Abbad y afectuosamente encargamos ponga todo su cuidado y conato en concluirla, sin aplicarse â otra obra hasta que esta este perfectamente acabada"[111].

Al respecto, una inscripción sobre las nervaduras de la bóveda del crucero reza "Año de 1705 / Reinado / Phelipe / Qvinto". Si bien la construcción se prolongó hasta 1724, concluyéndose bajo el abadiado de fray Benito López Sedano; infelizmente, poco más se sabe de las obras de la primera mitad del siglo XVIII, pese a que en 1743 fray Martín Sarmiento (†1772) dijo con respecto a esta Casa, que "[…] está cerrando la que tenía, pues casi estaba abierto el Monasterio"[112].

Folgar de la Calle, justamente, creyó que por 1724 estaría concluida, ya que, entonces, se dejó constancia de "[…] la necesidad que esta iglesia tiene de adorno correspondiente a tan vella arquitectura", y en consecuencia se dictó que el abad "[…] emprenda quanto antes pueda la frabrica de sacristia y retablo mayor"; mandato que se repitió al pie de la letra en la visita del 23 de abril de 1727, y, luego, la sacristía se cerró en 1731[113]. Años más tarde, bajo el gobierno del abad fray Mauro

109 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La Eclosión del barroco", en J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ (coord.), *Opus monasticorum*…, op. cit., 184 p. *Cfr*. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, tesis doctoral bajo dirección de la prof. María del Carmen Folgar de la Calle, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, 2004, 2, 1228 p. y ss.

110 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (I). La época*…, op. cit., 13, 412-424 p. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Lérez*, Pontevedra, Gráficas Portela, 1982, 282-292 p. M. A. TILVE JAR, "Pedro de Monteagudo", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas galegos. Arquitectos. Séculos XVII e XVIII*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 5, 204-205 p. y ss. *Cfr*. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1363 p. y ss.

111 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La Eclosión del barroco", op. cit., 186 p. *Cfr*. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 2, 1230 p.

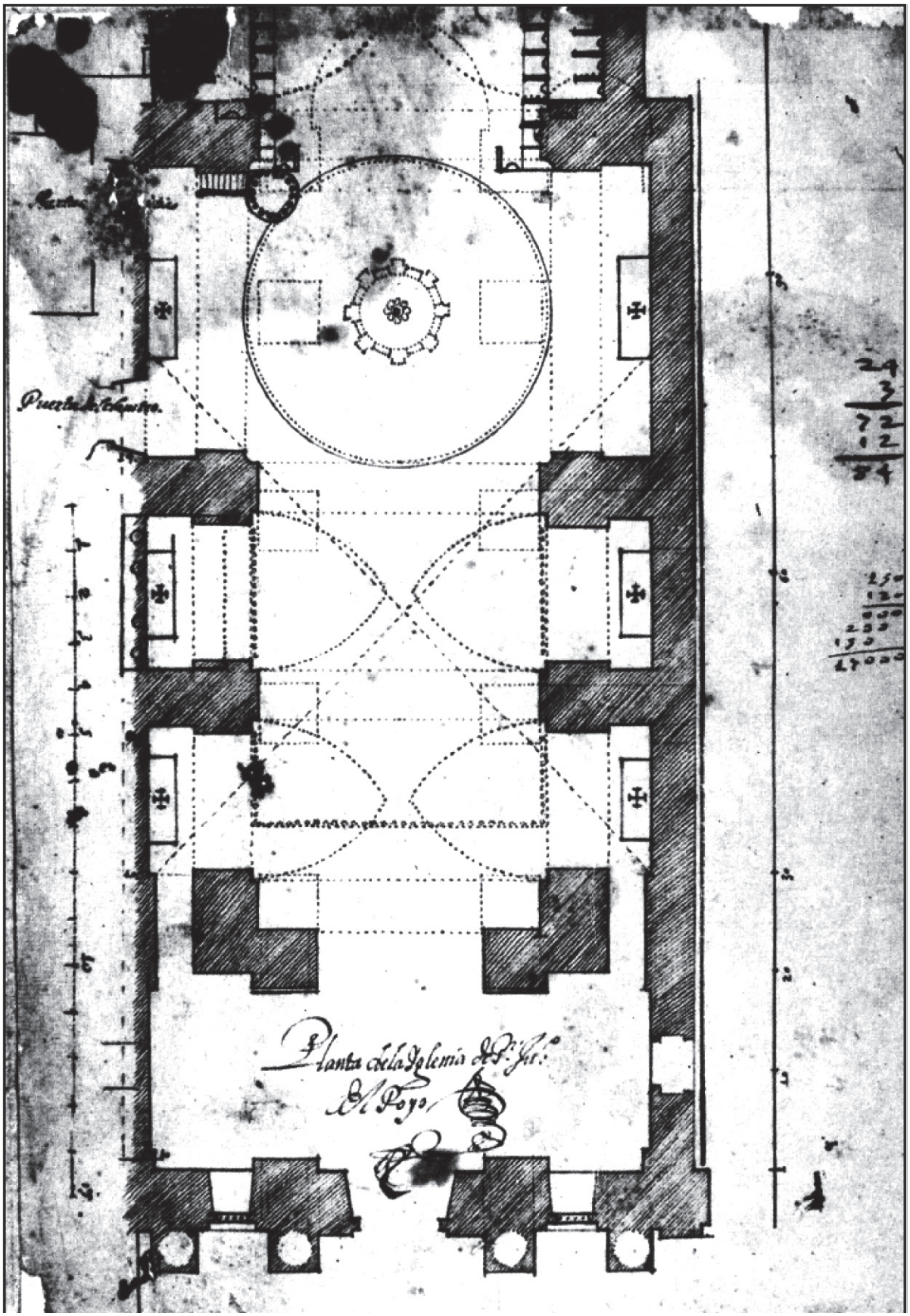
112 Fray M. SARMIENTO, *Manifiesto del recibo de rentas de los monasterios de la religión de San Benito y en qué se emplean… sacado y presentado al Consejo por el Rvmo. Martín Sarmiento*, Santiago de Compostela, Tip. de José M. Paredes, 1879. Cit., J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, op. cit., 255-256 p.

113 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La Eclosión del barroco", op. cit., 201 p.

Salcedo, entre 1747 y 1749, se concluyó el claustro de la portería, con la escalera de honor; y, en seguida, en 1754, durante el cuatrienio de fray Antonio de Burgués, se construyó la escalera que sube de la iglesia a las celdas, fabricada a fin de que los monjes pudieran pasar del dormitorio a la capilla mayor, sin necesidad de hacerlo a través del claustro reglar. Por desgracia, se calló el nombre del maestro de obras que dirigió la fábrica de la abadía de Poio, durante estas décadas de gran actividad; Folgar de la Calle barajó la posibilidad de que fuera un lego de la Casa, tal vez asesorado por un maestro del "foco compostelano", bajo influencia de Fernando de Casas y Simón Rodríguez. Pues bien, a resultas del "Recibo [Carta de pago] de partida de Dinero que dieron el Abad y vecinos de la feligresía de Santa Mariña de Bora a favor del Monasterio de Poyo", el 10 de julio de 1759, llegó a conocerse el nombre del "Padre fray Francisco Martínez Religioso Lego del horden de San Benito Combentual en el mismo Monasterio […]", responsable por la "planta de dicha Capilla maior" de la iglesia de Bora (Pontevedra, Pontevedra). Al parecer, el cura y los feligreses habían acordado con los benedictinos de Poio, "Lexitimos y verdaderos Patronos de este Curato de Santa Marina de Bora ynsolidum", por entonces, "[…] hazer la Capilla maior de dicha yglesia parroquial de esta feligresía, solicitando para ello Maestro de su satisfazion, que la haga […] arreglándose a la planta" que dio el Abad, a la sazón, fray Rafael Arce, y a la cuantía entregada a fin de sufragar las obras, sobre 6.192 reales[114]. Quizá este fray Francisco Martínez, maestro de obras

Cfr. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 2, 1230 p.

114 Recibí de "[…] Don Blas de Otero y Marzoa Abad y cura propio desta dicha feligresía [Santa Mariña de Bora], Pedro Martínez Mayordomo Juez Pedaneo desta misma feligresía, Alverto da Barcia Mayordomo actual de la Cofradía de Animas […] todas en esta Parroquial Yglesia […]: Dijeron que el Rmo. P. Abad del Real Monasterio de San Juan del Poyo y su Santa Comunidad son Lexitimos y verdaderos Patronos de este Curato de santa Marina de Bora ynsolidum y […] / […] hallandose la Capilla mayor de la Parroquial Yglesia desta feligresía amenazando ruina, para evitarla entraron dicho Don Blas y mas Parroquianos suplicando al Rmo. P. Abad de dicho Monasterio que lo es el actual Rmo. P. Maestro Fray Raphael Arze y su Comunidad el que [sic] dispusieron como tales Patronos hazerla de nuevo; en atencion de que en el cuerpo principal de dicha Yglesia se hallan fabricadas adeuozion de dicho Abad y feligreses dos capillas de buena obra y disposizion; la una de Nuestra Señora del Carmen; y la otra de San Antonio Abad y que haziendose de nuevo la Capilla mayor a correspondencia de las otras dos, quedaria la yglesia con todo [sic] desencia […] condeszendieron en ello y que se fabricasse la Capilla mayor a costa de dicho Monasterio y en esta atencion dieron su disposizion para que se reconoziese por Maestros que lo fueron el Padre fray Francisco Martínez Religioso Lego del horden de San Benito Combentual en el mismo Monasterio y Manuel Garrido vezino de la feligresía de Santa Marina de la Ynsua [Ponte Caldelas, Pontevedra] en la Provincia de Tui para saber el / Coste que podia tener esta obra, quienes haviendo ejecutado y hecho planta de ella teniendola presente y yncluiendo el obrar de manos, carrettos de piedra […], herrajes, Vidrieras, Puertas y mas materiales conduzentes a dejar perfecta dicha Capilla con Arreglo a la planta hecha, la tassaron dichos Maestros en la Cantidad de seis mill Ciento y nouenta y dos reales de vellón de lo qual enterados dichos Rmo. P. Abad y Monjes condeszendiendo como tales Patronos y por el derecho que les asiste dispusieron ynviar a esta feligresía al Rmo. P. fray Ynozenzio Salinas Mayordomo actual de dicho Monasterio con la referida cantidad para entregarla a los otorgantes […], que recibieron ahora de pronto de dicho Padre Mayordomo la expressada cantidad de seis mill Ciento noventa y dos reales de vellón en monedas de oro y plata usuales y corrientes que la complettaron, contaron, reziuieron y lleuaron a su poder realmente y con efecto, de que se dieron por entregados contentos y satisfechos a su voluntad y otorgaron a favor de dicho Monasterio carta de pago



Fray Gabriel de Casas († 1709), proyecto de planta de la iglesia del monasterio de San Xoán de Poio (fines del S. XVII), Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Sección Clero, Serie Mapas, Planos y Dibujos, N.º 68, vid. A. VIGO TRASANCOS (dir.), Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo: Galicia en los siglos XVI y XVII, Santiago de Compostela, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003, reg. 101, 290 p.

de la abadía de Poio a mediados del 1700, era una de las piezas que faltaba en el "puzle".

Pero volvamos la vista atrás; merced a los Libros de actas de visita, sacados a la luz del Archivo del monasterio de Santo Domingo de Silos (AMS.), López Vázquez fijó la cronología para el retablo mayor entre 1727 y 1730[115]. En efecto, en las "Visitas del año 1724", bajo el rótulo de "Visita de San Juan de Poio" (s. d.), justo a continuación de la "Visita de Lérez en 17 de setiembre de 1724" y la "Visita de Tenorio en 20 de setiembre de 1724", se dictó un mandato "[…] que trata del adorno de la iglesia […]"; a saber, "[…] atendiendo a la necesidad que esta iglesia tiene de adorno correspondiente a tan vella arquitectura, encargamos al padre abad que, al pressente es y adelante fuere, emprenda quanto antes pueda la fábrica de la sacristía y retablo mayor"[116]. Es curioso, se repitió al pie de la letra (*ad lítteram*) en la "Visita de San Juan del Poyo en 23 de abril de 1727"; si bien el "mandato" acerca de que "[…] emprenda quanto antes pueda la fábrica de sacristía y retablo maior", aparecía ya tachado[117]. Quizá porque no tardó en cumplirse. En fin, mandato, éste, que ya no se hacía luego, en la "Visita de San Juan del Poyo" (s. d.), anterior a la "Visita de San Salvador de Lérez, echa en 2 de abril de 1731" y la "Visita de San Pedro de Thenorio, de seis de abril de mill settecientos y treinta y uno"[118]; tal y como subrayó López Vázquez. Por consiguiente, ensamblado y asentado antes de las "Visitas del año 1730 (a 1731)"; a lo mejor poco después de abril de 1727.

Por lo demás, López Vázquez hizo hincapie en que su esquema de composición era igual a la del retablo mayor de la antigua colegiata de Iria Flavia (Padrón, A Coruña), fabricado por Miguel de Romay entre 1714 y 1715; se compone de predela, cuerpo principal y ático; sobre el graderío y sotabanco, apoya un banco muy alto, sobre el que se yerguen cuatro columnas entorchadas de tres espiras y dos medias, adornadas con horajasca, entre los que se entrecruzan triunfos militares; éstas atan en las calles laterales, más estrechas y reducidas que la mayor, dos alturas de cajas. Por su parte, el eje principal se abre de arriba abajo, jugando con volúmenes y espacios negativos y anulando los elementos horizontales; el ático, en hemiciclo, encajado en la curvatura de la bóveda, se ajusta a la articulación tripartita del cuerpo bajo, centrado por una sola caja

---

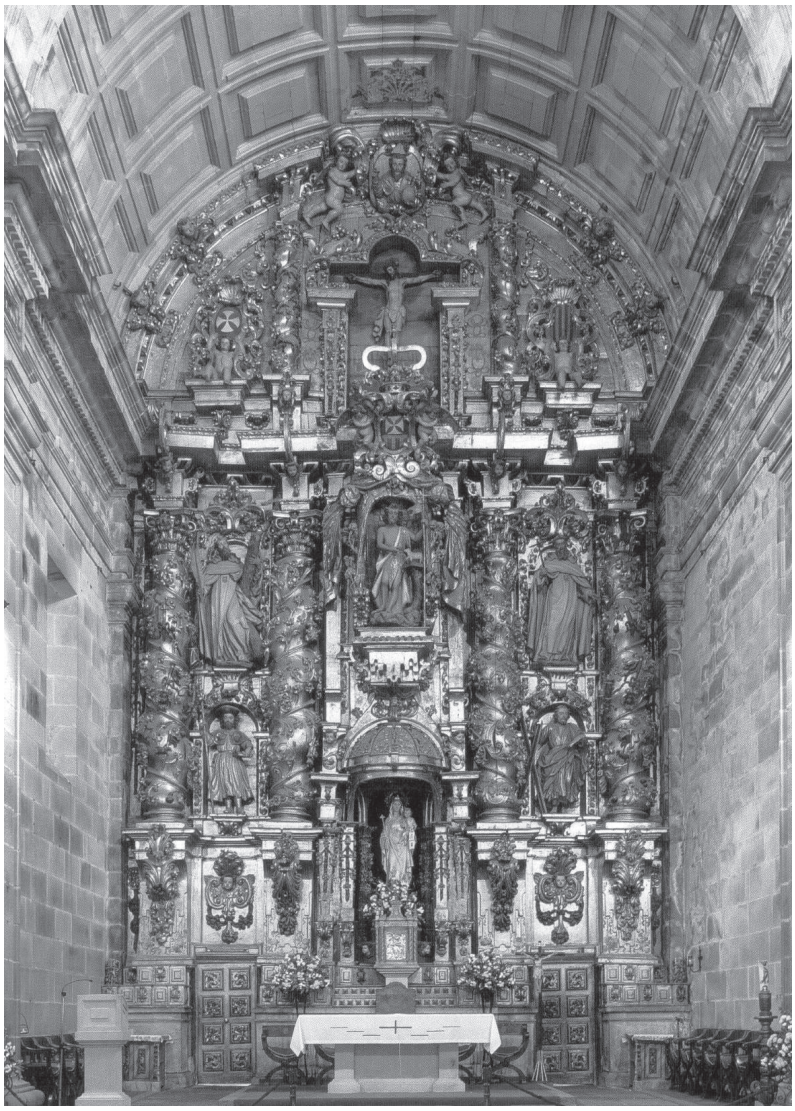
rasa finiquito en forma para noser le mas pedida en tiempo algo […], con cuia cantidad que asi reziuen se obligan con sus personas y vienes muebles y raizes presentes y futuros […] de hazer la Capilla maior de dicha yglesia parroquial de esta feligresía, solicitando para ello Maestro de su satisfazion, que la haga por la misma Cantidad rezibida de dicho Mayordomo arreglandose a la planta que dicha Capilla mayor han hecho los dos Maestros de Canteria que ban nombrados, y dicho Padre Mayordomo les entrega ahora para que se lleue a deuida axecución que es a Correspondencia de las dos Capillas que se hallan hechas en el Cuerpo de dicha Yglesia […]", *vid*. "Recibo de partida de Dinero que dieron el Abad y vecinos de la feligresía de Santa Mariña de Bora a favor del Monasterio de Poyo" (10/VII/1759), Prot. Francisco González, 1759, leg. (G.) 1327 (21), fols. 10 r.- 11 v., Pontevedra (AHPP.).

115 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos mayores: homilía contrarreformista y propaganda monástica", en J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ (coord.), *Opus monasticorum*…, op. cit., 254-258 p.

116 Congregación de San Benito de Valladolid, Visitas II, 1705-1729, fols. 432 r.- v., Archivo del Monasterio de Santo Domingo de Silos (A.M.S.), López Vázquez (coord.) "Corpus documental", 854 p.

117 *Ibídem*, fol. 475 v. (868 p.)

118 Congregación de San Benito de Valladolid, Visitas III, 1730-48, fols. 20 r.- 21 v. (887-889 p.)



¿Círculo artístico de Antonio del Villar?, retablo mayor del monasterio de San Xoán de Poio (Poio, Pontevedra), entre 1727 y 1730. Vid. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos mayores: homilía contrarreformista y propaganda monástica", en Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 255 p.

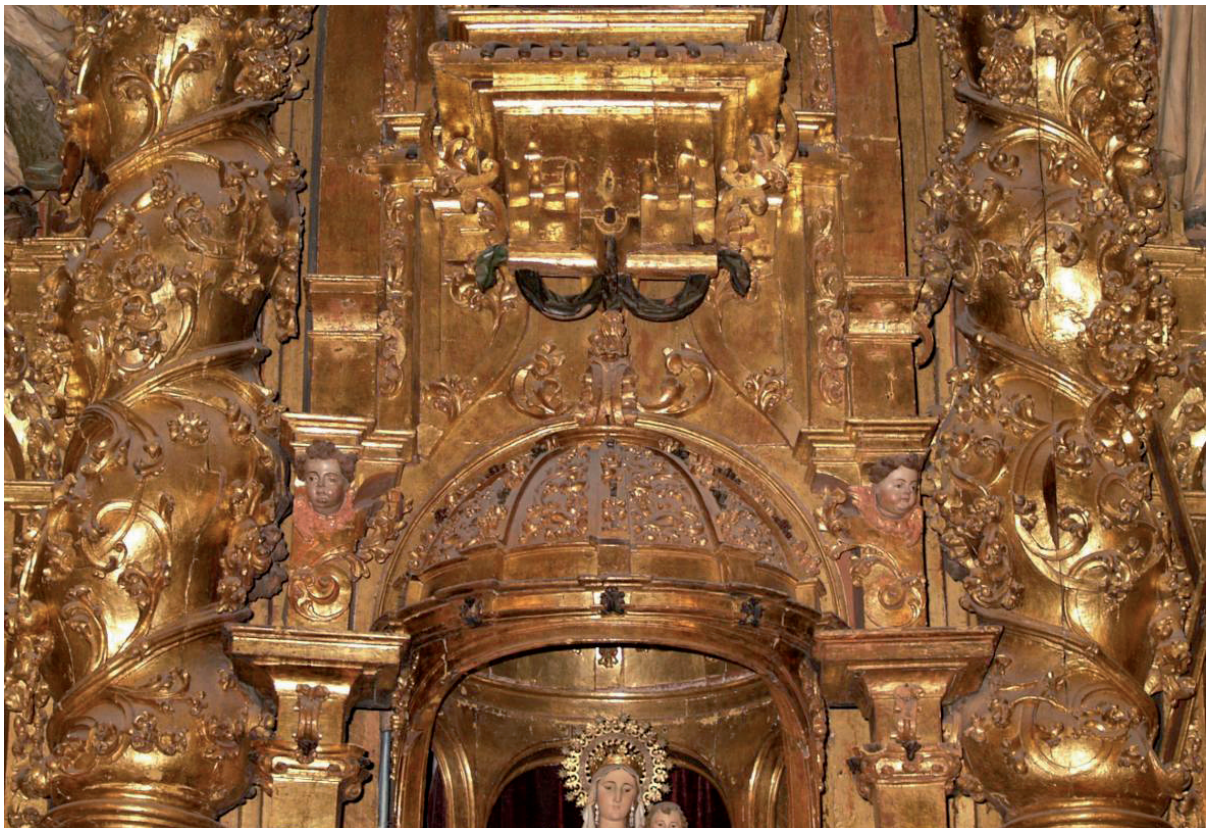
y construido a base de columnas entorchadas. Sin embargo, su factura no es de Miguel de Romay, al contrario, según López Vázquez, "Todo apunta hacia un maestro del sur de Pontevedra y si tuviéramos que personalizar la atribución, lo haríamos en el redondelano Antonio del Villar". Pues bien, al igual que en el retablo mayor de la antigua colegiata de Santiago de Cangas (Cangas, Pontevedra), levantado después de 1725 y antes de 1745, a lo mejor poco antes que el altar mayor de la abadía de Poio; creo que sólo el influjo de Santiago de Compostela en el sur de su Diócesis, con ayuda del aparato de producción de Pontevedra, que le hizo de caja de resonancia, y de los redondelanos, podrían explicar, conjuntamente, su fábrica y el buen conocimiento de la producción de Miguel de Romay anterior a 1727. Habida cuenta que no son pocas las recetas y fórmulas que se tomaron prestadas del retablo mayor de los mercedarios de Santa María de Conxo (Santiago de Compostela), tallado a partir de 1710, obra tal vez de Antonio Afonsín, Ciprián Domínguez Bugarín, Miguel de Romay y otros; del antiguo retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora del Pilar, en el "Campo de la Estrella" (Santiago de Compostela), donde trabajó Miguel de Romay de 1720 a 1721; incluso del retablo mayor de Santa María Salomé (Santiago de Compostela), de 1712 a 1713, hoy en la feligresía de Santo André de Souto (A Estrada, Pontevedra).

Sin embargo, Antonio del Villar sí conoció de "primera mano" la obra y trazas de Miguel de Romay; en el Ayuntamiento de Baiona (Baiona, Pontevedra), el 26 de marzo de 1726, sus carreras se cruzaban —es curioso, no en Santiago de Compostela, sino en el sur de Galicia—, a fin de que "[…] se hiciere en la yglesia Colegiata desta dicha villa un retablo por la falta que thenia del y attendiendo a que dicha yglesia no thenia […]". En efecto, presentaron "[…] postura a dicho retablo Francisco Alonso vezino de la villa del Porriño, Miguel de romay de la ziudad de santiago y Antonio del Villar de la villa vieja de redondela [Redondela, Pontevedra]" —pese a que finalmente se hizo el remate en el redondelano, en seguida elevado a escritura pública el 29 de marzo, por apenas 8.000 reales de vellón—; ésta, quizá sería una buena ocasión para ver de cerca "[…] mapa o planta" del escultor Romay[119]. Luego, pocos años más tarde, creo, coincidieron otra vez en la iglesia de la Compañía de Jesús en Pontevedra (Pontevedra), tal y como ilustra el altar de San Ignacio, en el crucero, en el lado de la epístola, ajustado en enero de 1729 con Antonio del Villar[120]; merced a que su gemelo del evangelio, dedicado a la Asunción, se juzga un trabajo de Miguel de Romay y su obrador, anterior a 1729 y seguro que posterior a marzo de 1726. En esta ocasión, el redondelano lo debió de fabricar "[…] correspondiente al de Nuestra Señora", y, en

119 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 653 p., nota a pie 1. E. IGLESIAS ALMEIDA, Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui, op. cit., 114 p. p. D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 2001, 222-223 y 532 p.

120 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 378 p. E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moderna*…, op. cit., 614 p. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar*…, 69 y 91-92 p.

¿Círculo artístico de Antonio del Villar?, detalle, retablo mayor del monasterio de San Xoán de Poio (Poio, Pontevedra), entre 1727 y 1730.



consecuencia, trabajó en atención a un "modelo", sin duda, llegado de Santiago de Compostela.

A favor de una atribución a Antonio del Villar, antes que la arquitectura en madera, desde luego, hay que referir la imaginería; claro que la iconografía del retablo fue "alterada" cuando los mercedarios se instalaron en el monasterio, a fines del XIX. Entonces se colocó en el retablo mayor a san Serapio y San Pedro Armengol, en las cajas de la parte alta, y la imagen de la Virgen de la Merced, abajo, en su camarín; los primeros, muy posiblemente, sustituyeron a dos santos benedictinos. En medio y medio de la calle principal, se abrió un pabellón y camarín a modo de tronco de árbol, lleno de hojarasca y ramaje, donde se entronizaba la imagen de Nuestra Señora de la Valvanera que en la actualidad se guarda en la capilla del Santo Cristo. Quizá san Juan Bautista haya ocupado antes, hasta 1890, una de las hornacinas laterales, o bien una peana sobre el sagrario y el manifestador, hoy por hoy desaparecidos. En los nichos del cuerpo bajo, por su parte, se representó a los apóstoles Santiago y Andrés; éstos, en concreto, junto al san Juan Bautista, recuerdan en buena medida el esquema de composición de las facciones y rostros, disposición de los cabellos y la estructura de los pliegues de las esculturas del retablo colateral de la Expectación de la catedral de Tui (Tui, Pontevedra), en el lado de la epístola, ajustado con Antonio del Villar por febrero de 1722. En efecto, el "tipo" iconográfico del san Juan Bautista se corresponde, sin duda, con la imagen del cuerpo bajo del altar mayor de la colegiata de Baiona, tallada después de 1726 —se caracteriza por una cierta desproporción entre tronco y extremidades, por la dislocación de la cadera y el desequilibrio entre las extremidades, poniendo en peligro la estabilidad de la figura; ciertamente, una figura faltosa de "diartrosis" entre sus miembros, y sin un desarrollo "coherente" en el espacio. Al igual que el san Juan Bautista de la colegiata de Baiona, la pierna izquierda, estirada y en tensión, aunque desviada de su eje de apoyo, sirve de contrapunto a su brazo diestro, que se lleva hacia delante para señalar al Cordero; éste, sobre el tocón de un árbol y el libro de los siete sellos, se coloca a la altura de la cadera, encubriendo, en gran parte, los problemas del estudio anatómico. En fin, la piel de camello cae desde el hombro izquierdo, desnudando el torso, de modelado sintético; se rasga en girones sobre los muslos para dejar las piernas al descubierto y cae por atrás, dibujando dos grandes pliegues cilíndricos a los lados, como los de una capa o manto…— y la figura del Precursor de la feligresía de Santiago de Borbén (Pazos de Borbén, Pontevedra), alrededor de 1753; a su vez, la figura del san Andrés, se asemeja a los santos Pedro y Pablo de la iglesia de Santa Baia de Mos (Mos, Pontevedra) —repite la organización de los ropajes en el torso, con la túnica abierta sobre el pecho y el manto sobre el hombro izquierdo, que cae por la espada y se cruza por delante terciándolo sobre el bajo vientre, al tiempo que calca la disposición de los brazos; la diestra se proyecta hacia adelante para recoger el peso del instrumento de martirio y el brazo izquierdo se lleva al tronco, sujetando un libro abierto…—, hacia 1753.

Por su parte, los paños son pesados y duros, no sin agitación, si bien menos aristados que los de Miguel de Romay y su obrador; al tiempo que sobrevive, todavía, la estructura de los plegados en cinco zonas —un gran pliegue central, partido en dos, que dibuja un corazón sobre los orillos del faldón, dos a cada uno de sus flancos, y otros dos sobre las piernas, aunque matizándolos y quebrándolos— que bebió de los

discípulos y seguidores de Mateo de Prado; en fin, con respecto a la composición del rostro, parece que pesó el modelo de Adán y el Rey David del altar de la Expectación de Tui y de san Juan Evangelista del retablo mayor de la colegiata de Baiona, después de 1726, y, en especial, por lo que concierne a la organización de los mechones del cabello y la disposición del rizo sobre la frente. Desde luego, hay razones para creer que gran parte de su imaginería se colocó en el altar mayor antes de 1731; Nuestra Señora de la Valvanera, vinculada a los benedictinos desde la Edad Media, se puso en el "pabellón" que lo centra; san Juan Bautista, en calidad de patrón de la Casa, quizá ocupó un lugar de privilegio en el eje principal, si bien hay lugar a pensar que pudo hacer pareja con el Evangelista, en las cajas de la parte alta, hoy ocupadas por san Serapio y san Pedro Armengol. Luego, en la parte baja, los apóstoles Santiago y san Andrés, fundamento de la Iglesia, y, según López Vázquez, elección justificada a la luz de devociones particulares de la Abadía; el monasterio de Poio contaba desde la Edad Media con dos prioratos, el de Vilanova de Arousa (Pontevedra) y de Santiago de Ermelo (Bueu, Pontevedra); más tarde, durante la Edad Moderna, con el derecho de presentación sobre el prior y racioneros de la colegiata de Santiago de Cangas. Es curioso, ya que no sólo se respetó en gran parte el programa de las esculturas de la fachada de su iglesia, que se las encargaron a Ignacio y Benito de Outeiro por septiembre de 1692[121] —a saber, tres figuras de unas nueve cuartas de alto; una Santiago peregrino, otra de S. Andrés y una más de S. Juan Bautista—; sino también las que ajustaron con el entallador Bernardo Cabrera para su retablo mayor, hacia 1631, donde se debían alojar las imágenes de Santiago, S. Andrés y S. Fructuoso, acogiendo, en su parte media, un "martirio" de S. Juan, de medio relieve, y haciéndose coronar por un Calvario[122].

Clave en el ensayo de atribución a Antonio del Villar, no obstante, ha sido el camarín para el sagrario y el tabernáculo, con su cupulín trasdosado y asentado sobre estípites; cuyo "tipo", si bien no es el característico en los trabajos del redondelano, que solía utilizar un estípite compuesto, y conformado por la superposición de piezas, cierto que éste no es ajeno a su producción; pues, según López Vázquez él ya utilizó unos estípites muy semejantes en el retablo colateral de san Ignacio de la iglesia los jesuitas de Pontevedra, por 1729; otros materiales y elementos de su modo de hacer: las placas casi sin resalto y con multiplicación de recortes, querubines en las tarjas, ramilletes de acanto muy verticales y de gran relieve, y, en fin, la confusión entre las conchas y la hojarasca. Sin embargo, creo que éste, el camarín de la parte baja, es resultado de una "reforma" posterior al ensamblaje y asiento del retablo mayor, sino en su totalidad, sí en alguna de sus partes, ya que los estípites de su embocadura se encajan, no sin dificultades, entre los netos y suben estrangulados por las espiras de las columnas entorchadas; así, los fragmentos de entablamento sobre los estípites, y, en especial, las piezas horizontales que hacen las veces de cornisa, se clavan en medio y medio de las vueltas más bajas del fuste, haciéndoseles hueco "a machete"; al

121 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", en *Compostellanum*, 3-4, 42, 1997, 396, 399-400 p. *Cfr*. L. FERNÁNDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 2, 1366 p.

122 P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imp. del Seminario C. Central, 1930, 75 p.

tiempo que el cimacio que se proyecta hacia afuera y remata los netos, mutila los estípites exteriores y corta su bocelón. Por otra parte, a la luz del principio de una sintaxis "coherente" del adorno, no hay duda que estas "alteraciones" afectaron a la decoración de relleno, alrededor del cupulín; en los laterales, las piezas a eje con los estípites de la parte baja "podan" parte del ramaje que sobresale del gálibo de las columnas, y las dos volutas que lo enmarcan, adornadas con querubines y hojarasca de acanto, se truncan.

Por lo demás, el mayor problema se deriva de hacer uso de columnas entorchadas, en correspondencia con el canon habitual en Santiago de Compostela, de tres vueltas y dos medias en los extremos; si bien adornadas con ramaje de acanto, que despliega sus zarzillos, hojarasca y flores sobre los senos del fuste, a imagen y semejanza del retablo mayor de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), de 1730 a 1733, y el de la iglesia de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra), es decir, del antiguo Colegio de la Compañía (1726 ca.). Hay que llamar la atención acerca de que entre el adorno de acantos y flores de las columnas exteriores, se escondieron "triunfos", banderolas y estandartes, lanzas y espadas; escudos, yelmos y tambores, cañones y balas de artillería, junto a las conchas, bordón y calabazas de los peregrinos, que hablan, a las claras, de las relaciones de los monjes de Poio con el Apóstol Santiago y el "hecho jacobeo"; además, en las vueltas más bajas, se representó el estandarte de la Resurrección y el Cordero Místico, a relacionar con el patrón de la iglesia, san Juan Bautista. Pues bien, el hecho de hacer uso de una decoración que funciona en el plano de lo semántico y que "completa" el significado de la iconografía, ni es nuevo en lo que concierne al arte del Barroco, ni lo es en la Galicia del Antiguo Régimen[123]. Al respecto, hay que sacar a colación los retablos del Santuario de Nuestra Señora de la Barca en Muxía (Muxía, A Coruña); aunque no el retablo mayor, ejecutado por Miguel de Romay entre 1717 y 1719[124], antes bien, el colateral del evangelio, dedicado al arcángel san Miguel; a base de pilastrones engalanados con triunfos, símbolos jacobeos y "santiaguistas", y que puede atribuírsele, creo, a su gubia. Quizá haya que datarlo después de 1719, ya que sobre su nicho, hay una inscripción donde se lee: "Esta yglesia se edifico el año d[e] / 1719 a expensas del Emo. Sor. Co[n] / de de Frigiliana [¿D. Juan de Rivadeneira?]: y este altar. / Le erigio vn devoto en memoria de la de averse aparecido aqui, / la Virgen al Aposol Santia /go Patron de España".

Abajo, ¿Círculo artístico de Antonio del Villar?, camarín de Nuestra Señora de la Valvanera y detalles del adorno de las columnas gigantes, retablo mayor del monasterio de San Xoán de Poio (Poio, Pontevedra), entre 1727 y 1730.

Claro que Antonio del Villar pocas veces hizo uso de columnas entorchadas, y cuando lo hizo, creo, sólo después de 1729, y siempre conjugadas con estípites, nunca de canon gigante; caso del retablo mayor de la feligresía de Santa María de Reboreda (Redondela,

123 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "A igrexa. Os retablos", en *Mosteiro de San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1999, 149-150 p. y ss.

124 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", en *Compostellanum*, 3, 2 (1958), 200-201 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas*, A Coruña, Hércules, 1993, 14, 297 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Miguel de Romay", *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 65 p. I. REGA CASTRO, "La Inmaculada Concepción y sus mariologías: sobre la estructura simbólica de los retablos mayores de santuarios de la Galicia del Antiguo Régimen", en *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, 101 (2008), 233-238 p.

Pontevedra), anterior a 1736, según Álvarez Fernández a datar entre 1730 y 1735, y el de la ermita de Santa Liberata (Baiona, Pontevedra), ajustado en agosto de 1738, donde, por cierto, se le impuso que "[…] se ha de conponer de seis estipites, [mas] dos columnas salomonicas vestidas al nuevo estilo […]"[125]. Pero hay más; por ejemplo, convendría poner de relieve que la Orden Tercera de los franciscanos, una rica cofradía sita en la iglesia de San Francisco de Pontevedra, contrató por estos años, más en concreto el 29 de agosto de 1730, la hechura de su altar mayor con "[…] Don Joseph Acosta y ybarra vezino de la ciudad de Santiago y residente al pressente en la dicha villa […]"; en precio de 5.400 reales, y a fin de "[…] darlo echo asenttado y colocado en dicha Capilla" antes de agosto de 1731[126]. No hay duda, un "artista" bien pagado, y a la altura de Pascual de Quiroga o Luís Parcero († antes de 1760); habida cuenta que poco después, por junio de 1731, se hacía con el ajuste del retablo mayor para la iglesia de Santa María do Camiño (Santiago de Compostela)[127], en cuantía de 3.990 reales. Pues bien, ya que "estante" en Pontevedra alrededor de 1730, es justo creer que José Ibarra († antes de 1752) dejó Santiago de Compostela y trasladó su residencia al sur de la Diócesis sólo en busca de mejores contratas; ciertamente, pudo ya emplearse en la iglesia de los jesuitas y en los conventos de dentro de la cerca, ya trabajar al servicio de las abadías de O Salnés y el valle del Lérez. Entonces, si José Ibarra levantó el retablo mayor de San Xoán de Poio entre 1727 y 1730, ésta hipótesis explicaría, por ejemplo, el influjo de los esquemas de composición del retablo mayor de los mercedarios de Conxo, del antiguo altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, incluso de la colegiata de Santa María de Iria; su factura, sí, no es de Miguel de Romay, pero no estoy seguro de que no lo sea de un "taller compostelano"; por otra parte, hoy por hoy conjeturamos que Antonio y Gaspar Dacanle († antes de 1752), maestros de arquitectura y escultura, vecinos de Pontevedra, levantaron el retablo mayor del convento de Santa Clara (Pontevedra) entre 1732 y 1734, y, pocos años antes, el de la feligresía de Santa María de Bemil (Caldas de Reis, Pontevedra), entre 1728 y 1730. Por consiguiente, hay que subrayar, al hablar de ensambladores y entalladores pontevedreses, que ya estaban acostumbrados, por estos años, a componer a base de columnas entorchadas, y en atención a una sintaxis de elementos sustentados y sustentantes aún muy rígida. Claro está, esto, sin la necesidad de escudarse tras la "autoridad" de Santiago de Compostela; aunque, creo, detrás está, en gran medida, el "influjo" del retablo mayor de los jesuitas de Pontevedra, tallado y ensamblado poco antes de 1726.

b) En efecto, cuajó la reforma del clero regular y las consecuencias sobre la vida religiosa de la Galicia del Barroco no se dejaron esperar,

125 E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar*…, op. cit., *vid*. Apéndice 3, 83 p.

126 "Scriptura del remate del retablo mayor de la terzera hordem echa por Don Joseph Acosta escultor en quen se rematto", el 29 de agosto de 1730; Prot. de Andrés Nuñez, 1730, leg. 1.256, fol. 56 r.- 58 v., Pontevedra (AHPP.).

127 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 400 p. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Santa María del Camino", en J. M. GARCÍA IGLESIAS, *et alii*, *Santiago de Compostela*, op. cit., 169-170 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Santa María del Camino", op. cit., 114 p.

según subrayó Fernández Cortizo[128]; en primer lugar, el mapa del monacato gallego de las órdenes de San Benito y el Cister sufrió un cambio "drástico", ciertamente, a resultas de la desaparición de las casas más pequeñas y solitarias —caso de las trece abadías de monjas benedictinas, en su mayoría suprimidas, y, luego, sus comunidades reunidas en San Paio de Antealtaes (Santiago de Compostela) ya a principios del 1500; a su vez, de la treintena de abadías masculinas, subsistían tan sólo nueve a la muerte de Carlos V (1556)—[129]. Puesto que "[…] mijor se sive a Nuestro señor o se guardan nuestra Regla y Orden y Religión en las Congregaciones grandes e abastadas que en las pequeñas e solitarias"[130]; sólo los monasterios sujetos a un modelo "centralizado", con una economía sólida y con comunidades más numerosas, podían garantizar, con solvencia, la "regular observancia" y la solemnidad del culto. De ésta suerte, desde los años finales del siglo XV hasta la incorporación del monasterio de San Xoán de Poio a la Congregación de Castilla, por 1547, Galicia quedó aligerada de establecimientos de oración pequeños, rurales, y más o menos apartados, cuya suerte fue la supresión o su "transformación" en prioratos dependientes y adscritos a las Casas mayores —salvedad hecha a San Pedro de Tenorio, ya que el Capítulo General de 1568 volvió a "separarlo" del monasterio de Lérez—[131]. En segundo lugar, la unión a las Congregaciones de Regular Observancia propició un plan de recuperación económica, en buena parte, gracias a la anexión de los prioratos y de sus dominios y rentas; por tanto, con un patrimonio "estabilizado" en la transición del XV al XVI, la reorganización de sus bienes y un mayor control sobre su explotación, un aprovechamiento más adecuado de las rentas de la tierra, sobre todo en el XVII, y, en fin, una dinámica alcista de los precios del grano, hasta bien entrado el siglo XVIII, esto permitió a los monjes recoger "beneficios" durante la Edad Moderna. Así que no siempre era cierto que "*De Castela, nem bom vento, nem bom casamento*". En tercer lugar, a la desaparición de un buen número de monasterios, se sumó la pérdida de su vieja "autonomía" y la subsiguiente "centralización", bajo el gobierno del Abad de San Benito de Valladolid, y, después, una creciente "castellanización" de comunidades masculinas. No hay duda que el precio que debieron pagar fue alto; ya que la centralización del aparato de administración llegó de la mano del gobierno del Abad General de la Congregación de Castilla y del sometimiento a su jurisdicción, y a la del Capítulo General, en materias como la elección de los abades, la autorización de obras, la gestión económica… Una vez más, dijo Fernández Cortizo que un instrumento fundamental de este control y fiscalización fue el ejercicio de las "visitas", que se reglamentó desde

128 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "'Para que esta gente bárbara fuese política…", op. cit, 165 p.

129 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La orden de San Benito en la Galicia…", op. cit., 40-41 p.

130 E. ZARAGOZA PASCUAL, *Los Generales de la Congregación de San Benito de Valladolid*, *vid*. "Los Priores (1390-1499)", Silos, Abadía de Silos, 1973, 1, 231 p. *Cfr*. J. GARCÍA ORO, *Galicia en los siglos XIV y XV*, *vid.* "Galicia señorial", A Coruña, 1987, 1, 435-441, 446-449 p.

131 E. ZARAGOZA PASCUAL, "Abadalogio del monasterio de San Pedro de Tenorio", op. cit., 272 p.

fines del siglo XV[132]. De hecho, a principios del XVII se dictó que al menos se girasen dos visitas en cada "cuatrienio", lo que no siempre se cumplió para el Reino de Galicia; durante buena parte del 1700, por ejemplo, se cargan las tintas en lo correspondiente a la administración y defensa del patrimonio, si bien, en las visitas, reviste un mayor interés para la historia del arte el control sobre las cuentas —gastos "extraordinarios"—, y, desde luego, los "mandatos" de obras.

En contrapartida, las Casas se "renovaron" durante la Edad Moderna, fruto de comunidades más numerosas y disciplinadas y economías mejor dotadas, ya que, tras entrar en la órbita de "visita y corrección" de la Congregación de Castilla, es justo decir que la hacienda y su culto "mejoraron", y, de la misma manera, las condiciones y número de sus edificios, antes "[…] en estado ruinoso y destruido". Pues bien, un buen ejemplo, por su modestia y cortedad de caudales: el "Monasterio y feligresia de san Pedro de Thenorio" (Cotobade, Pontevedra); cabeza de la vieja jurisdicción de Cotovad, éste fue el último y el único "cenobio" que los benedictinos mantuvieron en el valle del Lérez, en las circunstancias de la reforma de la Edad Moderna; una Casa de poca importancia, "aunque no pobre del todo", que a duras penas sobrepasaba la docena de monjes y, a pesar de mejorar la "recaudación" y la cuantía de las rentas a lo largo del XVII, aún necesitaba de los ingresos que procedían de las obligaciones de "cura de almas". En efecto, al igual que a sus vecinos, los monjes de Lérez (Pontevedra, Pontevedra) y los bernardos de Santa María de Armenteira (Meis, Pontevedra), más al norte, los "dominios" de la Abadía y la "jurisdicción espiritual" de su feligresía se confundían. Así que su abad hacía las veces de "párroco" y su abacial era iglesia parroquial; de esta suerte, en la acción de "visita y corrección" a

132 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La orden de San Benito en la Galicia…", op. cit., 43 p.

¿Domingo Rodríguez de Pazos?, retablo mayor del monasterio de San Pedro de Tenorio (Cotobade, Pontevedra), entre 1702 y 1715

su iglesia tomó parte el Arzobispo, con respecto a su cuerpo, y la Congregación del San Benito de Valladolid, a la capilla mayor. De manera que el apoyo del vecindario y las cofradías era necesario, y, desde luego, irrenunciable, para sufragar las "mejoras". Zaragoza Pascual y Fernández Gasalla, por su parte, fijaron la cronología de las obras de una iglesia austera y aún pobre, de planta de salón, sin crucero, y con cabecera cuadrada[133].

Al parecer, se dio inicio a los trabajos a fines del siglo XVII; en el cuatrienio del abad fray Juan Alzamora y Ursino (1681-1685), los monjes se decidieron a echar abajo la vieja iglesia románica, seguro que poco "capaz"; luego, bajo el gobierno de fray José de Soto (1685-1689), se comenzó la edificación de la nueva, y, según Fernández Gasalla, sería razonable el pensar que no se vio terminada hasta 1695. Claro que la capilla mayor, de planta cuadrada y cubierta por bóveda de cañón, muy pobre, quiso Sá Bravo y creyó Fernández Gasalla, con buen ojo, a partir de la lectura de paramentos y por la labra de la sillería, era de fábrica anterior[134]. Por fortuna, vino en nuestra ayuda el Libro de Visitas: en el "auto" de la visita del "General de la Orden de San Benito de España e Inglaterra", el 9 de agosto de 1660, "[…] hauiendo visitado la Yglesia deste Santo Conuento la habemos hallado tan pobre y estrecha de edificios", en consecuencia, se dictó al Abad "[…] que disponga quanto antes pudiere labrar una capilla mayor con capacidad bastante haciendo que un Maestro de obras inteligente forme la planta della sin tocar en la Yglesia que oy tiene, de modo que despues de acabada se pueda quitar la pared a quien esta arrimado el retablo del altar mayor para se continue con la yglesia […], alargando juntamente la sacristia que necesita por ser tan estrecha y corta de ensanche […]"[135]. De esta suerte, no sólo sabemos que la "reconstrucción" empezó por la cabecera y su sacristía, y, suponemos, lo hizo poco después de 1660, sino que hay pruebas de que su capilla mayor contó con "otro" retablo, y, en suma, que los trabajos principiaron algunos años antes; ya que se dijo, bien a las claras, "[…] que en la visita pasada por estar el Conuento empezado fue precisso suspender este mandato y al presente por la buena administración del Padre Abbad [¿fray Pedro Esparza?] hallamos desempañado el Conuento y con suficiencia bastante para que se puedan socorrer las necesidades que padece la sacristía […]"[136]. Según Zaragoza Pascual, bajo el gobierno de fray Pedro Esparza, entre 1653 y 1656 "[…] se quemó la mayor parte del monasterio de Tenorio, que él reconstruyó"[137].

Sin embargo, a raíz de la pobreza de las rentas y de los ingresos por "pie de altar" y sepulturas, sus cofradías, que sostenían sus feligreses

133 E. ZARAGOZA PASCUAL, "Abadalogio del monasterio de San Pedro de Tenorio (1543-1835)", en *El Museo de Pontevedra*, 49 (1995), 278 p. y ss. *Cfr*. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1397-1398 p.

134 H. de SÁ BRAVO, *Monasterios de Galicia*, León, Everest, 1983, 336 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, op. cit., 256 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 1399- 1400 p.

135 Libro de Visitas (1648-1767), leg. 4, fol. 38 r., Administración parroquial, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS.

136 *Ibídem*, fol. 38 r.

137 E. ZARAGOZA PASCUAL, "Abadalogio del monasterio de San Pedro de Tenorio…", op. cit., 276 p.

y cuyas arcas vigilaba el Arzobispado, y, en especial, la del Santísimo Sacramento, colaboraron en la edificación del cuerpo de su iglesia de 1685 a 1695[138]; esto, lo hicieron con regularidad, "[…] con licençia del Señor Prouisor de santiago", y con generosas inyecciones de líquido, hasta bien entrado el siglo XVIII. Más en concreto, en los balances de la cofradía del Santísimo Sacramento, ajustados en diciembre de 1702, se dijo que "[…] sacan con acuerdo del Padre Prior y cofrades que asistieron a las quentas", a fin de aplicar a los alcances de la Fábrica, sobre 106 reales "[…] para los menesteres de la yglesia"[139]; y, luego, poco más se amplía la información en la contaduría de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, donde se hizo "[…] para los menesteres, aliño y adorno de la yglesia, y sacristia […]"[140]; en adelante, el concepto por las cantidades movilizadas, en cambio, fue "[…] para el adorno y aliño de la yglesia"[141]. Subrayó Fernández Gasalla, no consta que desde fines del siglo XVII y hasta la Desamortización (1835) se hiciesen más obras, a tenor de los Libros de actas de visita de la Congregación de San Benito de Valladolid; si bien siguió echándose mano de los excedentes de la contabilidad de las cofradías, año tras año, "[…] para el adorno y aliño de la yglesia de que nezesita". Un largo y complejo proceso de "modernización" de los espacios de uso religioso y de su moblaje que, por ejemplo, en lo concerniente al "aporte" de la cofradía del Santísimo Sacramento, no se suspendió hasta 1719[142], y, a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, hasta 1712[143]. Dijo Sá Bravo, luego Cacheda Barreiro y López Vázquez, en 1702 el abad fray Benito de Losada contrató con el escultor Domingo Rodríguez Pazos el retablo mayor[144].

138 "Ha de hauer [sic] que se ha dado con liçencia de el Señor Prouissor de santiago settecientos reales para la reedificacion de la yglesia", de las cuentas de 1686, *vid*. Santísimo Sacramento (1682-1854), leg. 1, s/fol., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS.

139 "[…] yguala esta quenta con seiscientos y quarenta y seis reales en que es alcanzado Matheo Martinez, de los quales ha de entregar ciento y seis reales a Pedro Garcia mayordomo de la fabrica para los menesteres de la yglesia […]", *ibídem*, s/fol.

140 "[…] ygualansse esta quenta con mill ducientos y quarenta reales en que es alcanzado Jacinto Garcia, de los quales ha de entregar ducientos y quarenta a Pedro García mayordomo de la fabrica, para los menesteres, aliño y adorno de la yglesia, y sacristia […]", Nuestra Señora del Rosario (1682-1817), leg. 3, fol. 25 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS.

141 "[…] yguala esta quenta con setezientos y quarenta reales y veinte y tres maravedies en que es alcanzado Pedro de Gradin, de los quales ha de entregar a Gregorio Garcia para el adorno y aliño de la yglesia duzientos y tres reales y veinte y tres maravedies […]", Santísimo Sacramento (1682-1854), leg. 1, s/fol., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS.

142 "[…] se descarga de ciento y cinco reales que el Padre Cura con acuerdo de los que asistieron a estas quentas dispuso que dicho mayordomo entregase al fabriquero para lo que necesitase de aliño la fabrica […]", *ibídem*, s/fol.

143 "[…] yguala esta cuenta con mill y zinquenta y siete reales y siete maravedies en que es alcanzado dicho Amaro Cabano y destos con deliuerado acuerdo de los contadores y mas cofrades se sacan quinientos y zinquenta y siete reales y siete marevedies que aplican a la fabrica […] para el adorno y aliño de la yglesia de que nezesita […]", Nuestra Señora del Rosario (1682-1817), leg. 3, fol. 36 r.- v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS.

144 H. de SÁ BRAVO, *Monasterios de Galicia*, op. cit., 336 p. R. CACHEDA BARREIRO, "Domingo Rodríguez de Pazos", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 152 p. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos mayores: homilía contrarreformista…", op. cit., 245 p.

En cualquier caso, según Fernández Gasalla, a éste no se le dio asiento hasta el abadiato de fray Francisco Ojea (1709-1713)[145]; en efecto, en el "auto" de la visita pastoral de julio de 1715, bajo el episcopado de fray Antonio de Monroy, se dictó al mayordomo del Santísimo Sacramento que "[…] de echo ayude a la redificación del Retablo de la hermandad y Cofradia de las animas […] como tambien en el de la fabrica [esto es, el retablo mayor] […] por ceder [sumas de dinero] en aumento de dicha Cofradia y del Culto Divino de la yglesia […]"[146].

Hay que hablar, pues, de un retablo mayor ajustado por 1702, suponemos que tallado y ensamblado, y, luego, quizá desmontado entre 1709 y 1713 y, en suma, "reedificado" bajo el gobierno de fray Gregorio de Lacarra (1713-1718). Si bien éste ha llegado a hoy día "[…] con su iconografía totalmente alterada, pues no conserva ninguna imagen de época", y, cuya apariencia, tal vez haya sido resultado de una más que desafortunada "restauración" anterior a 1985. Con todo, el acanto, de hojas aserradas y perladas y las tarjetas de largas hojas de espadaña, a modo de plumas, con las puntas rizadas, y llenas de cálices que granan y vierten sus frutos en racimo; las rosetas, florones y ramilletes de desarrollo vertical y fuertemente simétrico, contra las polseras, con sus formas de curva y contracurva, amén de una talla que gusta de la filigrana, a veces un poco plana, y hecha a bisel; sí, son características del lenguaje de Domingo Rodríguez de Pazos después de 1712. "Maestro de arquitectura" se dijo, natural de San Xoán de Fornelos (Salvaterra de Miño, Pontevedra), y llamado el "Maestro de Fornelos", se empleó por los años de 1712 a 1719 en la catedral de Tui, y, allí, su "estilo" puede destilarse a partir de su trabajo en la cajonería de la sacristía y la sillería de la Sala Capitular, por 1712, el retablo de la capilla de San Pedro, en la cabecera, por 1713, o las cajas de los órganos, por 1714;[147] luego, en el baldaquino de la capilla de Santa Cruz de Valdomar (O Covelo, Pontevedra), por 1711[148]; claro está, incluso en el retablo mayor y los dos colaterales de Santiago y san Miguel de la iglesia de Fornelos, por 1713, ya sean suyos o de Francisco García, como postuló Álvarez Fernández[149].

Sin embargo, la sintaxis de elementos sustentados y sustentantes del retablo mayor de los benedictinos de San Pedro de Tenorio, no obstante, da buena cuenta de las relaciones y los "intercambios", desde fines del siglo XVII, entre Tui y Santiago de Compostela; a decir de López Vázquez, caracterizado por hacer uso de una columna salomónica de cuatro senos, o por mejor decir, de tres espiras y dos medias en los extremos, de "canon" compostelano; el entablamento de modillones y mútilos, con arquitrabe de dos fajas y astrágalo de cuentas, y las

145 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1399- 1400 p. E. ZARAGOZA PASCUAL, "Abadalogio del monasterio de San Pedro de Tenorio…", op. cit., 278-279 p.

146 Santísimo Sacramento (1682-1854), leg. 1, s/fol., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS.

147 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 585-586 p. E. IGLESIAS ALMEIDA, Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui, op. cit., 98-99 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas*, A Coruña, Hércules, 1993, 14, 343-347 p. D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 2001, 222-223 y 532 p.

148 D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*, op. cit., 98-99 p.

149 *Ibídem*, 198-200 p.

pilastras recorridas por sartas de frutas que cuelgan de una cartela de acanto, muy del gusto de Domingo de Andrade († 1712)[150]. Pues bien, el 12 de marzo de 1701 contrató el retablo mayor de San Bieito do Campo (Santiago de Compostela) y, según sus condiciones, debía "[…] ocupar toda la capilla mayor, con columnas salomónicas y racimos de parra"; según Couselo Bouzas, "[…] Toda la talla de la obra había de ser de escarola al modo de la que se fabrica para el convento de Santa Clara, y la custodia de dos cuerpos a imitación de la de San Miguel […]"[151], esto es, del altar mayor de San Miguel dos Agros (Santiago de Compostela), fabricado por Bernardo Cabrera por 1639. En efecto, se insistió en que debía ser como la del retablo de Santa Clara (Santiago de Compostela), planteado por Domingo de Andrade y contratado con José Domínguez Bugarín; entonces, aún sin concluir, ya que, ajustado el 14 de julio de 1700, se estableció un plazo de trece meses. Infelizmente, no se conserva. A juicio de Iglesias Almeida y Cacheda Barreiro, quizá su "encuentro" con el arte de Santiago de Compostela y del Maestro Mayor de la Catedral se produjera justamente al lado del maestro tudense Domínguez Bugarín, trabajando en los retablos de la iglesia de las clarisas entre 1700 y 1704[152].

Luego, el 7 de octubre de 1703, D. Juan de Sanmartín, canónigo de la Santa Apostólica y Metropolitana, ajustó con el Maestro de Fornelos, y en nombre del Cabildo, el retablo de Nuestra Señora de la Preñada para la Catedral. Cierto que el Cabildo decidió hacer un nuevo altar para la "[…] nave de la Preñada", según García Iglesias[153], por 1703; obrando ya en su poder "[…] una planta de dicho retablo [¿acaso de Domingo de Andrade?] y habiéndolo visto y conferido la materia acordaron […] [se] ejecuten […]"; en seguida, lo ajustaron con el escultor Rodríguez de Pazos, a fines de 1703; quien se comprometió a finalizarlo para agosto de 1704[154]. Seguro que así se hizo[155].

Volviendo a San Pedro de Tenorio; en efecto, si el tudense trabajó al lado de Miguel de Romay y los Domínguez Bugarín, y si accedió a dibujos y plantas de Domingo de Andrade antes de 1702, nada de esto refleja el trabajo de su altar mayor; a excepción de la embocadura de la caja que lo centra, donde se encuentran sartas de frutas y golpes de talla de largas hojas lanceoladas en las enjutas, un frontón curvo de lenguas de acanto, una cornisa, con volutas en sus extremos, y un arco mixtilíneo, con su estrechamiento de "cuello de botella", que se asemeja, tal y como subrayó López Vázquez, al retablo mayor de Santa Clara. Sin embargo, no hay nada de la hoja de "escarola" que hizo las delicias de los compostelanos durante los primeros años del siglo XVIII, y, en cambio, las peanas y netos bulbosos, las hojas de espadaña, largas y con mazorcas en el extremo de sus tallos, planas y estilizadas, o las placas

150 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos mayores: homilía contrarreformista…", op. cit., 245 p.

151 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 585-586 p.

152 R. CACHEDA BARREIRO, "Domingo Rodríguez de Pazos", op. cit., 150 p.

153 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990, 106 p.

154 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 586 p.

155 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 106 p.

recortadas, con poco resalto y recorridas por cuentas y cabujones, hablan de una producción más tardía y de los repertorios de los años de 1710 a 1719. Por su parte, echar mano de una talla plana, "rústica" y simétrica, de las rosetas y de pilastras que apoyan sobre un pie bulboso, caracteriza el trabajo de Antonio das Ameijeiras en el altar mayor de San Xulián de Guimarei (A Estrada, Pontevedra), justamente entre 1718 y 1719. "Tampoco son compostelanos los tipos iconográficos en los dos altorrelieves conservados […]", dijo López Vázquez; por ejemplo, el "modelo" del san José, sobre la peana de la caja del evangelio, donde éste exponía al Niño como si se tratase de un "ostensorio", levantándolo hasta el pecho y llevándolo sobre el manto, velando sus manos para no tocar su cuerpo[156], lo encontramos sólo en la producción de la diócesis de Tui, en la zona de influencia de Antonio del Villar, y, claro está, después de 1722. "Por otra parte, el san Francisco que remite al tipo asceta, no lo tengo documentado [dijo López Vázquez, una vez más] en los talleres compostelanos hasta la segunda década del siglo XVIII, en que Miguel de Romay lo utiliza en el Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía"[157].

Hoy por hoy, aún no apareció la escritura de ajuste entre Domingo Rodríguez de Pazos y fray Benito de Losada (1701-1705); quien, por lo demás, bien pudo "fichar" al tudense por mediación de los benedictinos de San Martiño Pinario, ya que éste fue abad en Santiago a fines del siglo XVII (1689-1693)[158]. Claro que si él puso sus manos en el retablo mayor de los monjes de Tenorio, sin duda lo hizo antes de octubre de 1703, ya que, entonces, tenía que estar de vuelta en Santiago de Compostela; aunque de su trabajo, creo, poco, muy poco llegó a nuestros días. Quizá su "reedificación" por julio de 1715, bajo fray Gregorio de Lacarra (1713-1718), haya obligado a la recomposición y hechura del ático, la predela y los entrepaños del cuerpo bajo.

c) Al menos desde mediados del siglo XVIII, sino antes, entre los benedictinos se insistía en la necesidad de ejercitarse en la lectura y en mejorar su nivel intelectual, aprovechándose para esto de sus bibliotecas que por entonces empiezan a crecer[159]. ¿A qué se debe esta (re)orientación de las vidas de los monjes hacia el estudio? En gran medida, al regalismo y la política religiosa de los Borbones —por ejemplo, en lo que concierne las pretensiones desde Felipe V al Patronato Regio Universal—; claro que hay que resaltar el hecho que la Corona, a diferencia de lo que aconteció entre fines del siglo XV y a lo largo del XVI, por entonces, no estaba interesada en la reforma de la Iglesia, sino sólo en su propio reforzamiento[160]. En todo caso,

156 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "*Flos sanctorum*" en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Galicia renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, junio-octubre de 1997, 279-280 p.

157 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos mayores: homilía contrarreformista…", op. cit., 245 p.

158 E. ZARAGOZA PASCUAL, "Abadalogio del monasterio de San Pedro de Tenorio", op. cit., 279 p.

159 O. REY CASTELAO, *Libros y lectura en Galicia: siglos XVI-XIX*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2003, 297-298 p.

160 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel, 1976, 97 p. A. MORGADO GARCÍA, *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 2000, 192-193 p.

no se dio ningún cambio sustancial en la mentalidad religiosa de los españoles en tiempos de los primeros Borbones, ni de los gallegos —al menos bajo Felipe V y Fernando VI († 1759) —; y, en honor a la verdad, convendría subrayar que aún se prolongaría la "depresión" de las últimas décadas del siglo XVII a lo largo de los primeros años del XVIII y las actividades artísticas no constituyeron una excepción. Sin embargo, cada vez más, los religiosos despertaban la animadversión del pueblo, y, en especial, los monasterios; habida cuenta que eran señores de vasallos y poseían extensos dominios que explotaban en un régimen "semi-feudal"[161] —a resultas, en parte, de los frecuentes enfrentamientos con los arrendatarios de sus tierras, caso del "pleito del valle" contra los monjes de San Salvador de Celanova (Celanova, Ourense), donde se llegó a hacer uso de la fuerza para someter a los revoltosos entre 1723 y 1725[162]—; además, el "inapropiado" comportamiento de un número creciente de sus miembros y un estilo de vida —la clausura— falto ya de utilidad, en un orden social que quería ser pragmático, los hicieron blanco de críticas. Cierto que en este ambiente "enrarecido", en especial los benedictinos, creo, encontraron en la promoción de las artes y en la "industria cultural" un vehículo de propaganda y manifestación de su utilidad a la sociedad, por medio de la "sabiduría", encerrada en sus archivos y bibliotecas. He aquí una tesis, o por mejor decir, una hipótesis de trabajo que ya ha sido utilizada por otros investigadores —por ejemplo, recientemente, López Vázquez y Pita Galán[163]—, para hablar de la importancia y riqueza del trabajo de los monjes en su "mecenazgo" hacia las artes, y a fin de desarrollar de un aparato de producción "en la cultura" durante el tercio central del 1700; si bien puede que no a la altura de las consecuencias de la reforma religiosa de finales del XVI, en el seno de la Congregación de San Benito de Valladolid. Este es el contexto en el que se formaron y crecieron como intelectuales fray Jerónimo Feijóo († 1764) y el Padre Sarmiento; pese a que ni crearon escuela, ni contaron con continuadores entre los benitos.

Pues bien, acerca de sus estrategias de (auto)propaganda, hay que poner el foco de atención sobre los canales que emplearon; ya que los bernardos y los benedictinos no eran predicadores, como dominicos y franciscanos. Es justo decir que las "viejas" abadías, "renovadas" durante la Edad Moderna, eran lugares de oración y estudio, no de actividad misional; de esta suerte, el aldeano que acudía a Samos (Samos, Lugo), a Ribas do Sil (Nogueira de Ramuín, Ourense), Oseira (Cea, Ourense) o Sobrado dos Monxes (Sobrado, A Coruña), lo hacía a fin de satisfacer los derechos de arrendamiento, a pedir limosna o "participar" de las solemnidades, antes que a buscar consuelo. En este sentido, son importantes las obligaciones de cura de almas que desempeñaban las abadías; ya directamente, puesto que muchas de éstas

161 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 1990, 229 p.

162 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994, 34-35 p. y ss., 43 p.

163 P. PITA GALÁN, *El Manuscrito de fray Bernardo Foyo y el plano de fray Plácido Caamiña (1768): una reconstrucción pionera del núcleo altomedieval de la ciudad de Santiago*, Vigo, Nigratrea; Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2007, 25-26 p. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "El presbiterio y el coro, la médula de la iglesia monástica benedictina: el caso de Celanova", en F. SINGUL (dir.), *Rudesindus. El legado del santo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, 293 p.

alojaban a parroquias, ya indirectamente, por medio de los derechos de presentación a beneficios en las feligresías bajo su área de influencia. Así, aún sitas en el medio rural, tenían asegurada las "audiencias" para sus mensajes; cierto que una audiencia muy probablemente parcial y entregada, y, claro está, un mensaje que se vehiculó a través del arte. Según Domínguez Ortiz, como se sabe, las abadías constituyeron para una población rural como la gallega del siglo XVIII, un "sustitutivo" de la cultura "moderna" en su vertiente "urbana"[164], y, de por medio, la tesis de V. L. Tapiè acerca del arte y la cultura barrocas como producto de una "sociedad agraria"[165].

Al respecto, justamente las funciones religiosas de Santa María de Acibeiro (Forcarei, Pontevedra), única Casa de los regulares en Terra de Montes, debían ser consideradas en una triple dirección, a decir de Fernández Cortizo; esto es, de cura de almas, de difusión de la devoción a Nuestra Señora y del culto a San Benito, y, en suma, el patronato y presentación a beneficios curados en su comarca[166]. Sita en las estribaciones de la Sierra do Candán, dio principio a la fábrica de su iglesia a fines del siglo XII; de planta basilical, con tres naves sin transepto y cabecera con tres capillas, semicirculares las laterales y poligonal la mayor. Según Valle Pérez, su tipología, desde luego bien diferente de la "planta bernarda", no está muy lejos de las levantadas por otras Órdenes, otras iglesias edificadas antes de que su comunidad se uniese a la Observancia de san Bernardo, y de la planta de la abadía de Santa María de Armenteira (Meis, Pontevedra); ésta, iniciada poco antes, en 1167, fue la otra grande de los cistercienses en el sur de la Diócesis[167]. Es lógico suponer que los monjes blancos quisieran fabricar su mobiliario litúrgico en atención al ideal de "lo barroco" y, claro está, "modernizar" sus altares y capillas con retablos; si bien la introducción de estas estructuras en sus capillas mayores, junto a la imaginería y otras piezas de talla, se retrasó hasta fines del XVII. En efecto, este programa para "barroquizar" las fábricas góticas comenzó por la iglesia de Santa María de Armenteira, en enero de 1691, con el remate de la obra de su retablo mayor al escultor y maestro de arquitectura Antonio de Ricoy, vecino de Pontevedra; unos años más tarde, en enero de 1698, los monjes de esta abadía, justo en el corazón de O Salnés, ajustaron otro de sus retablos, cuya talla y ensamblaje corrió por cuenta de los escultores Benito de Outeiro y Alberto Dantas; sabemos que se hizo "[…] con seis colunas salomonicas parreadas de rasimos y oxas de viña, una caxa en medio de el en donde se ha de poner la santa ymaguen de Nuestra Señora [bajo advocación de la Inmaculada Concepción], con un camarin denttro de la misma caja con ocho colunas del mismo jenero, sus cornixas, pedestales y

164 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, op. cit., 142 p.

165 V.- L. TAPIÈ, *Barroco e clasicismo*, Lisboa, Presença, 1974, 146-149 p. *Ibídem*, "Le Baroque et la société de l'Europe moderne", en E. CASTELLI (coor.), *Retorica e Barocco: Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, Fratelli Bocca Ed., 1955, 225 p. y ss. *Cfr*. J. A. MARAVALL, La cultura del Barroco…, op. cit., 228-229 p. y ss.

166 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Santa María de Acibeiro", en M. D. YÁÑEZ NEIRA (coor.), *Monasticón Cisterciense gallego*, Vigo, Caixa Vigo e Ourense, 2000, 164 p. *Cfr. Ídem*, "La Tierra de Montes en la época moderna…", op. cit., 248 y 264 p.

167 X. C. VALLE PÉREZ, "La implantación de la Orden del Císter…", X. C. VALLE PÉREZ (coor.), *Arte del Císter en Galicia y Portugal*, Fundación Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 13 p. y ss.

Retablos colaterales del brazo norte del crucero, monasterio de Santa María de Oseira (San Cristovo de Cea, Ourense), vid. J. M. GARCÍA IGLESIAS, Galicia. Tiempos de Barroco, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1991,265 p.

alquitrabes, con un arco ensima al medio en forma de concha […]"[168]. Infelizmente, uno y otro, se han perdido.

Por su parte, acerca del retablo mayor del monasterio de Acibeiro, merced al "Libro de gastos de obras i pleitos", sacado a la luz por Fernández Cortizo, sabemos por "Razón de los maravedíes que se gastaron en obras desde 15 de abril de [17]49, asta 15 de dicho mes de el año de [17]50", que "[…] hizose uno [retablo] para el altar maior, que costó con la conducción de Ossera a este Monasterio, y con el gasto de los Maestro y oficiales en el tiempo que estubiero[n] para asentarle […]" 6.838 reales[169]. Luego, en la "Razon de los maravedíes que se han gastado con obras desde Abril de zinquenta y uno [1751], hasta el de zinquenta y dos [1752]", 8.595 reales "[…] en dorar el mayor, guantes [agasajos o gratificación] que se dieron al maestro y quatro oficiales […]", más las "estadas" y la liquidación de unos 800 reales a favor de los "doradores" que "tardaron dos meses en dorar el retablo un maestro y quatro oficiales […]"[170]; ascendiendo el gasto a unos 9.470 reales. Así que la noticia de las cuentas de 1749 a 1750, en lo que concierne a su "[…] conducción de Ossera a este Monasterio", apuntaría, según Folgar de la Calle, a la existencia de una "manufactura", o bien de una "compañía" de escultores, carpinteros y entalladores trabajando a las órdenes de los monjes de Santa María de Oseira, que se movía en función de las demandas de mano de obra; quizá los mismos que unos años después, durante del abadiato de fray Plácido Morrondo (1753-1756), se encargaron de los cuatro retablos colaterales del crucero[171]. Al respecto, hay que recordar que justamente a fray Plácido Iglesias, maestro de obras de San Salvador de Celanova (Celanova, Ourense) desde antes de 1757, probablemente desde antes de mediado el siglo XVIII y en activo al menos hasta 1783, se le atribuye, a partir de Folgar de la Calle, las trazas de lo fabricado entre 1753 y 1756, ya que la presencia del monje arquitecto en la abadía de Oseira se documentó justamente por 1757; "[…] Hiciéronse quatro retablos en los cuatro altares del crucero, uniendo los dos de cada lado de el con un arco que cubre el buque [por casco] de la Chirola. Una efigie de Santiago de bulto grande, otra correspondiente de San Famiano y otra de San Raimundo a cavallo que costaron mas de treinta mil reales"[172]. Luego, bajo el trienio de fray Ambrosio Manero (1759-1762), "En varios reparos que hizo en la sacristía y en dorar los quatro colaterales de la

168 M. TAÍN GUZMÁN, "Los Escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", en *Compostellanum*, 42, 3-4, 1997, 400-401 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade…*, op. cit., 1478-1479 p.

169 "Libro de gastos de obras i pleitos", Ms. 6.431, leg. 9.917, s/fol., Sección Clero, Archivo Histórico Nacional (AHN.) —quisiera agradecer a los profs. Folgar de la Calle y Fernández Cortizo el haberme dado a conocer estas noticias—. Cit., C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Santa María de Acibeiro", en M. D. YÁÑEZ NEIRA (coor.), *Monasticón Cisterciense gallego*, op. cit., 180-182 p.

170 *Ibídem*, 180 p.

171 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La arquitectura de los monasterios cistercienses de Galicia desde el Barroco hasta la desamortización", en X. C. VALLE PÉREZ (coor.), *Arte del Císter en Galicia y Portugal*, Fundación Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998, 322-325 p.

172 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia. Tiempos de Barroco*, op. cit., 265 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La arquitectura de los monasterios cistercienses de Galicia desde el Barroco…", op. cit., 325 p. *Cfr*. M. ROMANÍ MARTÍNEZ, *et al*., *El "memorial" de Oseira en el códice 15-B del AHN. Aportaciones a la Historia, Arte y Patrimonio del monasterio (1486-1828)*, Santiago de Compostela, Andavira, 2009, 53-54 p.

yglesia, pintar todo el cruzero de ella […], gastó cinco mil ducados [5. 500 reales] poco más o menos"[173].

Claro que antes de afirmar la creación de un taller de retablística y talla en la abadía de Santa María de Oseira debería buscarse el rastro de su "aparato de producción" y una infraestructura "de mínimos"; por ejemplo, legos con oficios de "artes mecánicas", al menos un entallador y un escultor, amén de oficiales y aprendices de los que echar mano —¿acaso ya avecinados en su entorno?—. Pues bien, bajo el gobierno de fray Nicolás Cano, en el *Memorial de los abbades*… de Santa María la Real de Oseira se dijo que "En el que corresponde al [año] de 1745 empezó a reparar muchas ofizinas de el monasterio […] y otras que lo nezesitaban. Aderezó algunas celdas para talleres de carpintería y más que se ofreziere (en donde actualmente existen) [¿después de 1750?]"[174]. Si fuera poco, las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada y, más en concreto, el "Yntterrogattorio de la Feligresia de santa Maria de Osera", por septiembre de 1752, nos brindó una panorámica sobre el tejido socio-profesional del "lugar"; a la cabeza, "[…] el Monasterio de santa Maria horden de Nuestro Padre san Bernardo y en el existten al presentte cinquenta y ttres Monjes de misa, ocho coristtas, tres legos y un donado [¿fray Plácido Iglesias?, ¿o sólo un "lego" sin votos religiosos?], que en ttodos componen sesenta y cinco […]"[175]. Habida cuenta que por estos años aún estaba abierta la fábrica del Monasterio, ya que se trabajaba en el claustro de la Hospedería o "de los Caballeros", seguro que eran necesarios canteros y pedreros; sólo hay tres "Canteros Labradores [¿quizá canteros-labrantes?]: A Jacinto do Gando del lugar de Cobelo. Esteban Barreiro del de san Martiño y Joseph Gerrero tambien de el […]". Es curioso: "Carpinteros Labradores [¿por labrante?]: [siete:] Juan Portela. Marcos Perez vecinos de san Martiño. Gregorio fernández del de vales Bernardo Gonzalez hijo de Agustin del lugar dorrio. Seuasttian fernandez hierno de Dionisio tambien dorrio. Bartholome Fernandez del de Pieles y Joseph Rodriguez solttero […]"[176]; trabajando por un salario de cuatro reales al día. Así, con una población de unos 263 vecinos, y al considerar que el oficio de "carpinteros labradores" se correspondía al de "carpintero de lo blanco" o ensamblador y "tallista", al igual que el de "canteros labradores" al de canteros-labrantes[177]; creo que el haber siete profesionales de mediana "cualificación", a tenor de lo que cobran, en una feligresía rural, compuesta en su mayoría por campesinos, a lo mejor se explica como "mano de obra" al servicio de los monjes blancos.

Otro ejemplo: "En la villa de Zelanoua", un par de meses antes, por julio de 1752, se dijo que "[…] ay un convento de monxes benitos el qual es casa matriz de dicha relixion abocazion de san salvador de Zelanoua que al presente se compone de quarenta y quatro monjes sacerdotes,

Retablo y escultura de san Famiano, detalle, iglesia de Santa María de Oseira (Cea, Ourense), entre 1753 y 1756 (fotografía por gentiliza de M. López Calderón)

173 *Ibídem*, 57 p.

174 *Ibídem*, 49 p.

175 Catastro de Ensenada, Respuestas Generales, L. 218, fol. 220 r. (AGS_CE_RG_L218_224.jpg); Dirección General de Rentas, 1ª Remesa, Archivo General de Simancas (AGS.), *vid*. <http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController>.

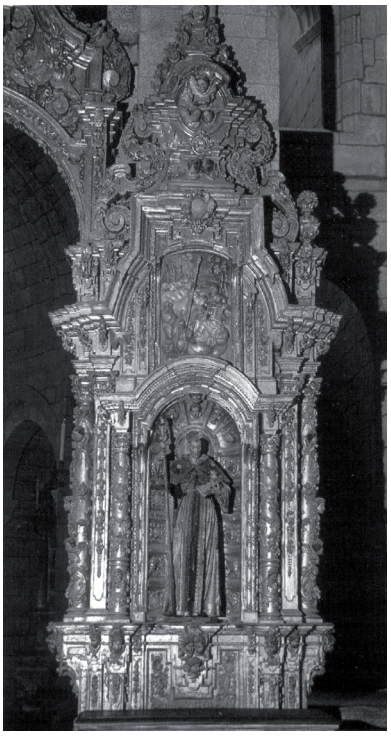
176 *Ibídem*, fol. 228 r.- v. (AGS_CE_RG_L218_232 y 233.jpg)

177 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1998, 76 p.

ocho juniores un nobizio y siete legos […]"[178]. Luego, entre los vecinos que ejercen oficios y ocupaciones "mecánicas" se censaron a "[…] Jazinto Martinez. Manuel de castro y Gregorio Oxea [tres:] escultores su salario quatro reales: Gregorio Fernández. Pedro de caldas. Juan Antonio Seoane. Domingo Fernandez. Benito Janeiro. Joseph Feixoo. Benito Gonzalez. Geronimo Fernandez Benito Alen y Rosendo Duran y Benito Fernandez [once:] Carpinteros su salario tres rreales […] Thome Gonzalez y Pedro Fernandez [dos:] Pintores su salario quatro reales […]"[179]. Por supuesto, ésta sí es la "infraestructura" que se juzgaría necesaria para un obrador de retablística y talla de una de las abadías más ricas de la Galicia meridional; sin duda, a la altura de su caja de caudales. Por los años medios del 1700, "[…] el numero de vezinos de esta villa y feligresia llegará […]"[180] apenas a 240, algunos menos que Oseira, pero su tejido socio-profesional era más rico y diversificado; de la misma manera que su tipología respondía ya a la de un núcleo "semiurbano". Si bien hay que hacer hincapie sobre el hecho que los artesanos puestos bajo el rótulo de "escultores" cobraban sólo cuatro reales al día, justo el estipendio de los "carpinteros labradores" de la feligresía de Santa María de Oseira.

Por otra parte, hay que barajar la posibilidad de que los monjes de Oseira se hayan apoyado en el aparato de producción de la villa de Celanova para sus trabajos, a la vez que echaban mano del maestro de obras de este Monasterio. De esta manera, según Monterroso Montero, se volvía a incidir en la "circulación" de talleres y "artistas" entre las Casas del sur de Galicia, cuyo epicentro fue Celanova y Oseira, y, por tanto, lejos de Santiago de Compostela[181]; si bien no al margen. Es curioso, por estos años, las redes de la "manufactura" de Celanova y Oseira llegaron hasta la abadía de Samos, justo al corazón de la vieja provincia de Lugo. Al respecto, según Arias Cuenllas, los retablos colaterales en honor a san Benito y de la Purísima Concepción, en el crucero, ensamblados bajo el gobierno del fray Eladio de Nóboa (1749-1753), los hizo el "maestro de escultura y arquitectura" Gregorio Durán, natural y vecino de Celanova; por entonces, éste figuraba avecindado en Samos[182]. En efecto, por enero de 1753, en el censo de oficios y "[…] ocupaciones de Arttes Mecanicos" se contó a "[…] un escultor y tallista que gana seis reales al dia"[183], nada menos. Por cierto, en la

¿Obrador de retablística y talla de Santa María de Oseira?, retablo de San Famiano y altar del brazo meridional del crucero, iglesia de Santa María de Oseira (Cea, Ourense), vid. X. C. VALLE PÉREZ (coor.), Arte del Císter en Galicia y Portugal, Fundación Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998, 324 p.



178 Catastro de Ensenada, Respuestas Generales, L. 225, fol. 476 r. (AGS_CE_RG_L225_475.jpg); Dirección General de Rentas, 1ª Remesa, Archivo General de Simancas (AGS.), *vid*. <http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController>.

179 *Ibídem*, fols. 472 v.-473 r. (AGS_CE_RG_L225_472.jpg)

180 *Ibídem*, fol. 466 v. (AGS_CE_RG_L225_466.jpg)

181 J. M. MONTERROSO MONTERO, "Las artes figurativas en los monasterios cistercienses gallegos durante la Edad Moderna", en X. C. VALLE PÉREZ (coor.), *Arte del Císter en Galicia y Portugal*, op. cit., 409-410 p.

182 M. ARIAS CUENLLAS, *Historia del Monasterio de San Julián de Samos*, Samos, Monasterio de Samos, 1992, 277 p. *Cfr*. I. REGA CASTRO, A(s) igrexa(s) de San Xulián de Samos: o seu amoblamento durante o Barroco, en M. C. FOLGAR DE LA CALLE, A. GOY DIZ (dir.), *San Xulián de Samos: historia e arte nun mosteiro: Opus Monasticorum III*, Santiago de Compostela, Consellería de Innovación e Industria, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2008, 215 p.

183 Catastro de Ensenada, Respuestas Generales, L. 186, fol. 537 r. (AGS_CE_RG_L186_193.jpg); Dirección General de Rentas, 1ª Remesa, Archivo General de Simancas (AGS.), *vid*. <http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController>.

"feligresia de santa Gerttudis de la villa de Samos", se dijo "[…] ay un conbentto que es el Real Monasterio de Samos el qual se compone de sesentta y un Religiosos sacerdottes y siette legos […]"[184]; esto es, mayor que San Salvador de Celanova.

Quedó en el tintero el asunto de los "religiosos legos"; pues bien, después de su profesión, los monjes tenían dos carreras, como se sabe: claro que en esta ocasión no interesan los que se ordenaban sacerdotes, antes bien, el centro de interés se desplazó a la figura de los hermanos legos, que tomaban el hábito "pardo" sólo a fin de desempeñar oficios y trabajar en artes mecánicas al servicio de su monasterio; sin escalar en la jerarquía de la Orden. Al parecer, la presencia de legos despertó algunos recelos en las congregaciones de benedictinos y cistercienses, aunque no se solía entorpecer la entrada de artesanos o de maestros de obras en sus Casas, pues éstos suponían un notable ahorro económico y de recursos; por ejemplo, apúntese que los legos que trabajaban como "artistas" en los monasterios del Cister y de la religión de san Benito no acostumbraban a ser pagos por sus abades, en trabajos a pie de obra, de dirección o de "diseño"; claro está, en buena parte, esto desdibujó su rastro. En la Galicia atlántica, el ejemplo mejor conocido, sin duda, es San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), en especial a partir de Pita Galán, quien completó la nómina de los monjes arquitectos de buena parte del siglo XVIII; fray Francisco Velasco, fray Íñigo Suárez, fray Ignacio Trasmonte, fray Juan Estanislao Conde, y, en fin, fray Plácido Camiña[185]. A estos, hay que sumar a fray Benito Cobas, a la sazón religioso lego y maestro de obras de los "benitos" de Santiago de Compostela por los años medios del XVIII —compañero, tal vez, de fray Ignacio Trasmonte y fray Juan Estanislao, que profesaron después de 1721—, y ligado al proyecto de San Xulián de Laíño (Dodro, A Coruña)[186], en Iria Flavia. Desde luego, la "lista" se engrosa más aún para el sur de la Diócesis, en especial durante los años medios del XVIII, y al considerar, junto a los benedictinos, a los carmelitas y a los mendicantes; caso de fray Francisco Martínez, monje de San Xoán de Poio, y acaso a relacionar con sus obras por los años de 1750 a 1759; fray Manuel de la Presentación, lego del convento de los carmelitas de San José de Padrón (Padrón, A Coruña), y del que sabemos hizo "plantas" para retablística ya por 1742[187]; fray Francisco de Mira († hacia 1774), a la sazón fraile

184 *Ibídem*, fol. 538 r. (AGS_CE_RG_L186_194.jpg)

185 P. PITA GALÁN, "Monjes capitulares y frailes arquitectos: dos aspectos de la maestría de obras en el Monasterio de San Martín Pinario (siglos XVI-XVIII)", en R. CASAL, J. M. ANDRADE, *et al.* (Eds.): *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, USC., 2009, 549-557 p. *Cfr*. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "El arquitecto benedictino gallego Fray Tomás Alonso (1645-1686)", en Compostellanum (Archidiócesis de Santiago de Compostela), 53, 3-4 (jul.-dic. 2008), 481-513 p.

186 De las cuentas del 18 de marzo de de 1742, "[…] entreguo a dicho fray Benitto Couas ciento y veinte reales maestro de obras del dicho Real Monasterio para las plantas que dijo habia echo para esta obra […]", *vid*. Libro de Fábrica (1677-1763), leg. 2, fol. 212 v., Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, AHDS.

187 "Digo yo Julian Fernandez de Gudín Maestro de estultura y Arquitectura Vezino de la uilla de Noya que Reciui de Don Anttonio Venttura Magariños cura de esta freguesia de cordeiro, de Julian Garcia [¿?] y otros mayordomos de ella, dos mill quatrozientos y nobenta reales uellon por auer echo para su yglesia el retablo de san Miguel, la ymagen de santa Comba Patrona y pintar la como está toda estofada: Iten la ymagen de la soledad pintada y con dos juegos de manos para desendimiento […]: Assimismo reciui de los señores dichos

lego de San Francisco de Pontevedra (Pontevedra), y, al menos desde 1757, dibujante de "plantas" y trazas en su jurisdicción[188].

Sin embargo, en el noroeste de la Península Ibérica, quizá no haya otro monje "tracista" más rico en facetas y con una actividad mejor documentada como fray José de Santo António Ferreira Vilaça; profeso de São Martinho de Tibães (Braga, Portugal) por 1758 y discípulo de André Soares (1720-1769), trabajó para los monasterios de la Orden de san Benito, en especial en el campo de la talla, a lo largo y ancho de la antigua provincia de Entre Douro e Minho. En particular, a raíz del hallazgo de R. C. Smith hacia 1965 del *Livro de Rezam do Irmão Fr. José de Santo António Villaça natural de Braga*…; esto es, un manuscrito "autobiográfico", lleno de "fragmentos" de su vida dentro de la abadía y un larga necrológica de monjes, entre los que reveló su actividad artística y su trabajo como entallador y "diseñador", dibujante, imaginero y arquitecto. Durante su larga carrera, fray José de Santo António (1731-1809) se ejercitó en las más diversas actividades de las "artes mecánicas", siempre con el dibujo como hilo conductor. Según R. C. Smith, esto, en buena parte, a resultas de la necesidad de proveer los "oficios" que faltaban en el contexto donde acostumbró a trabajar, los monasterios de los benedictinos en el norte de Portugal, lejos pues de los focos de producción; sí, se lo llamó escultor, entallador, diseñador, no obstante se le reconoce, antes bien, como proyectista de retablos, ya que de su faceta como "artífice" poco se sabe[189]. De esta manera, las funciones de los monjes "tracistas", a una y otra orilla del río Miño, se asemejaban durante la Edad Moderna, y, a la vez, se concretaban en la dirección de obras de su Casa y en el ejercicio del diseño y el dibujo. Al ser el "dibujo" un trabajo intelectual y un "arte liberal", éstos podrían dirigir varias fábricas a la vez, sin tener que abandonar la clausura, y, así, por medio de estas trazas, amén de la circulación de "artistas" desde los centros de producción de Oseira y Celanova, volver a incidir en las semejanzas en la producción de escultura y talla con destino a monasterios cistercienses; siempre puestos bajo advocación de Santa María. Cierto que los religiosos legos que profesaban la arquitectura podían, además, con algunas limitaciones y siempre bajo autorización del abad, aceptar obras más allá de la cerca de su monasterio; seguro que en el seno de la Orden, en Galicia, y a través de la "red" de abadías del Cister y benedictinas, la "movilidad" de estos legos fue un hecho cotidiano.

Es justo decir, no obstante, que su número se juzga mayor durante el siglo XVIII de lo que para el XVII. Pues bien, al respecto, la "autoría" del retablo mayor de Santa María de Acibeiro se desconoce, pero

ciento y veinte reales por hazer para dicho retablo la ymagen de san Buena Ventura de talla, y confiesso que el transportar dicho retablo y ymagenes desde Noya a esta freguesía fue a costa de los fabriqueros como tambien la clabación y el gasto que hizimos dos oficiales e yo en asentarlo y solo de dichas obras se me deuen duzientos reales o lo que tasare el Padre fray Manuel [de la Presentación] Maestro del Carmen que hizo la planta para el dicho retablo por lo que añadi en el […]", a 22 de febrero de 1742; *vid*. Libro de fábrica (1709-1790), leg. 2, fol. 22 v., Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, Iria Flavia, AHDS.

188 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 303, 441, 455-456 p.

189 R. C. SMITH, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, 245-246 p.

¿Obrador de retablística y talla de Santa María de Oseira?, retablo mayor del monasterio de Santa María de Acibeiro (Forcarei, Pontevedra), de 1749 a 1750

resulta evidente, a ojos de Folgar de la Calle y Monterroso Montero, su ligación a los artistas y obradores de Santiago de Compostela y a la circulación de "ideas" procedentes de Santa María de Oseira[190]. De esta suerte, si fabricado por 1749, presenta características que hablan de cierto "aire de familia" con respecto a otras arquitecturas en madera de las abadías cistercienses de la Galicia meridional; "[…] fruto en parte de la fuerte centralización de la congregación de Castilla, que imponía unas directrices [si cabe, más estrictas que las benedictinas] que pueden observarse tanto en los archivos como en las propias obras acometidas en los monasterios, muy parecidas en unos y otros", tal y como postuló P. Saavedra[191]. Dijo Rodríguez Fraiz, "Cinco ventanales románicos daban luz a esta capilla [de Santa María de Acibeiro]. Hoy sólo pueden admirarse por la parte exterior, ya que en el interior los recubre un retablo dorado de tres cuerpos […]"[192]. En cuanto a su organización,

190 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La arquitectura de los monasterios cistercienses de Galicia…", op. cit., 322-325 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Las artes figurativas en los monasterios cistercienses gallegos…", op. cit., 409-410 p.

191 P. SAAVEDRA, "Composición y trayectoria de las rentas de algunos monasterios cistercienses a lo largo de la Época moderna", op. cit., 269 p.

192 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Tierra de Montes: El Monasterio de Acibeiro*, Pontevedra, Patronato "José María Quadrado", CSIC., 1973, 44 p.

el retablo mayor se estructura en dos cuerpos y ático, articulados en tres calles, y con alternancia de soportes; a saber, a través de columnas panzudas que se acompañan de estípites y juegan con contrastes entre interior y exterior. Pues bien, el retablo de Santa María de Acibeiro respondía a "repertorios" donde el estípite se conjuga con la columna panzuda, y, justamente, ambos soportes siguen los "patrones" debidos a Fernando de Casas y Simón Rodríguez. Hay que tener en cuenta que buena parte de las soluciones y formulaciones de estos arquitectos compostelanos aparecían "hibridadas" en obras atribuidas a fray Plácido Iglesias; éste, por primera vez en Oseira, por 1757, deberíamos preguntarnos si habría visitado Santiago de Compostela antes de 1766. Lo que no viene sino a explicar, no obstante, en dos direcciones, en cuanto a traza y a ejecución, que se encuentre en Terra de Montes una recapitulación y reformulación del modo de hacer de Simón Rodríguez y del arquitecto Casas y Novoa.

En el altar mayor de la abadía de Acibeiro, su planta "movida" y de planta ochavada, con vistas a acoplarse a una cabecera poligonal, corregía la frontalidad y linealidad de los cuerpos, y, en suma, la calle central, destacada frente a las laterales, ayudaba a darle más empuje. Por lo demás, se ajusta, bien a la claras, a los patrones de composición del segundo cuarto del siglo XVIII; desde luego, sin renunciar al ático semicircular, pese a encajarse en una ojiva. Basta, en definitiva, poner de relieve su equilibrio y elegancia, la multiplicación de soportes y "unidades" de articulación, o bien la ilusión de movimiento que se consigue a medida que la "máquina" gana altura. En efecto, los soportes, los "módulos" de articulación en vertical y el vocabulario de la decoración son deudores del arte de Simón Rodríguez y sus epígonos; así, la "causa primera" para su esquema de composición hay que buscarla en Santiago de Compostela, una vez más, cuya "fórmula", por cierto, no es muy diferente a la de otro retablo mayor de los monjes blancos, algo posterior, datado alrededor de 1760; a saber, el de la abadía de Santa María de San Clodio (Leiro, Ourense). Pues bien, hay un cierto "aire de familia", y, sin duda, pesa la herencia de la Ciudad Santa; abunda en placas sí, pero hay más: en primer lugar, se echó mano de columnas casi sin éntasis, adornadas con cabezas de querubines, festones de flores, palmas y guirnaldas entrecruzadas; en segundo lugar, en las calles laterales se abren las consabidas hornacinas de bóveda de horno, "aveneradas" e impostadas, encajadas entre orejeras y enmarques con sección de media caña, desnudos y limpios; poniéndose en práctica un módulo de articulación en vertical que suma una hornacina en exedra, más placas recortadas, casi sin resalto, abrochadas al entablamento y subrayadas por un espejo envuelto en hojarasca, *concheados* y recortes de cuero, y, sobre el todo, un querubín coronado por una concha, muy cerca de lo que hizo y planteó a mediados del siglo XVIII Francisco de Lens († 1798) —por ejemplo en el retablo mayor de la iglesia del Colegio de las Huérfanas (Santiago de Compostela), entre mayo de 1756 y fines de 1757—; y, pese al cambio en el lenguaje de la talla, finalmente, es justo decir que en uno y otro ejecutaron tambanillos y marcos mixtilíneos, cajas con estrechamiento de "cuello de botella" y las "peinetas" que desbordan la curvatura de la cornisa, además de una sintaxis de elementos sustentados y sustentantes que conjuga columnas y estípites, disponiendo, en los plomos, ángeles lampareros.

En resumen, la retablística de Santa María de Oseira y San Clodio de Leiro, en menor medida de Santa María de Acibeiro, por los años medios del 1700, se caracterizó por hacer uso de columnas que siguen los "patrones" de Simón Rodríguez y Manuel de Leys († después de 1766), si bien con "ajustes" en su adorno, sin guirnaldas de flores, y sí con óvalos, puntas de diamante, cintas y paños, amén de una mayor fuerza del principio de "asimetría" en el trazado de cartuchos y *concheados*; luego, una cornisa muy movida y quebrada, a golpe de placas, caracterizada por su desnudez y limpieza de diseño, yendo en paralelo al proceso de "atrofia" del entablamento, y conformada por una corona volada, con cimacio liso y un talón de media caña o sección cóncava; los placados han perdido resalte, vuelo, y, algunas veces, sus aristas se dulcifican a través de la multiplicación de piezas, o se cortan a bisel, lo que viene impuesto por la nueva sensibilidad de mediados del 1700, que reclama luz y delicadeza en el tratamiento de las superficies, y allana el camino a la introducción de los repertorios del Rococó en Galicia. En cuanto a la talla, como acontecía en la tierra de Santiago a partir de 1745, y, sin mayores resistencias, en los retablos del crucero de Santa María de Oseira, después de 1753, camina hacia lo aristado y plano, se atomiza, se fragmenta y pierde tamaño, a la vez que se retrae y deja cada vez mayor superficie desnuda, lo que permite subrayar, a través del adorno, los "centros de interés" del programa iconográfico; esto es, la caja que lo centra, el ático o los intercolumnios:

Pues bien, en el retablo mayor de Santa María de Acibeiro, se alojan esculturas de bulto redondo; en el primer cuerpo, san Pedro y san Pablo, quienes en un principio flanquearon una advocación de la Virgen María, hoy perdida —en la actualidad, en la caja principal, se encuentra una figura de san Bernardo, a datar en el último tercio del siglo XVIII, que, seguro, perteneció al altar de la capilla del lado del evangelio, en la cabecera—; en el segundo cuerpo, san Benito y san Bernardo, en correspondencia con un juego de "santas parejas"; en la calle central, por su parte, se colocó al Crucificado, de cronología muy anterior, y, tras éste, una "pintura" del Calvario. Pues bien, su imaginería resume, en su conjunto, una iconografía propia de la religión del Cister, y, a decir de Monterroso Montero, sigue un "principio" de organización que recuerda al retablo mayor de la abadía de San Clodio de Leiro y, luego, el "retablo-pintado" del testero del brazo sur del crucero de la iglesia de Oseira, obra de Simón de Maceira por 1762[193]. Sin embargo, no hay duda que las mejores son las imágenes de los santos Pedro y Pablo de las cajas de la primera altura, de calidad muy superior al resto, y que según Monterroso Montero, una vez más, se caracterizan por su estilización y el desarrollo curvilíneo, amplio y continuo del plegado de las túnicas, profundo y quebrado, apuntando al lenguaje de José Gambino († 1775). En fin, el retablo mayor de la iglesia de Acibeiro se cierra, como se sabe, con un ático semicircular que abrochó en su clave el escudo de la Congregación de Castilla —de azur, a la banda de doble serie de escaques de plata y gules, dos lises de oro, una en el cantón diestro del jefe y otra en el siniestro; brazo de monje con cogulla blanca, empuñando báculo abacial y una mitra, en el cantón diestro de la punta, todo al natural—, y debajo una escultura de santo Tomás de

193 J. M. MONTERROSO MONTERO, "Las artes figurativas en los monasterios cistercienses gallegos…", op. cit., 410-411 y 414 p.

Aquino; ésta, quizá a relacionar con el traslado a su edificio, por 1767, de un Colegio de Teología Moral. En efecto, según Fernández Cortizo, Santa María de Acibeiro alojó a los colegiales trasladados de la abadía de Santa María de Villanueva (Villanueva de Oscos, Asturias), cuyo acuerdo se anticipó en el Capítulo General de 1763, según el que éste de Terra de Montes se destinaba "[…] para Casa Matriz o Collegio"; toda vez que ya había recuperado por 1761 a su Abad[194].

194 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Santa María de Acibeiro", op. cit., 164-165 p.

Capítulo 2

LOS OFICIOS DE LA MADERA EN EL CAMPO Y LA CIUDAD: (OTRA) APROXIMACIÓN A LA RETABLÍSTICA EN LA GALICIA ATLÁNTICA DURANTE EL SIGLO XVIII

En efecto, directamente dependientes del crecimiento demográfico del 1600, al menos en las circunstancias de la Galicia del oeste, se dieron formas económicas y "socio-culturales" de producción y consumo que, según Maravall, algunos han llegado a calificar de "cultura de masas" —claro que la oposición entre cultura "alta" y cultura de masas podría reformularse como cultura canonizada *vs*. cultura "no canonizada", o bien cultura "hipercodificada" *vs*. cultura "hipocodificada"—. Cierto que el siglo XVII conoció una expansión que preparó la consolidación de una verdadera "industria cultural" que trabajó para una gran número de consumidores; así, por ejemplo, vino a ser considerada la imprenta y el grabado de la Europa moderna. Algo semejante podría pensarse para la pintura, la escultura y la retablística, donde sí se observa la creación de "recetarios de taller" para una producción en serie, y, en fin, como se sabe, el arte barroco justamente se formó y maduró coincidiendo con el desarrollo del trabajo en talleres de tipo manufacturero, conjugándose una producción industrial "estandarizada" de acuerdo a un "consumo tipificado"[1]. Es justo decir que esto prueba las ataduras con lo mercantil y artesanal de las actividades artísticas durante el Antiguo Régimen, ya para los maestros de arquitectura y escultura, ya para ensambladores, tallistas, pintores y doradores, carpinteros[2]; éste será, pues, el "centro de interés".

En relación a la teoría de los "centros artísticos", a partir de Martín González, que se preocupó por situar dónde se produjo el "arte" y dónde se situaron los aparatos de la "institución" y el mercado —con auxilio de la geografía y la estadística—[3]; creo, hay dos modelos para explicar el comportamiento de los talleres y su "fabricación": a) uno jerárquico, que conjuga el "diagrama de árbol" (o radial), ajustándose a los focos de producción y ramificándose, luego, a partir de la malla de poblaciones urbanas y semi-urbanas donde se asentaron los obradores; y, a la vez, el "diagrama de círculos concéntricos", que da cuenta, en cada uno de éstos centros, por una parte, de la jerarquización del campo de producción —de la lucha por el "monopolio" y de la consagración al mercado y a los beneficios de los que ocupan las posiciones más altas, es decir, el centro—, y, por otra, de la concentración del mayor número

1 J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*…, op. cit., 190-193 p.

2 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, op. cit., 17 p. y ss. J. M. MONTERROSO MONTERO, "La condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 42, 107, 1995, 378-379 p. M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 121-124 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra…", op. cit., 385 p.

3 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, op. cit., 280 y 282 p.

de artífices en posiciones bajas o muy bajas del campo de producción —precisamente allí donde la fuerza del principio de jerarquía es menor, en cuanto a las cualificaciones de oficiales o maestros, y donde se confunde la mano de obra de una y otra "clases"—. b) No obstante, las artes crecieron y se desarrollaron casi siempre en horizontal —esto es, crecían con el mismo empuje que la demanda pero eran muy pocos los que se situaron en el centro, en posiciones altas o muy altas—, y, a la vez, se subordinaron a los centros de producción, ya que su progreso obedeció a la potencia de estas "manufacturas" y a una mayor o menor concentración de los oficios relacionados con la carpintería y la cantería: por ejemplo, a lo largo del siglo XVII, como se sabe, los principales "focos" de talla y escultura fueron Santiago de Compostela y Ourense. Sin embargo, luego, a lo largo del XVIII la fuerza del aparato de producción se trasladó a la Galicia del Atlántico, dibujándose un diagrama cuya base se correspondía con la Ciudad del Apóstol y cuyas ramificaciones se extendieron por el área central y sudoccidental; por Noia, Pontevedra, Vilanova de Arousa, Tui, Redondela, Rivadavia…

1. Centros de producción y gremios en la Galicia del oeste

Es un hecho que, durante la Edad Moderna, las tiendas y talleres de los entalladores, escultores y retableros estaban en las ciudades. A decir de Goy Diz, el taller era en el XVII, al igual que luego en el XVIII, el marco espacial y profesional donde el artista se formaba y trabajaba, donde proyectaba, trazaba y tallaba la madera. Los maestros más modestos, en posiciones bajas o muy bajas del campo de producción, seguramente no contaron con recursos para poder mantener una vivienda y un taller, no obstante, otros sí, y, éstos, alquilaron pequeñas casas en las que abrir obrador; los talleres de los escultores y de los entalladores del 1600 son los que mejor se conocen, a tenor de las palabras de Goy Diz y Fernández Álvarez, no así los del 1700, pese a que, seguramente, no presentaron cambios, o una revolución en cuanto a producción y organización del trabajo. Por de pronto, hay que suponer que las técnicas de la carpintería, la escultura y el entalle a menudo se entremezclaron[4] y, éstos, estuvieron poblados de bancos de trabajo, prensas y tornos o de alacenas y arcones en que guardar las herramientas del oficio. Si bien estos talleres tenían, asimismo, vocación de tienda abierta al público, donde los interesados pudieron conocer, de primera mano, la producción del maestro y el obrador; por su parte, beneficiarse, éstos, del trato cotidiano con clientes. A medida que el negocio progresaba y la clientela aumentaba, el taller iba resultando "ineficiente" e insuficiente, y, entonces, el maestro, seguramente, se vio obligado a ampliarlo[5]; en espacio y mano de obra, lo que fue frecuente en pociones altas o muy altas del campo de producción. Es de suponer que la prosperidad del obrador era porque crecía la producción de talla, y, ciertamente, esto influyó en la organización del trabajo, ya que la actividad de los maestros se encaminaría, en consecuencia, más a trabajos de "creador", a dirigir, y dejar el trabajo manual en manos de aprendices y oficiales. Sin

4 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*, A Coruña, Do Castro, 1996, 135 p.

5 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1998, 53 p.

embargo, su diferenciación en el interior del taller y el abandono de los trabajos mecánicos, se hizo por medio del dibujo y sus bibliotecas; los maestros que los poseyeron, guardaron sus libros en arcas, en sus casas, donde protegerlos, pero los ejemplares más ricos en láminas y los más consultados, muy probablemente, estarían en su taller, en una cuarto recogido, en la trastienda, donde guardar los libros de contabilidad; junto a trazas y colecciones de grabados y estampas, constituyendo, en efecto, el "vocabulario" sobre el que idear, diseñar y proyectar[6].

Quizá se pueda decir que el arte de la talla y la escultura, esto es, el aparato de producción se concentró en villas y ciudades durante la Edad Moderna; pero esto es verdadero y falso a la vez. Durante buena parte del siglo XVIII, los centros de producción más activos de la Galicia atlántica fueron Santiago de Compostela, Noia, Pontevedra, Tui o Redondela, y, frente a éstos, nacieron otros en el medio rural; por ejemplo en torno a los monasterios de Oseira o Celanova y, con seguridad, se abrieron obradores en feligresías de las jurisdicciones de Cotobade, Arousa y Pontevedra. Justamente, a juicio de Rey Castelao, los oficios dependientes o relacionados con la madera abundaban en el campo, y, al parecer, eran mucho más numerosos en la vieja provincia de Santiago que en el resto de la Galicia del Barroco; donde en más de dos terceras partes de sus localidades existían artesanos a relacionar con esta dedicación, hacia 1752. Además, de entre éstas, el sector más importante y numerosos, por lógica, eran las actividades de transformación menos especializadas, como los "carpinteros de obra tosca", que agrupaban a más del 80 por ciento de sus artesanos, y, en cambio, silleros y tallistas, que suponemos en correspondencia con una mano de obra mejor cualificada, apenas un 3 por cien[7]. Rey Castelao hizo hincapie en que las mayores concentraciones de carpinteros se localizaron dentro del área sureste de la provincia de Santiago, es decir, en Terra de Montes, y más hacia el sur, en O Lérez y la jurisdicción de Cotobade; el caso de la feligresía de Santo Tomé de Quireza (Cerdedo, Pontevedra), con 116 carpinteros y ocho aprendices en 1752, cuya presencia afectaba al 46'6 por ciento de los hogares, es, en palabras de Rey Castelao; desde luego, muy llamativo. En otras poblaciones de Terra de Montes el porcentaje era igualmente elevado, como en San Isidro de Montes (Campo Lameiro, Pontevedra) —donde constituían el 22 por ciento— o San Xurxo de Sacos (Cotobade, Pontevedra) —con el 16 por ciento—[8], ya en O Lérez. Así las cosas, las razones por una mayor disponibilidad de materia prima —merced a las grandes extensiones de bosque en el área suroccidental de la diócesis de Santiago de Compostela, con presencia generalizada de roble y amplia expansión de castaño—, lo que también ayudó al asentamiento de curtidurías y ferrerías; y, muy especialmente, por la mayor o menor proliferación de oficios en el decurso del siglo XVIII que matizan el peso hegemónico del sector agropecuario en la Galicia rural.

6 *Ibídem*, 55-56, 187 p.

7 O. REY CASTELAO, *Montes y política forestal en la Galicia del Antiguo Régimen*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1995, 106 p.

8 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La Tierra de Montes en la época moderna…", op. cit., 253-254 p. O. REY CASTELAO, *Montes y política forestal en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 107 p.

Si bien, Rey Castelao hizo notar que un oficio como la carpintería vio reforzada, durante el siglo XVIII, su presencia, en un área del sur de la Diócesis que coincidía con una de gran concentración de "canteiros"[9] y, en concreto, ésta se superponía a algunas parroquias, que no todas, de las antiguas jurisdicciones de Xeve, Caldevergazo, Campo, Fragas, Peñaflor, Cotobade y Terra de Montes. Así que entre la cuenca del Lérez y las tierras altas del arciprestazgo de Terra de Montes, según Fernández Cortizo la cantería constituyó, hacia 1752, la actividad de apoyo agrícola con mayor peso; y, de hecho, el porcentaje de cabezas de familia que complementaban con este oficio su dedicación agrícola osciló de 25'6 a 37'5 por cien. Si se prefiere medir su importancia a través del porcentaje sobre el total de oficios no agrícolas, los resultados arrojan que, en Cotobade, los canteros suponían el 69,7 por cien; en Peñaflor, el 65'1 por cien, y, en fin, en Terra de Montes, el 51,6 por cien, es decir, entre la mitad y los dos tercios de los varones con una actividad secundaria o terciaria ejercían la cantería[10]. Claro que esta especialización en el trabajo de la piedra, ante la debilidad de la demanda, alimentó corrientes de emigración estacional y temporal; así que al terminar la estación de las lluvias y a resultas de la concentración de las labores agrícolas en determinados meses del año, los canteros abandonaban sus casas y familias y se marchaban, en cuadrillas, en busca de trabajo, en el resto de Galicia, o en Castilla y Portugal. En efecto, los oficios de la madera a relacionar con un trabajo "altamente" cualificado y especializado, si bien con diferentes categorías —aprendiz, oficial y maestro—, debieron florecer en áreas donde ya tenían una larga tradición, y superponerse, así, al tejido socio-profesional que sostenían los carpinteros de "obra tosca" y carpintería "de lo blanco".

De esta suerte, en la feligresía de Santa María de Sacos (Cotobade, Pontevedra), dentro de la jurisdicción de Cotobade, en octubre de 1752, se censaron 54 canteros, 18 carpinteros y un maestro de escultura, y, en su aneja, en San Xurxo de Sacos, más de un centenar de canteros, casi medio de carpinteros y tres escultores; por supuesto, los tres de la misma familia, padre, hijo y sobrino (presumiblemente): encabezando la saga, Simón (Simeón) Rodríguez, que contaba 69 años y era padre de otro maestro de escultura, José Rodríguez, de 30 años, soltero y ausente en octubre de 1752[11]. Quizá los carpinteros, al igual que los canteros, no trabajaban en sus obradores (*in situ*), sino que se movían por el resto de Galicia, y sobre todo, se trasladaron a Castilla y Andalucía a ejercer su oficio, con otros canteros, a cuyas cuadrillas y contratos se asociaron. Pero hay razones para creer que, al menos para atender la demanda de Pontevedra y su tierra, los escultores y entalladores de la jurisdicción de Cotobade y Baños contaron con talleres en las feligresías de las que eran naturales; lo lógico era instalarlos en una vivienda de dos plantas, de modo que la primera se

9 *Ibídem*, 107 p.

10 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Emigración estacional, explotación campesina y comportamientos familiares: los canteros de la Galicia sudoccidental (siglo XVIII)", F. CHACÓN JIMÉNEZ, L. FERRER I ALÓS (eds.), *Familia, casa y trabajo*, Congreso Internacional "Historia de la Familia", Murcia, diciembre de 1994, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1997, 262-263 p.

11 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Lérez*, Pontevedra, Deputación de Pontevedra, 1982, 498-499 p.

destinaría a residencia de la familia y en la baja se abriría el taller, o en un galpón o cualquier otra construcción auxiliar de uso agrícola, donde, seguramente, trabajaría un maestro con un oficial o aprendiz, las más de las veces un familiar "directo" del maestro. Así que muy atentos estarían los trabajadores menos cualificados a la contratación de un retablo, o cualquier otra obra, por parte de un entallador o escultor de su familia, o vecino suyo, ya que ésta representaba una oportunidad de trabajar a jornal.

Sin embargo, no hay que descartar la posibilidad de una organización de trabajo "en mancomún", juzgándose que era lo propio del medio rural, y un comportamiento en el campo de producción como el de las cuadrillas de canteros[12]; de modo que podían presentarse los entalladores, escultores o ensambladores de un lugar allí donde se celebraba una puja y competir entre sí para hacerse con la obra, aunque, después de adjudicada, trabajar en "compañía". Lo que da pie a volver sobre la idea de una "manufactura" colectiva y de un modelo de "producción" muy conservador con respecto a la talla, en cuanto a repertorios y esquemas; en fin, desdibujaron lo individual, aseguraron la estandarización y la salida al mercado de productos que se construyeron de pleno acuerdo con lo que se "presumía", como era propio de la cultura del Barroco. Hay que subrayar que ésta se forjó y maduró, según Maravall, de acuerdo al trabajo en talleres de tipo manufacturero, en dirección a una producción "estandarizada" para un consumo "tipificado"[13]. En consecuencia, han sido las condiciones demográficas, económicas y técnicas del siglo XVIII las que empujaron a la historia del arte a una traslación "de lo artístico a lo artesanal", a decir de Monterroso Montero[14]; en relación con la suspensión de la "metafísica" de lo artístico, con el comportamiento del campo de producción y el reajuste de los centros de interés, a medida que la atención del historiador del arte se desplaza de la ciudad al campo.

Otro modelo para la superposición de los oficios de la madera se correspondía con la concentración de los "carpinteros de ribera", que, según Rey Castelao, ponía el foco de atención, muy especialmente, en O Salnés[15], pese a que no hay que olvidar que, muy probablemente, ya contaban con tradición, desde el siglo XVI, en las villas de Muros y Noia o Pontevedra. Al respecto, en Noia (Noia, A Coruña), en 1752, se censaron tres maestros de escultura y cinco aprendices, según Couselo Bouzas[16], entre los que se destacan con luz propia las familias de los Fernández de Gudín y los Malvárez. Pues bien, frente al peso de Pontevedra, o Redondela y Vilavella[17] (Redondela, Pontevedra),

12 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*…, op. cit., 59 p.

13 J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, op. cit., 190-192 p. y ss.

14 J. M. MONTERROSO MONTERO, "Interpretaciones dentro de la periferia (de lo urbano a lo rural a través de la arquitectura y las artes figurativas barrocas en Galicia)", en C. J. CASTRO BRUNETTO (coor.), *Arte barroco: una revisión desde las periferias*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme, 2004, 12 p.

15 O. REY CASTELAO, *Montes y política forestal en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 107 p.

16 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (ed. facs.), Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 2005, 438-439 p. y nota a pie 1.

17 E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar: un artista redondelán do século XVIII*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patri-

Couselo Bouzas ya puso de relieve, a principios de la década de 1930, la importancia de los talleres de escultura y los entalladores de la villa de Noia, a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII —Ignacio Romero, Diego Fernández de Sande, José Benito Malvárez, Julián Fernández Gudín, Domingo Ferreiro…—[18]. Si bien la trascendencia y "valoración" de su producción radicó, en buena medida, en su hermanamiento con los obradores de Santiago de Compostela, a los que aportaron oficiales y maestros desde fines del siglo XVII, y, en fin, derivó en el trasplante de sus recetarios a las feligresías de los arciprestazgos de la ría de Muros y Noia —Posmarcos y Entíns—. Han sido, pues, éstos, los encargados de aportarle protagonismo en la Galicia atlántica al estípite como elemento principal de sustentación en la retablística del tercio central del siglo XVIII y de la expansión de los recetarios de Miguel de Romay, y, en especial, de Simón Rodríguez, hacia el occidente de la provincia de Santiago[19]. Seguramente, eran muchos los que incorporados a los talleres de escultura, como oficiales o aprendices, llegaron a ser maestros del arte y a trabajar en las obras de la Catedral o de las iglesias de monasterios y conventos de Santiago de Compostela: Ignacio Romero, a inicios de siglo XVIII (en 1702) trabajó para la iglesia parroquial de San Martiño de Noia (Noia, A Coruña), en sus colaterales, y después, en octubre de 1727, se comprometió con el cura y feligreses de Santa María de Entíns (Outes, A Coruña), en Serra de Outes, a la ejecución del retablo mayor de su parroquia[20]; siendo substituido en la obra, luego, por Alonso Fernández y Bernardo del Río Señoráns, vecinos de Noia, para trabajar, así, junto a Miguel de Romay y Diego de Sande, en el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús (Santiago de Compostela), a partir de marzo de 1727[21]. Por su parte, Diego Fernández de Sande, natural de Noia y avecinado en Santiago de Compostela, en septiembre de 1727 se "intitulaba" maestro de obras de la Catedral y ha sido reconocido como uno de los más capaces escultores de su generación, esto es, la de de los nacidos hacia 1670; en especial a partir de la talla del relieve del Descendimiento del retablo de la capilla de la Prima de la catedral de Santiago de Compostela (1721). Luego, pese a que trabajó en la Ciudad Santa como entallador para la parroquia de San Fiz de Solobio (en 1725), la iglesia de Nuestra Señora del Pilar del "Campo de la Estrella" (1727) y la capilla de San Fernando de la Catedral (1728)[22]; Andrés Ignacio Mariño se le creyó natural de Noia, a partir de Couselo Bouzas, seguro que por su "insigne" apellido, relacionado con los señoríos de las villas de Muros y Noia. Si bien

monio Cultural, 2001, 14 p. y notas 4 y 5.

18 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 60-64 p.

19 I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia (1730-1775): apuntes sobre la retablística del Barroco en el arciprestazgo de Posmarcos de Arriba", en *Compostellanum*, 53, 3-4, 2008, 515 p. y ss.

20 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 599-601 p.

21 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, Catalogación Arqueólogica y Artística de Galicia del Museo de Pontevedra, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, 76-78 p.

22 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 305-308 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *O Barroco II: arquitectos do século XVIII, outras actividades artísticas*, *Galicia*, *Arte*, A Coruña, Hércules, 1993, 14, 382-386 p.

trabajó como entallador para instituciones religiosas de Santiago de Compostela: por ejemplo, junto a Alejandro Nogueira, en el retablo colateral de la Virgen de los Milagros de San Fiz de Solobio (1752) y en el de San Vicente Ferrer de San Domingos de Bonaval (1752)[23]; junto a otros, para los benedictinos de San Martiño Pinario, en los retablos colaterales de San Benito y Nuestra Señora del Socorro, entre el verano de 1742 y fines de 1749[24], y, en paralelo, en el retablo mayor de la capilla de San Roque, entre 1742 y 1747, una vez más en Santiago de Compostela.

Así que a partir del tejido socio-profesional que las poblaciones de la ría de Muros y Noia heredaron de gremios cuyas sus raíces se hundían en los siglos del Gótico, y a resultas del desarrollo de la carpintería "de ribera", florecieron a lo largo de las últimas décadas del siglo XVII, y, en especial, a lo largo del siglo XVIII, muy buenos talleres de escultura y talla; donde se dieron algunos de los mejores escultores del Barroco para Santiago de Compostela y su diócesis. Pues bien, éstos acostumbraron a iniciar su carrera —como aprendices— en los obradores de sus familiares o convecinos, creando sagas donde se reunían padres e hijos o hermanos y sobrinos —caso de los Malvárez, los Romero, los Fernández Gudín…— y permitiendo, así, la codificación de recetarios que se caracterizaron por su homogeneidad, elegancia y "conservadurismo". Una vez superada su etapa de aprendizaje y formación, las más de las veces eran integrados —como oficiales— a los talleres de escultura de Santiago de Compostela; a partir de fines del siglo XVII, ésta se convirtió en centro demandante de mano de obra "cualificada", a fin de trabajar para sus instituciones religiosas; y, después, incluso podían desarrollar su actividad —ya como maestros— en un mercado en el que pareció dispararse la oferta y la demanda; y para muestra: por ejemplo, en su aproximación a los "protagonistas" de las actividades artísticas en el arciprestazgo de Arousa durante el Antiguo Régimen, Tilve Jar constató para los siglos XVII y XVIII, referido a la escultura, que los obradores de Vilanova (Vilanova de Arousa, Pontevedra) y otros de su rural —Santa María de Rubiáns, Santa Baia de oeste, San Xes de Bamio…—, se bastaban para cubrir buena parte de la demanda —quizá hasta una tercera parte de la producción—. Desde luego, la competencia llegó de fuera; principalmente de Santiago de Compostela, cuya influencia en la Diócesis es incontestable, y, a su lado, Noia —las dos juntas, quizá coparon hasta la mitad de la producción—, a donde solían acudir las parroquias de la ría de Arousa en busca de escultores y retableros[25]. Luego, los escultores de Pontevedra parece que rivalizaron sólo durante la segunda mitad del siglo XVII (Esteban de Cendón), y, muy probablemente, su hueco se cubrió, ya desde el último tercio del 1600 y principios del 1700, por otros procedentes de Terra de Montes y de la jurisdicción de Cotobade (Lorenzo Serrapio Monteagudo o Simeón Rodríguez):

23 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 442-444 p.

24 M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Os Retablos", *Santiago. San Martiño Pinario*, Mosteiro de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, mayo-diciembre de 1999; Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, 253-254, 260-261, 262-263 y 268-269 p.

25 *Ibídem*, 266-267 p.

Tabla 4. Movilidad de talleres y maestros de oficios relacionados con la retablística, el ejemplo de la comarca de Arousa (siglos XVII y XVIII)*

	Maestros de arquitectura y escultura (retableros, entalladores o escultores)		Pintores, "pincelistas" y doradores	
De la villa de Pontevedra	1	4'2	2	10
Santiago de Compostela y su tierra	3	12'5	2	10
Ría de Arousa (Vilanova, Rubiáns, oeste…)	5	20,8	2	10
De la villa de Noia	2	8'3	2	10
Jurisdicción de Cotobade y Terra de Montes	2	8'3	0	0
Otras comarcas de la Galicia atlántica	3	12'5	2	10
Sin residencia (¿?)	8	33'3	10	50
TOTALES	24	100	20	100
	N.º de unidades	Ratio (%)	N.º de unidades	Ratio (%)

* *Vid., M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa (S. XVI-XX): índice de artistas", en Museo de Pontevedra, 41, 1987, 278-285 p.*

a) Quizá de 1550 a 1600 sólo un 10 o 12 por ciento de la población del Reino de Galicia vivía en aglomeraciones de más de 300 vecinos; porcentajes que desde luego no se alcanzaron durante el siglo XVIII a causa del crecimiento de la población rural y el estancamiento o decadencia de núcleos urbanos de la costa y de la vieja provincia de Ourense. Por tanto, aunque el vecindario de ciudades y villas —con al menos 2.000 habitantes— no representó más del 5 por ciento hacia 1752, justamente un medio rural cada vez más poblado era la circunstancia que posibilitó el aumento del número y poder de los rentistas y, en paralelo, de los artesanos, en ciudades y villas; o en el campo. Así, el ascenso de Mondoñedo, Santiago de Compostela y Tui desde mediados del XVII, se relacionó con la crecida de la población de sus provincias, ya que el campo constituyó la demanda del artesanado y sustentó con sus rentas a los hidalgos y clérigos que se establecieron en las poblaciones urbanas y semi-urbanas de la Galicia del Atlántico[26]. La villa de Cangas (Cangas do Morrazo, Pontevedra), por ejemplo, tenía en 1607, según J. del Hoyo, 300 vecinos o 400 feligreses, contó en 1708 con 1.374 habitantes y 1.795 en 1752[27]; Padrón (Padrón, A Coruña), por su parte, sumó sobre 200 vecinos a principios del siglo XVII, 938 hacia 1760 y apenas 3.000 habitantes a finales del siglo XVIII. Desde luego, las ciudades y villas de la Galicia del Siglo de las Luces seguro que presentaban una apariencia tradicional y se significaban por sus reducidas dimensiones, su escaso dinamismo económico o su ordenamiento en calidad de centros de percepción de rentas y residencia de la aristocracia —clérigos, hidalgos y burócratas—[28].

Santiago de Compostela, no hay duda, era el mayor núcleo urbano del Reino de Galicia a mediados del siglo XVIII, con 4.500 vecinos y 16.000 habitantes[29]. En cambio, el foco de atención debe desplazarse

26 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen*…, op. cit., 3, 106 y 181 p.

27 H. M. RODRÍGUEZ FERREIRO, *A Xurisdicción do Morrazo, S. XVII-XVIII,* Pontevedra, Deputación de Pontevedra, 2003, 1, 108 y 111 p.

28 *Ibídem*, 296 p.

29 A. EIRAS ROEL (coord.), *Santiago de Compostela, 1752: Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Madrid, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, 1990, 7-9 p. , B. BARREIRO MALLÓN, "Las

un poco más al sur y posarse en la villa Pontevedra; donde, en 1751, no obstante, se censaron unos 1.250 vecinos y unos 4.200 habitantes, esto es, a penas una tercera parte del vecindario de la Ciudad Santa. En efecto, era una villa de dedicación artesanal que infelizmente había perdido la vocación pesquera de la que hizo gala en el decurso del siglo XVI y la primera mitad del XVII —hacia 1752 apenas el 4 por ciento de la población dependía del mar o la pesca—; ahora, lugar de residencia de una numerosa clase rentista —lega y eclesiástica—, acogía a una veintena de clérigos seculares, junto a los más de cien regulares que poblaban cuatro colegios y conventos —San Francisco, Santa Clara, Santo Domingo y el colegio de la Inmaculada Concepción—, ocho nobles y veintiún hidalgos, casi 250 representantes de las "artes liberales" y de una burocracia en estrecha dependencia con las instituciones del Antiguo Régimen, más unos 130 burgueses y comerciantes. De la misma manera que Santiago de Compostela, ésta, donde alrededor de una tercera parte del vecindario se empleó en trabajos artesanales, se dibuja y caracteriza por la presencia de un artesanado muy diversificado; la lista de sus actividades es numerosa y los oficios con mayor dedicación son los relacionados con la alimentación, con la confección de ropa y calzado y con la construcción —carpinteros y canteros, sastres, zapateros, palilleras y horneras, son las dedicaciones que ocuparon a más de dos tercios del artesanado—[30].

Como se sabe, en las villas y ciudades de la Edad Moderna las actividades económicas tenían que desarrollarse en el contexto de los gremios y, a mediados del siglo XVIII, sus marcos seguían en funcionamiento para todos los trabajos artesanales; con que los oficios a relacionar con "actividades artísticas" no eran excepción[31]. Según Fernández Álvarez, la vigencia de las corporaciones como reguladoras de la vida y producción de los "artistas", en la Galicia atlántica, se prolongó hasta fines del siglo XVIII; con sus dos caras, el gremio y la cofradía. Si bien la actividad de ésta última parece casi siempre más visible durante el Barroco[32], a raíz de su participación en fiestas[33],

Villas costeras de Cangas a Fisterra en los siglos XVI y XVII", en J. LEIRA LÓPEZ, *O Camiño portugués: III Aulas no Camiño: un estudio multidisciplinar da realidade galega que atravesan os camiños de Santiago*, A Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, 1999, 16-17 p. y ss.

30 X. FORTES BOUZA, *Historia de la ciudad de Pontevedra*, A Coruña, Galicia Ed., 1993, 417-419 p.

31 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen*…, op. cit., 3, 113 y 304 p.

32 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 141 p.

33 "Para las obsequias de Nuestro Rey y Señor Don Phelipe quinto", en el Ayuntamiento de Pontevedra se llegó a "Aquerdo para que se de aviso a los Gremios para que concurran con la zera para el tumulo, y que el decarpinteros concurra a hazerle", el 1 de septiembre de 1746; en seguida, se hizo "[…] conbocar a los mayordomos del Gremio de carpinteros para que hagan y trauajen en el tumulo que se necesita hazer para la Villa, para las funziones y obsequias de Nuestro Rey y Señor Phelipe quinto, […] y que se auise a los demas [gremios] para que cada uno concurra con la zera de achas y velaría […]". En fin, al parecer, los "Autos y funzion funebre" se celebraron en la iglesia de Santa María la Mayor, el 19 de septiembre, *vid*. "Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Reximiento desta Villa de Pontevedra", 1746, leg. 25 (7), s/fol., Administración municipal, Actas o consistorios, Archivo municipal de Pontevedra, Archivo

procesiones[34] y recibimientos[35]. Maestros y oficiales eran entonces obligados a afiliarse a la cofradía de su corporación; en Santiago de Compostela, por ejemplo, bajo la advocación de Santo Tomé, se reunían "artífices" de los oficios que utilizaban como materia prima, en el ejercicio de su arte, la madera o la piedra, esto es, arquitectos, escultores, entalladores, canteros y carpinteros, pedreros, ebanistas y hasta toneleros. Así era desde el siglo XIV y tenían su sede en la capilla de Don Lope —o de la Virgen del Perdón, la capilla que construyó el arzobispo D. Lope de Mendoza, en la segunda mitad del siglo XV, y se tiró abajo por 1770—, en la Catedral[36]. Por otra parte, desde fines del siglo XVII, la cofradía de S. José, aglutinó a los retableros, escultores y carpinteros de la Ciudad Santa, si bien no admitía cofrades ajenos al arte; en consecuencia, fue sólo de devoción[37]. Pero, aún reunidos bajo las mismas insignias y estandartes, canteros, por su parte, y carpinteros, por la suya, nombraron a sus representantes y a los cargos: mayordomos, vicarios, veedores y examinadores[38]; tal y como se hacían en Pontevedra, en el contexto de la cofradía de S. Juan Bautista: a saber, a la cabeza, el mayordomo, y, luego, dos vicarios y algunos diputados elegidos entre los cofrades, a fin de ayudarle al mayordomo en el ejercicio de sus funciones. A mediados del siglo XVII, según Taín Guzmán, ésta de Pontevedra, la constituían el gremios de canteros, carpinteros "de obra blanca" y carpinteros "de ribera" —pese a que, desde 1696, a resultas de la caída en la "fabrica" de barcos y la reducción en el número de los de ribera, eran sólo dos, el gremio de canteros y el de carpinteros—; cuyos agremiados se dedicaron, en su mayoría, a la construcción y fabricación de viviendas y establecimientos de culto en Pontevedra y su jurisdicción. Por su

Histórico Provincial de Pontevedra (AHPP.).

34 Según el auto "Sobre hauer Recoxido […] el Paso del exseomo [sic] que aprontava don Gregorio Benito Domingues de Rajoo en la prosecion de Juebes santto", con fecha de 11 abril de 1754, al parecer correspondía al Consistorio "[…] el gobierno de la Prosecion que de dicho convento [de San Francisco] sale la tarde de oy Juebes Santo y presidirla segun se practica por ser pertinente a la misma villa y haser aprontar los pazos y premios de ella con la zera y achas que a cada uno le tocase […]", *vid*. "Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Reximiento desta Villa de Pontevedra", 1754, leg. 25 (14), s/fol., Administración municipal, Actas o consistorios, Archivo municipal de Pontevedra, AHPP.

35 Así, el 25 de junio de 1737, los "justicia y reximiento" de Pontevedra "[…] se hallan notiziosos de que en esta Villa se tiene buscado casa para el Señor Arzobispo de Santiago […], que biene arrecrearse a dicha Villa, por tanto acordaron y mandaron que por bia de festexo como señor de ella, y ser la primera bez: que los gremios de que se compone dicha Villa hagan […]" y se prepare el "recibimiento" de D. José del Yermo y Santibánez (1728-1737); de manera que le cayó en suerte al "[…] gremio de San Juan Bautista la danza de ocho personas hombres y mugeres, y los hombres bestidos de peregrinos y las mugeres de peregrinas, con su audienzia atrás, zeparadamente [sic.]", *vid*. "Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Reximiento desta Villa de Pontevedra", 1737, leg. 24 (19), s/fol., Administración municipal, Actas o consistorios, Archivo municipal de Pontevedra, AHPP.

36 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *et alii*, *La Catedral de Santiago de Compostela. Patrimonio histórico galego*, A Coruña, Xuntanza, 1993, 350 p.

37 B. BARREIRO MALLÓN, "Los Gremios compostelanos: algunos datos y reflexiones", en *Santiago de Compostela: la ciudad, las instituciones, el hombre*, Santiago de Compostela, Colegio Franciscano (El Eco Franciscano), 1976, 120 p. Cfr. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 276-279 p.

38 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 142 p.

parte, esta hermandad, cuyos orígenes se remontan al menos a la segunda mitad del XV, se reunía en la vieja iglesia de San Bartolomé y en la capilla de su patrón[39], S. Juan Bautista. Si bien, a diferencia de lo que se dio durante el siglo XVII, a partir de 1700, por desgracia, es muy escasa la documentación referente a gremios y al nombramiento de los mayordomos y vicarios en "Libros de Acuerdos de los Señores Justicia y Reximiento desta Villa de Pontevedra"[40].

Pues bien, en relación con las actividades artísticas, en la villa del Lérez el sector más numeroso, sin duda, lo fue el de los oficios de la piedra y la madera; con 36 maestros y oficiales de cantería, 34 carpinteros y escultores, más cuatro pintores y doradores y ocho plateros. En noviembre de 1751, más en concreto, se censaron cinco maestros escultores, entre los que se contaba Benito Rey Somoza y Liñariños: éste, nacido hacia 1703, casado y vecino de San Bartolomé, activo en el arte de la talla al menos por los años de 1730 a 1739[41], trabajando en O Salnés y la jurisdicción de Pontevedra; pese a que, no obstante, la demanda le puso a las puertas de Santiago de Compostela, ya que según Couselo Bouzas trabajó en Rianxo a mediados del siglo XVIII[42]: en el retablo mayor de la iglesia Santa Comba (Rianxo, A Coruña), por 1754. En 1758 hizo contrato de obra para el retablo mayor de Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra), en el valle del Lérez, por valor de 3.225 reales y de acuerdo con fray Francisco de Mira, religioso de San Francisco de Pontevedra. Quizá porque después de 1730 o 1739 muy poco quedaba por hacer intramuros, una vez que el moblaje de las iglesias de Santo Domingo y San Francisco se había completado ya antes de 1699[43], los retablos mayores y colaterales de Santa Clara y del colegio de la Inmaculada Concepción se ajustaron, en su mayoría, antes de 1739, y, en fin, no se proyectó para las iglesias de San Bartolomé "O Vello" y Santa María "A Grande" —quizá a resultas de la crisis de la pesca, en la segunda mitad del siglo XVII y, en consecuencia, de la decadencia de la cofradía del "Corpo Santo" de los mareantes, o bien del hundimiento del comercio—, luego, una renovación de su amueblamiento a mediados de siglo.

Sin embargo, hay razones para creer que a lo largo del 1700, en efecto, los retableros en posiciones altas del campo de producción gozaron

39 M. TAÍN GUZMÁN, "Los Escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", en *Compostellanum*, 42, 3-4, 1997, 381-384 p.

40 Por ejemplo, de acuerdo con el "Comparto que se haze entre los gremios de esta Villa de Pontevedra de 156 [sic] robres que an de plantar este presente año de 1737 en la dehesa real que dicha villa tiene en la freguesía de Salzedo […]", entre los "gremios mayores", y junto al de sastres y mercaderes, se cita el de canteros y carpinteros; en cuya "Delixencia con los Gremios" del 8 de febrero de 1737, se dio por mayordomo a "Thomas de Meixoeiro del de Canteros y Carpinteros", *vid*. "Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Reximiento desta Villa de Pontevedra", 1737, leg. 24 (19), s/fol., Administración municipal, Actas o consistorios, Archivo municipal de Pontevedra, AHPP. Después, un poco más tarde, merced al "Auto" de 25 de Junio de 1737, sabemos del "Nombramiento [por llamamiento] de los Mayordomos y vicarios de los Gremios", donde se cita a un "Domingo da Cuña mayordomo de san Juan Bautista", *vid*. *ibídem*, leg. 24 (19), s/fol.

41 M. TAÍN GUZMÁN, "Los Escultores y entalladores de la villa de Pontevedra…", op. cit., 504 p.

42 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 560 p.

43 M. TAÍN GUZMÁN, "Los Escultores y entalladores de la villa de Pontevedra…", op. cit., 391 p. y ss.

de un radio de acción "ampliado" y de contornos "imprecisos". Buena prueba de ello es la libertad de movimientos que se constató por parte de maestros y talleres desde el siglo XVII, y, por de pronto, de la que dan buena cuenta los contratos de obra, los traslados de residencia y taller de los maestros, o bien las noticias sobre los centros de producción donde se tenía por costumbre publicar "cédulas"; ya que, esto ayuda a fijar jerarquías y áreas de influencia de los focos. No hay duda, por ejemplo, que en las feligresías de O Lerez y O Salnés las miradas se dirigieron casi siempre a Pontevedra; pero si en cambio se quería ajustar un retablo en la villa del Lérez, caso del retablo de la capilla de la Orden Tercera de S. Francisco —lo que se hizo en agosto de 1730 con "[…] Don Joseph Acosta y ybarra vezino de la ciudad de Santiago y residente al pressente en la dicha villa Maestro de escultor […]"—, a fin de rematarlo, se hacía llamar a "[…] diferentes Maestros asi de esta Villa, la de Noya y ottras partes [Santiago de Compostela] para dicho remate"[44]. Creo que hay que pensar, incluso, en un cierto debilitamiento en relación con el marco tradicional del gremio y la cofradía, a intuir en la caída en desuso de los contratos de aprendizaje, la disolución de las fronteras entre las cualificaciones de oficiales o aprendices[45], en especial en los oficios y gremios menos "reglados", y, en suma, la tendencia centrífuga de mediados del siglo XVIII que empujó la producción extramuros de las ciudades y las villas; es un hecho el establecimiento en el medio rural de obradores de talla y escultura, que, seguramente, ejercieron su oficio con mayor libertad en lo comercial, si bien no con mayor "autonomía".

Si los entalladores y escultores del último tercio del XVII, los mismos que monopolizaron la producción y contratación de obra en la Galicia occidental, eran vecinos de las villas de Redondela, Pontevedra y Noia, o bien de Tui y Santiago de Compostela, que pasaron el examen de su gremio y pagaban las anualidades de sus cofradías; los hombres del tercio central del XVIII, en cambio, estaban llamados a caminar hacia el cambio y a hacer temblar los cimientos de los gremios de carpinteros y canteros. Desde luego, la "explosión" de los problemas entre gremios y "artistas" no tuvo lugar hasta bien entrado el 1700, y, sobre todo, después de 1750; cuyas causas se encuentran, precisamente, en la movilidad y cuyas consecuencias pueden medirse como un signo de debilitamiento, a tenor de los frentes que se abrieron y de los pleitos que promovieron las cofradías. Según Fernández Álvarez, durante la primera mitad del 1700 surgieron conflictos entre los maestros de obras que ejercían su oficio en Santiago de Compostela y los de fuera, que contrataban obras intramuros; por ejemplo, los de S. Tomé pretendían obligarles a éstos a entrar como cofrades y a pagar las cuotas por ejercer su oficio en la Ciudad del Apóstol, mientras que los forasteros, por supuesto, se oponían. Esto, es justo decir que tiene que medirse como un intento por frenar, no la inmigración de oficiales del campo a la ciudad[46], sino de maestros de escultura y arquitectura bien "cualificados", justamente desde las comarcas de O Lérez y Cotobade,

44 "Scriptura del remate del retablo mayor de la terzera hordem echa por Don Joseph Acosta escultor en quen se rematto", el 29 de agosto de 1730, *vid*. Prot. de Andrés Nuñez, 1730, leg. 1.256, fol. 56 r., Pontevedra, Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPP.)

45 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen*…, op. cit., 306 p.

46 *Ibídem*, 113 p.

y, así, proteger el mercado de Santiago de Compostela. No obstante, años más tarde, los problemas se suscitaron entre los agremiados, ya que maestros de arquitectura y escultura rechazaban la obligatoriedad de afiliación para practicar su oficio, alegando que era "arte liberal" y no oficio de carpinteros, para dejar de contribuir a sus arcas. En última instancia, querían "destacarse", los que tenía un oficio asociado con el dibujo de los que no, y recalcar que la arquitectura —"[…] delinear retablos y obras de cassas corriendo con la perfección de sus Diseños tanto para lo referido quanto para templos y ademas trabajar todo lo conducente a ella en lo respectivo a Madera y piedra […]"— y la escultura —"[…] debujos de retablos, hazer estatuas y otras cosas a semejanza de ello […]"— tenían que separarse, de esta suerte, de la carpintería y la cantería[47]. Ciertamente, ya Fernández Álvarez cargó las tintas sobre las conclusiones del "pleito de la cofradía" por 1769, y por lo se movilizaron Andrés de Prado y otros maestros de arquitectura y escultura que pertenecían al entorno de Manuel de Leys —Domingo Ferreiro, Jacobo Rey, Fernando Romay, Alejandro y Manuel de Lens…—.

No hay duda que son a partes iguales las circunstancias del mercado del arte en Santiago de Compostela, o bien el deseo de una mayor "autonomía" en el campo de producción, lo que movió a los "artistas", y, por otra parte, los factores que anuncian la crisis de fin de siglo y los cambios en la coyuntura de la economía, que los llevó a disputar hasta el último real en juego por el ejercicio de su oficio[48]. En efecto, algo cambió a mediados del XVIII en la mentalidad y comportamientos de escultores y arquitectos de la Galicia del oeste.

1.1. Interferencias, "encuentros" y movilidad en el campo de producción (León, Castilla la Vieja y norte de Portugal)

Cierto que han sido las condiciones demográficas, económicas y técnicas del siglo XVIII las que empujaron a los "artistas" a salir de las murallas de sus villas y ciudades y a competir por la demanda que sostenían los monasterios, los santuarios y las iglesias parroquiales en el rural. Si bien hay que subrayar que la movilidad de los maestros de carpintería y cantería en la Galicia del oeste a lo largo del siglo XVIII presentó dos direcciones: a saber, una urbana, que dependió de la jerarquización de los centros de producción —ya que acostumbró a ser de arriba abajo, es decir, de los que ocupan las posiciones más altas en el campo de producción a los que ocupan las bajas—, quizá más apropiada para explicar el último tercio del 1600 y buena parte de la primera mitad del 1700; y, a su vez, otra rural, la cual unas veces empujó a maestros y oficiales de las villas al campo, y, otras, permitió abrir obradores en aldeas, a resultas del aumento de la población en el

47 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 143 p.

48 Huelga decir que en la feligresía de Quireza, en marzo de 1767, los parroquianos protestaban porque "[…] Ignacio Cachafeiro, vecino de la misma [aunque por entonces "estante" en la comarca de Ferrol] ocurrió [sic] a los señores del Real Tribunal del Reino representando siniestramente era Maestro en el Arte de Arquitectura y Escultura y que ello le librase de la Real Provisión, como se le libró […]" y advertían que, si le eximían a él, tenían que eximir a "[…] a casi todos los hombres de la feligresía puesto que casi todos son canteros y carpinteros y nadie pagará los impuestos […]", *vid*. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes*…, op. cit., 82-83 p.

medio rural y de su artesanado. Luego, frente a una movilidad de radio corto de los "artistas" del Reino de Galicia, no en pocas ocasiones sólo temporal; otra de larga distancia, las más de las veces por unos años o definitiva y que se solapó, en tiempo y espacio, a la emigración del resto de la población. Es justo decir que la Galicia de la Edad Moderna vivió la emigración, y la presencia de gallegos lejos de su tierra fue, en consecuencia, una realidad que se constó en las ciudades andaluzas y castellanas ya por mediados del 1600. Huega decir que para los del Noroeste los destinos de sus corrientes migratorias se localizaron preferentemente en territorios de la Península, en concreto en los reinos de Castilla y León, de Andalucía, y, finalmente, de Portugal[49]. No hay duda, pues, que prestarle atención a la cultura a la que se incorporaron los gallegos y, más todavía, al reflujo hacia la Galicia del siglo XVIII de modelos y "materiales" desde otros repertorios, abre las puertas hacia "otra" aproximación a la retablística en Santiago de Compostela y su provincia[50].

En palabras de Rey Castelao, hay que hacer hincapie en los encuentros y desencuentros entre Galicia y los territorios de la Península con los que mantuvo durante la Edad Moderna un intenso y continuado "intercambio"[51]. Si bien, a juicio de Even-Zohar, las leyes y condiciones de las que se echó mano a fin de sistematizar las "intra-relaciones" entre la periferia y el centro, o entre lo canonizado y lo "no canonizado", son de la misma manera útiles respecto a sus "inter-relaciones", por ejemplo, respecto de las correlaciones que un "sistema" mantenía con otros "[…] controlados por otras comunidades": "*Del mismo modo que un agregado de fenómenos operando en una cierta comunidad puede concebirse como un sistema que forma parte de un polisistema mayor, el cual, a su vez, no es más que un componente en el seno del polisistema más amplio de la 'cultura' de dicha comunidad, así también este último puede concebirse como componente de un 'mega-polisistema', esto es, uno que controla y organiza varias comunidades* […]"[52]. Luego, hay que diferenciar entre "*intra-relations*", esto es, "*en el seno del polisistema más amplio de la cultura*", e "*inter-relations*", de un sistema para con otro sistema (o sistemas). Pues bien, acerca de las "interrelaciones" que se fijan "fuera", acostumbran a implicarse dos clases de sistemas adyacentes; un todo mayor, perteneciente a la misma comunidad, y un todo, o sus partes, perteneciente a otras comunidades, ya sea del mismo orden o no. Justamente, con respecto a la segunda de las posibilidades, estas "interdependencias" que un sistema fija con sistemas controlados "por otras comunidades" dan pie a interferir

49 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "La emigración a Portugal desde el suroeste de Galicia en los siglos XVIII al XIX", en *Actas do Colóquio Internacional sobre Emigração e Imigração em Portugal (séculos XIX e XX)*, Lisboa, Fragmentos, 1993, 373-374 p.

50 O. REY CASTELAO, "Los intercambios culturales norte-sur en la Edad Moderna: algunos hechos y varias hipótesis", en *Crónica Nova*, 29, 2002, 278-283 p.

51 *Ídem*, "Intercambios socioculturais entre Galicia e Portugal na Idade Moderna", en J. HERNÁNDEZ BORGE, D. L. GONZÁLEZ LOPO, *Pasado e presente do fenómeno migratorio galego en Europa*, Actas do colóquio, Unesco Cátedra 226 sobre Migracións da Universidade de Santiago de Compostela, novembro de 2005; Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2007, 85-87 p.

52 I. EVEN-ZOHAR, "Polisistem Theory", en *Poetics today*, 11, 1 (Spring, 1990), 23-24 p. (Citado a partir de la traducción de R. Bermúdez Otero, <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>).

uno sobre el otro; como resultado, algunas propiedades podrían transferirse, y, en efecto, se transfieren, de un sistema —el reino de Portugal, la Andalucía occidental…— a otro —la Galicia del Antiguo Régimen— por razón de prestigio, dominación o proximidad.

Sin embargo, en contra de la creencia común, estas interferencias tenían lugar más a menudo a través de las "periferias", es decir, a partir de posiciones marginales en la cultura; no por mediación de las élites, sino, antes bien, de las clases subalternas. Esto, desde luego, es muy importante para la Galicia del Barroco. Habida cuenta que en lo que concierne a las "formas" de migración en dirección norte a sur y norte a centro de la Península, este intercambio se produjo, en todo momento, en términos de desigualdad. Puesto que el Reino de Galicia envió un gran número de emigrantes procedentes del medio rural, analfabetos en su mayoría, gallego-parlantes, criados en una cultura oral y, en muchos casos, sin anteriores contactos con la "cultura urbana" de la Edad Moderna; claro está, sin contactos con las pocas ciudades gallegas, y menos aún con las más grandes de Castilla la Vieja y Andalucía[53]:

a) En efecto, la meta de los que salían desde el sur de Galicia en el decurso de segunda mitad del siglo XVII era Castilla; a donde, en líneas generales, llegó una emigración de tipo estacional, de mayo a agosto, y con fines agrícolas: la de los segadores. Si bien, en las jurisdicciones de Cotobade y Terra de Montes, sería el ejercicio de la cantería lo que les empujó hacia la Galicia interior y la Meseta Norte, ocupándoles durante la primavera y el verano[54]. Poco después, en el tercio central del XVIII, en la zona costera de la Galicia suroccidental, en O Salnés y O Morrazo, a su vez, se dio un abandono de las ciudades de Castilla la Vieja, como destino, en beneficio de una emigración de mayor duración a Andalucía. En la jurisdicción de A Lanzada, por ejemplo, el foco de sus migraciones es Andalucía y, muy especialmente, Cádiz, que se consolidó alrededor de 1720 o 1730, y, así, era éste el primer paso hacia una emigración a las Indias, que comenzó ya antes del fin de siglo. Por su parte, la emigración a Castilla tiene en su conjunto un peso muy bajo (15'5 por cien) y es el atractivo de la Corte lo que la conforma. En la península de O Morrazo, por ejemplo, la emigración a Andalucía agrupaba dos tercios de los emigrantes y el peso de esta población, después de mediado el siglo XVIII, en concreto entre 1768 y 1787, representó menos del 10 por cien[55].

Un cambio de rumbo semejante tuvo que sentirse en muchas de las feligresías sobre la depresión meridiana, esto es, en el brecha que se abre por Padrón, Caldas de Reis y hasta el valle del Lérez; donde, aún con tierras muy ricas para las actividades agrícolas, una de las densidades más altas de la Península empujó a sus vecinos a dedicaciones complementarias, como la cantería o la carpintería, y, en fin, a la "expatriación". Sin embargo, lo cuantitativo y el esquema

53 O. REY CASTELAO, "Los intercambios culturales norte-sur en la Edad Moderna…", op. cit., 278 p.

54 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La Tierra de Montes en la época moderna…", op. cit., 253-254 p. *Ídem*, "Emigración estacional, explotación campesina y comportamientos familiares…", op. cit., 262-264 p.

55 J. M. PÉREZ GARCÍA, *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera*…, op. cit., 98-99 p. H. M. RODRÍGUEZ FERREIRO, *A Xurisdicción do Morrazo*…, op. cit., 329 y 334 p.

de las corrientes de emigración hacia Castilla la Vieja o la Andalucía del oeste dan pie a calibrar, no obstante, lo cualitativo, que es el contexto donde el historiador del arte acostumbra a trabajar, a fin de ocuparnos de la "emigración" de una mano de obra cualificada y muy especializada, como la de escultores y retableros —dialéntica entre el nivel de los "nombres comunes" *vs*. el nivel de los "nombres propios"—, seguramente con nociones de dibujo y con altas tasas de alfabetización, lejos, pues, del perfil de los braceros o los arrieros, y, en consecuencia, movilizados por la coyuntura del mercado y en busca de mejor remuneración. Éstas son las circunstancias que explican, por ejemplo, la llegada a Villafranca del Bierzo y Astorga (León) de escultores y entalladores procedentes de feligresías de la jurisdicción de Peñaflor y del valle del Lérez; según Llamazares Rodríguez, Manuel Alonso y Andrés López Ozores, vecinos de Caldas de Reis, ajustaron en mayo de 1729, los retablos colaterales de la parroquia de Pobladura de las Regueras (Igüeña, León), en El Bierzo. Después, Manuel Alonso y Juan Serrapio de Monteagudo, vecinos de Santa María de Portas, en la jurisdicción de Peñaflor, se comprometían con el cabildo de Astorga (León), en junio de 1729, a hacer el retablo colateral de San Miguel, de su Catedral. Por fin, Baltasar de Suane —¿Seoane?— Fernández, junto a Andrés Seoane Fernández y Manuel Alonso, comenzaron en 1729 el entallado del retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de las Angustias de Molinaseca (Molinaseca, León), cerca de Ponferrada; pero a la muerte del primero, se comprometían, unos meses después, en septiembre de 1729, a continuar esta obra, su hermano, Andrés de Seoane Fernández, vecino de San Xoán de Sadurnín (Cenlle, Ourense), en O Ribeiro; Manuel Alonso, natural de Caldas de Reis, y Simón (Simeón) Rodríguez, de San Xurxo de Sacos (Cotobade, Pontevedra), en el arzobispado de Santiago de Compostela[56].

No hay lugar a dudas, pues, que se trató de una "compañía", a tenor de las coincidencias entre los nombres de los "otorgantes" y de la carga de trabajo que adquirieron en muy poco tiempo; a penas de mayo a septiembre de 1729, y que los mantendría ocupados unos doce o dieciocho meses, más o menos. Con certeza, se abrió taller en la comarca del Bierzo o cerca de Astorga, con un par de maestros de arquitectura y escultura, que se encargaron de la contratación y dirección de los trabajos, y, junto a ellos, oficiales y operarios reclutados en el sur de la vieja provincia de Santiago, que completaron, así, su "adiestramiento" en León. Otros historiadores del arte hicieron hincapie, en especial para la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII[57], en la transmisión de recetarios y en la "mimesis" de modelos a partir de la organización del trabajo en cuadrillas —entre canteros, pedreros,

56 F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El Retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, 339-340 p.

57 D. VILA JATO, "Canteros cántabros y vizcaínos en el primer Renacimiento gallego", en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, 275-277 p. *Ídem*, "O Primeiro renacemento galaico-portugués", en X. C. VALLE PÉREZ, Do tardogótico ó manierismo: Galicia e Portugal, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Lisboa, Fundaçâo Calouste Gulbekian, 1995, 131-144 p. A. GOY DIZ, "Los trasmeranos en Galicia: La familia de Gaspar de Arce", en M.-A. ARAMBURU-ZABALA (dir.), *Juan de Herrera y su influencia*, Camargo, julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, 1993, 147-148 p. *Ídem*, *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, USC., 1998, 59-62 p. y otros…

albañiles, carpinteros…—, constituidas por un período corto de tiempo para trabajar en la construcción, y cuya vida dependió de la carga de trabajo. Si bien no se barajó para la talla. Lo cierto es que la obra de Manuel Alonso, vecino de Santa María de Caldas, junto a Juan Serrapio de Monteagudo, de la jurisdicción de Peñaflor, ayudaría a explicar, por ejemplo, la temprana aparición del estípite en el arciprestazgo de Moraña (1727 a 1729), ya que sería introducido no desde el sur, esto es, desde Tui o Redondela, como cabría esperar; sino desde el este, desde el obispado de Astorga. A ellos correspondió el ensamblaje para la catedral de Astorga de un retablo, según Llamazares Rodríguez el único que se conservó de su producción, con una sola calle, y con su cuerpo construido con dos pares de columnas salomónicas de tres espiras y dos medias en los extremos, más dos pares de estípites, macizados y con doble bocel. He aquí el germen que significó la generalización en el valle del Umia y en el arciprestazgo de Moraña de Arriba, durante el tercio central del siglo XVIII, de unos recetarios que paralelamente cuajaron en Santiago de Compostela, Pontevedra o Tui, pero por otras vías, y que se caracterizaron por la animación de las planimetrías, por la multiplicación de soportes, el juego de planos en la calle central, la conjugación de estípites con columnas salomónicas y panzudas… Pues bien, nunca tan cierto el "todo cambia, nada permanece" como en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XVIII. Huelga decir, por ejemplo, que los carpinteros, escultores y entalladores llegados hacia 1729 de las jurisdicciones de Peñaflor y Cotobade se toparon, en León, con un campo de producción dominado, al menos desde 1715, por el estípite y la columna ajarronada, y por los Valladolid, ligados a los talleres de León desde finales del siglo XVII; con Antonio de Valladolid y sus hijos, Pedro, Froilán y Marcelo, que encarnaron, otra vez a decir de Llamazares Rodríguez, la etapa dorada del retablo en su comarca[58]. De su producción entre 1690 y 1735, destaca el retablo de Nuestra Señora del Camino de León (1729 a 1730), que se caracterizó, precisamente, por la conjugación de columnas panzudas retalladas, estípites y columnas salomónicas con ángeles vendimiadores, en el primer cuerpo, y columnas ajarronadas, en el ático.

Seguro que Manuel Alonso hacía las veces de "jefe de obra", ya que encabezó los ajustes, y es de suponer que contaría con más experiencia, si bien no hay nada seguro, porque, hoy por hoy, nos es desconocido. Juan Serrapio, por su parte, aunque empadronado en la jurisdicción de Peñaflor, hay que creerle, por su apellido, con lazos en Terra de Montes o la jurisdicción de Cotobade; trabajó en el sur de la Diócesis al menos desde 1718[59], y, por tanto, se trasladó a León ya en su "etapa de madurez". Por fin, Simeón Rodríguez, vecino de San Xurxo de Sacos, nacido hacia 1683 y en activo hacia 1752[60], del que a día de hoy sabemos que completó su formación en el obispado de Astorga, junto a Manuel Alonso, y, luego, que dio a luz una más que "mediana" producción en las feligresías de Moraña.

58 F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El Retablo barroco*…, op. cit., 281, 395, 299-305 p.

59 Nuestra Señora del Rosario (1664-1953), leg. 1, fol. 82 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia, AHDS.

60 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes*…, op. cit., 498-499 p.

b) Por supuesto, la llegada de gallegos a Portugal es muy anterior al siglo XVIII; se documentó ya para la Baja Edad Media y estuvo asociada a la pesca y al comercio de pescado y de sal[61]. Sin embargo, es justo decir que Galicia y Portugal se ignoraron durante la Edad Moderna, o por lo menos, Portugal ignoró a Galicia; Rey Castelao hizo hincapie, a su vez, en la ausencia de vías de comunicación —correos, rutas por tierra…— entre Lisboa y Santiago de Compostela a través de Oporto. Portugal miró, siempre, hacia el levante, a Castilla, Madrid y a la Corte, y poco, muy poco, hacia el norte, a Galicia[62]. Quizá los "encuentros" entre una orilla y otra del Miño apenas tuvieron importancia durante el siglo XVII, lo que no tiene que extrañar si recodamos las contiendas entre las Coranas de España y Portugal desde 1640. Sin embargo, después de la Guerra de Sucesión (1713-1714), se abrió un período de normalización de las relaciones entre Galicia y el norte de Portugal y sobrevino el impulso de la emigración gallega hacia el sur, en especial hacia las ciudades de la costa —Lisboa, Oporto, Setúbal…—. Si bien, mayor interés tiene para el historiador del arte, en el flujo de norte a sur, la región de Entre-Douro-e-Minho. En la jurisdicción de Cotobade, por ejemplo, triunfó, a decir de González Lopo, un tipo de emigración estacional, con la cantería como principal actividad; sus puntos de destino eran, no los grandes centros urbanos del Atlántico, sino una amplia región rural situada al norte del Duero, y, más en concreto, los naturales de Almofrei, Borela y Tenorio se dirigieron en el ejercicio de su oficio en especial a la región de Minho, en torno a Braga y Barcelos[63]; donde la población desplazada desde la Galicia suroeste encontró acomodo con facilidad, dado que durante el XVIII el país perdía población a pasos agigantados, en dirección a Brasil, a raíz de la apertura de las minas de oro y diamantes (1700 a 1760), y, por consiguiente, el despoblamiento afectó muy especialmente al norte.

Como se sabe, la influencia de lo "portugués" en el arte es incontestable en Galicia, y llegó de forma indirecta, en unos casos, y directa, en otros; claro que con respecto a estos "intercambios" y encuentros con las instituciones religiosas de la Galicia del Antiguo Régimen, en especial a lo largo del siglo XVIII, seguro que pocos fueron tan intensos y productivos como los de las catedrales de Tui y Santiago de Compostela. En todo caso, hay que poner de relieve tres "canales de comunicación" a través de los que se vehiculó la información artística desde Portugal: 1) en primer lugar, claro está, la llegada de maestros; cierto que hubo una importante actividad de maestros de arquitectura y cantería portugueses en la Galicia del Barroco, en especial en la vieja provincia de Tui. Quizá lo fue más en la segunda mitad del XVIII, durante buena parte del siglo XVII, y, a su vez, determinante en la segunda mitad del XVI[64]. Desde luego, ésta "migración" es mejor

61 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La emigración gallega a las provincias portuguesas del Miño y de Trás-os-Montes y Alto Duero durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX", en *Territórios, culturas e poderes, Congresso Internacional de História*, Universidade do Minho; *Noroeste*, 2, 2006, 40 p.

62 O. REY CASTELAO, "Intercambios socioculturais entre Galicia e Portugal…", op. cit., 88-89 p.

63 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "La emigración a Portugal desde el suroeste de Galicia…", op. cit, 378 y 381 p.

64 F. R. CORTEZ, "Artistas portugueses que trabalharam na Galiza nos séculos XVI e XVII", en *As relaçoes artísticas entre Portugal e Espanha na época*

conocida en cantería y carpintería que en talla y escultura, si bien hay ejemplos de sobra conocidos en el 1600 —caso de Francisco Dantas Franco († 1664) —. Al respecto, Álvarez Fernández y Folgar de la Calle localizaron, en el suroeste, algunos retablos que hablan de las interferencias del arte del Barroco "desde" Portugal, y muy probablemente ejecutados por "artífices" llegados de la otra orilla del Miño[65]; por ejemplo, el altar mayor de la parroquia de Santa Mariña de O Rosal (O Rosal, Pontevedra), cerca de A Guarda, quizá tallado y ensamblado a principios del siglo XVIII, pues su pintura y dorado se contrató en marzo de 1729: éste, responde a las características del "estilo nacional", o por mejor decir, "estilo portugués"[66], tal y como las formuló y fijó R. Smith, con columnas salomónicas que enmarcan un camarín abierto y reciben cada una un arco de medio punto, por el que corre la decoración de los soportes, y resolver, así, el remate a base de multiplicar arcos y arquivoltas[67]. Con respecto a los oficios a relacionar con la retablística y la talla, otra circunstancia a resaltar es la circulación de pintores y doradores originarios de Braga, cuyo arte fue muy apreciado en la ciudad de Tui en el decurso del XVIII —caso de Juan Fagundes, Esteban y Manuel da Silva, José Duarte y Carvallo…—[68]; 2) no obstante, en segundo lugar, el centro de atención se pone, no en la obra de "artistas" procedentes de Portugal, sino, antes bien, en las interferencias de su cultura y su arte en la Galicia atlántica; en trabajos por y para gallegos, en especial después del fin de siglo. Hay que poner de relieve, pues, que la "heterogeneidad" de la organización de una cultura constituye la ley de la existencia de ésta, y, no obstante, "cambio" y pluralidad casi siempre han ido de la mano; creo que a fines del siglo XVII se pusieron en marcha ciertos "mecanismos" de reajuste introducidos "[…] en la masa común de una cultura, pero dotados de una organización 'diferente' y que tienen como fin acrecentar la variedad estructural, vencer la entropía [vuelta al orden] del automatismo […]"; ésta es, por ejemplo, la función de los viajes "[…] de un miembro de una determinada colectividad cultural a una estructura social distinta […]"[69]. Así, Lisboa hizo este papel para los artífices gallegos, acercándolos a lo internacional

dos Descobrimentos. II Simposio Luso-Espanhol de Historia da Arte, Coimbra, Universide de Coimbra, 1987, 2, 407-428 p. A. A. ROSENDE VALDÉS, "Una muestra de arquitectura itinerante en Tuy. La Capilla de San Telmo", en Actas del *VI Congreso Español de Historia del Arte: Los Caminos y el Arte*, Santiago de Compostela, junio de 1986; Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, USC., 1989, 2, 271-283 p. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*, Tui, Archivo y Museo Diocesano, 1989, 14, 27, 50 y 51 p.

65 D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El retablo del Barroco en la antigua diócesis de Tui*, Pontevedra, Diputación Provincial, 2001, 399-401 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia", en *II Congresso Internacional do Barroco*, Maia, Universidade do Porto, 2003, 480-483 p.

66 N. M. FERREIRA-ALVES, "Talha", en J. FERNANDES PEREIRA (dir.), *Dicionário da arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, 468 p.

67 R. C. SMITH, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, 69-70 p.

68 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 620 p. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*, op. cit., 45, 105 y 106 p. D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El retablo del Barroco en la antigua diócesis de Tui*, op. cit., 511-513 p.

69 J. M. LOTMAN y B. A. USPENSKIJ, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en J. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, 89 p.

y "cosmopolita"; como se sabe, las idas y venidas de artistas desde Santiago de Compostela no fueron del todo "extraordinarias": éstas, bien conocidas merced a los trabajos de Taín Guzmán —D. José de Vega y Verdugo, de octubre de 1669 a mayo de 1670; el pintor de origen portugués Juan Carballo, de enero a mayo de 1699; Fernando de Casas Novoa, por abril de 1717…—[70]; 3) en último lugar, y en directa relación con éstos viajes, la adquisición de materiales lujosos —mármoles y jaspes, pan de oro, palo de rosa y otras maderas de Indias, en especial procedentes de Brasil…—[71]; a veces "labrado" y a veces no. ¿Quién sabe si libros?

Entre los años de 1720 a 1725, de 1750 a 1760, y, especialmente, durante el último cuarto del XVIII, los monasterios de Santo Tirso, São Martinho de Tibães, Carvoeiro, Santa Maria de Pombeiro, Travanca y Refóios de Basto ampliaron sus terrenos de viñas; según Fernández Cortizo, para estos trabajos, sus comunidades, tenían que demandar un importante número de trabajadores agrícolas temporales y, a su vez, de "*pedreiros*", para la construcción de cercas y estructuras de uso agrícola, lagares, bodegas…. Con mayores oportunidades de empleo en el sector vitivinícola y de la construcción, los gallegos del sur emprendieron, en número creciente, su marcha hacia la provincia de Entre-Douro-e-Minho, en especial los canteros de las feligresías de Valongo, Almofrei, Borela y Tenorio, que se dispersaron por las comarcas de Braga, Guimarães y Barcelos[72]. Hay que decir que los trabajos de ampliación y reconstrucción de los monasterios de la región del Minho acrecieron a partir de los años de 1720 a 1729 y más todavía en la segunda mitad del siglo XVIII. En las Casas de los benedictinos, por ejemplo, la llegada de maestros de cantería y carpintería "foráneos" coincidió con el arranque de una campaña de renovación, de ritmo frenético, a partir de la década de 1750 a 1759, que se mantuvo casi hasta principios del siglo XIX: São Martinho de Tibães, en las proximidades de Braga, que desde el remate de su abacial (en 1661) no había hecho uso del pico y el cincel, de 1752 a 1755 amplia su capilla mayor y reforma la sacristía, cuyas obras se continuaron hasta 1757; en São Miguel de Refóios de Basto, la iglesia se inició en 1755 y se consagró en noviembre de 1766; en Santa María de Pombeiro, a mediados del siglo XVIII, se resolvió "modernizar" su Gótico, según el ejemplo de las catedrales de Oporto, Braga y Lamego, reformándose las bóvedas del crucero y reconstruyéndose

70 M. TAÍN GUZMÁN, "El Barroco compostelano, la Catedral de Santiago y el reino de Portugal: encuentros e intercambios", en Actas do *II Congresso International do Barroco*, Porto, Vila Real, Aveiro, Arouca, 2001; Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimonio, Facultade de Letras da Universidade do Porto, 2003, 593-604 p. *Ídem*, "Los Mármoles portugueses de la Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago", en C. FERNÁNDEZ CORTIZO, *et al*., *UNIVERSITAS: homenaje a Antonio Eiras Roel*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, 2002, 2, 63-79 p. *Ídem*, "El viaje a Lisboa del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo (1669)", en *Quintana*, 1 (2002), 301-311 p.

71 M. TAÍN GUZMÁN, "La cajonería barroca de la Catedral de Santiago de Compostela: muebles ebúrneos al servicio del Apóstol", en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla Universidad Pablo de Olavide, 2001, 1, 631-640 p. *Ídem*, "El viaje a Lisboa del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo…", op. cit., 303-307 p.

72 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La emigración gallega a las provincias portuguesas del Miño y de Trás-os-Montes…", op. cit., 43-44 p.

el cimborio y su capilla mayor entre 1758 y 1770; en Santo Tirso, la fachada de la portería y el "dormitório novo" entre 1758 y 1761[73].

Por consiguiente, la emigración al reino de Portugal empezó, por entonces, a adquirir importancia entre los gallegos a partir de 1720 o 1730, y tuvo como principales áreas de procedencia el sector sudoccidental de la diócesis de Santiago de Compostela y norte de la Tui, en especial el entorno de Ponte Caldelas, Fornelos de Montes y A Lama. Quizá la prosperidad de Oporto, Braga y las villas del Minho, en la segunda mitad del siglo XVIII, hiciera las veces de reclamo, ya que a partir de 1750 o 1760 aumentan su población por encima de un 35 por cien, sus actividades comerciales y artesanales, expanden su caserío, construyen edificios religiosos y civiles…; caso de Braga, Viana do Castelo, Barcelos o Guimarães —donde, precisamente, de 1740 a 1759, a decir de Fernández Cortizo, trabajaron maestros de cantería llegados desde Galicia—[74].

El período de mayor prosperidad en lo artístico y en lo económico de Braga fue el siglo XVIII, según E. de Oliveira, a resultas de su animación como centro de redistribución de mercancías y de actividad artesanal para la región del Entre-Douro-e-Minho, al tiempo que por la acción de los prelados que gobernaron su arzobispado y por su promoción de la arquitectura religiosa —D. Rodrigo de Moura Teles y el Bom Jesús do Monte (después de 1722), D. José de Bragança y su mecenazgo a André Soares (después de 1747), D. Gaspar de Bragança…—[75]. Sin embargo, el despegue de la construcción religiosa en Braga empieza ya después de 1686 con la edificación de las iglesias de São Vítor, São Vicente y de los Terceiros. Para realizar estas obras era necesaria la participación de pedreros, albañiles y carpinteros venidos de fuera, de Oporto y su distrito (Maia) y del Alto Minho (Viana do Castelo). Sin embargo, Braga funcionó durante el siglo XVIII como uno de los más importantes centros de producción de arte y talla del norte de Portugal, que se personó en la producción de Marceliano de Araújo († 1769) y, muy especialmente, de André Soares (†1769), que estaba llamado a tener un papel tan importante en talla como en arquitectura, expandiéndose su influencia por todo el Minho, gracias, en buena medida, a la larga actividad de su discípulo, fray José de Santo Antonio Vilaça († 1809). Hay que subrayar, no obstante, que muy pocas eran las diferencias entre las diócesis de Santiago de Compostela y de Braga durante la primera mitad del siglo XVIII; Braga era también sede arzobispal; asimismo, sus arzobispos eran señores de la ciudad y de su coto, y, durante la Edad Moderna, una ciudad que vivió bajo el peso de lo religioso, a través del Cabildo, las hermandades y los conventos —de los Remédios, Pópulo, Congregados, Carmo, Conceição, Teresinhas …—; con una población "intramuros" en torno a 17.000 habitantes en 1755 —y, por lo tanto, la tercera ciudad en importancia de Portugal—, su crecimiento se asentó, también, en el aumento de la población rural

73 R. C. SMITH, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, 2, 52, 63 y 64 p.

74 C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "La emigración gallega a las provincias portuguesas del Miño y de Trás-os-Montes…", op. cit., 44-45 p.

75 E. PIRES DE OLIVEIRA, *Estudos sobre o século XVIII em Braga*, Braga, APPACDM de Braga, 1993, 17-18 p.

de su diócesis durante la primera mitad del XVII, en relación con la introducción la introducción del maíz[76].

Pero volvamos al sur de la diócesis de Santiago de Compostela: González Lopo, en un grupo de feligresías desperdigadas por la jurisdicción de Cotobade y más hacia el sur por la cuenca del Verdugo, contempló unos diferentes patrones de comportamiento, en cuanto a flujos de emigración, entre las del norte y las del sur; así los vecinos de las más cercanas a Terra de Montes —Viascón, Sacos, Caroi…— se inclinaron a dirigirse hacia el interior de Galicia o hacia Castilla y Extremadura, mientras que las del sur y las más septentrionales —Antas, Seixido, Almofrei, Borela y Tenorio— tenían su preferencia en Portugal[77], y mayoritariamente en la región de Entre-Douro-e-Minho. En relación con los intercambios de "ida y vuelta", en la feligresía de San Martiño de Borela de la jurisdicción de Cotobade, en la "Memoria de lo que se gasto en la obra fabrica, ornatos y otros reparos desta yglesia […]", después de enero de 1738 se asentó un descargo de 1.200 reales "[…] que llebo Jacobo da Senra en que se remato como ultimo postor el faiado de la yglesia: tres frontales: para el Altar Mayor y para Dos Colaterales, sus tarimas: Dos guarda polbos para dichos colaterales […]"[78]. Pues bien, al respecto, llama la atención la preocupación por el moblaje y los elementos de talla, en especial el frontal y el guardapolvo, que, creo, sólo puede explicarse a partir de "*hábitus*" trasplantados al campo, desde la ciudad, y quizá procedentes del Baixo Minho. Durante la primera mitad del siglo XVIII, en Oporto y el norte de Portugal, muy especialmente a partir 1727, se canonizaron los modelos y repertorios irradiados desde Lisboa, en relación con el bautizado por R. C. Smith "estilo joanino", que caracterizó sus arquitecturas en madera por la presencia de baldaquinos, cortinas y paños, y, luego, por el enriquecimiento del trabajo de talla para la capilla mayor, por medio de frontales, guardapolvos, púlpitos, enmarques o guarniciones para puertas y ventanas —*portadas*, *sanefas*, *caixilhos das janelas*…—[79]. Infelizmente, nada hay de los guardapolvos de los retablos de la iglesia de Borela, porque no han llegado a nuestros días; en cambio, sí conservamos el del altar colateral de Nuestra Señora de los Desamparados de la iglesia de Santa Clara de Pontevedra; Monterroso Montero lo dató entre 1737 y 1745[80]. En efecto, esto da cuenta de la difusión de un tipo de moblaje de uso litúrgico en los valles de O Lérez y del Verdugo que no coincidía con los usos artísticos de Santiago de Compostela.

"Algunos hechos y varias hipótesis", mal documentados y sin duda circunstanciales, pero que nos hablan, por acumulación, no sólo de las relaciones entre el sur de la Diócesis y la región del Baixo Minho,

76 E. PIRES DE OLIVEIRA, *Estudos sobre o século XVIII em Braga*, op. cit., 23-27 p.

77 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "La emigración a Portugal desde el suroeste de Galicia…", 379 p.

78 Libro de Fábrica (1719-1860), leg. 1, fol. 27 r.- v., Administración parroquial, San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS.

79 R. C. SMITH, *A talha em Portugal*, op. cit., 106 y 121 p.

80 J. M. MONTERROSO MONTERO, "La imagen de Nuestra Señora de los Desamparados de Santa Clara de Pontevedra y el testimonio de Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista, en *El Mediterráneo y el arte español: Actas del XI Congreso del CEHA*, Comité Español de Historia del Arte, Valencia, septiembre de 1996, Valencia, Generalitat de Valencia, 1998, 509-512 p.

sino también del muy temprano "trasplante" de modelos y *habitus* de la ciudad al campo —desde Braga, Guimarães o Viana do Castelo, a las feligresías de las jurisdicciones de Pontevedra o Cotobade—. Dijo R. C. Smith que en la primera mitad del siglo XVIII iba desde Galicia una tropa de pedreros, albañiles[81] y organeros a trabajar a Braga; pues parece que Santiago de Compostela era, desde finales del XVII y, en especial, durante el XVIII, un centro de producción de órganos que exportó hacia el norte de Portugal, y, así, a Braga llegaron maestros y modelos desde a inicios de siglo XVIII: por ejemplo, fray Simón Fontanes, un hijo de san Francisco, quizá compostelano, hizo los órganos de la Catedral a partir de 1737, en cuyas cajas trabajó, después, Marceliano de Araújo entre 1737 y 1739[82]. Si bien parece que el mayor de los organeros era Francisco Antonio Sonlla, en activo entre 1755 y 1788; quién emigró a Guimarães y trabajó junto a fray José de Santo António[83] —São Miguel de Refóios de Basto en 1767, Santa Casa de Guimarães en 1775, São Martinho de Tibães en 1786…—. En las obras de la Casa de la Câmara de Braga, que se iniciaron en 1753 a partir de trazas de André Soares, poco antes de 1756, por otra parte, trabajó en la labra de blasón del arzobispo D. José de Bragança, para el zaguán, Cristovo José Farto, un cantero de Santa María de Mourente, de la jurisdicción de Pontevedra, que también trabajó en el "patio" y escalinata de Santa María Madanela del Monte da Falperra —hacia 1758— y en las capillas del Terreiro dos Evangelistas —entre 1761 y 1765—, en el Bom Jesus do Monte, y que, muy probablemente, era pariente del Cristovo Antonio Farto —"[…] mestre de pedraria natural do reino de Galiza assistente nesta Ciudade"— que contrató la obra de la capilla de Nossa Señora da Torre para los jesuitas del Colégio de São Paulo —en el verano de 1757—[84].

Es bien cierto que Braga fue la ciudad que se distinguió por una construcción en granito y por iniciar a partir de 1750 su "modernización" en lenguaje *rocaille*; con el apoyo de los recursos de hermandades, conventos, de la Câmara y de los arzobispos D. José de Bragança (1741-1756) —hijo natural de Pedro II de Portugal—, y D. Gaspar (1758-1789), su sobrino y sucesor —a su vez, de Dom João V—; y, en especial, el genio de André Soares. Su estilo se caracterizó por el uso de una decoración a base de placas de superficie lisa y perfiles curvados, ya desde la capilla de Santa María Madanela del Monte da Falperra (1753-1755), cerca de Braga, que conecta con la arquitectura de Oporto y Santiago de Compostela, en especial con la obra de Simón Rodríguez y Clemente Fernández Sarela († 1765)[85]. Sin embargo, a pesar de las "intuiciones" de R. C. Smith, no

81 R. C. SMITH, "A casa da Câmara de Braga, 1753-1756", en *Bracara Augusta*, 22, 51-54, 63-66 (1968), 22-23 p., nota a pie 48.

82 *Ídem*, *Marceliano de Araújo escultor bracarense*, Porto, Nelita Editora, 1970, 40-41 p., nota a pie 9.

83 *Ídem*, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*…, op. cit., 178 y 320 p., nota a pie 82.

84 *Ídem*, "A casa da Câmara de Braga, 1753-1756", op. cit., 20-22 p., nota a pie 47. *Ídem*, *André Soares, arquitecto do Minho*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973, 25 y 28 p.

85 R. C. SMITH, *André Soares*…, op. cit., 9 y 17 p. *Ídem*, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*…, op. cit., 82-84 p. *Cfr*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 26 p. *Ídem*, *Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, USC., 1985, 113 p. y ss.

hay lugar a pensar que se hayan conocido, puesto que ni el uno ni los otros viajaron; no obstante, esto da buena cuenta de la sintonía entre Braga y Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII, con respecto al funcionamiento de repertorios y modelos, las "citas" de las colecciones de grabados que usaban los arquitectos en sus fábricas y el trabajo de pedreros y albañiles. Al respecto, recuérdese, por ejemplo, que estampas de decoración y adorno rococó, salidas de Augsburgo (Baviera), circularon por Europa y América; "*Desde cerca de 1760, estampas de estilo 'rocaille', con firma de los hermanos José y Juan Klauber, grabadores oficiales del obispo de Augsburgo, inundaron el mundo hispánico desde Barcelona hasta Buenos Aires*"[86]. Si bien en Braga esta llegada se produjo antes, por los años de 1750 a 1759; incluso un poco antes. Por de contado, hay que sumarse al "lamento" de Gallego Gallego, quien ya hizo notar que se echa en falta un trabajo sobre la introducción de los repertorios del Rococó en España, a través del grabado, como el dedicado a Portugal por Mandroux-França[87]. Justamente a la luz de estas conclusiones, me inclino a creer que en el noroeste de la Península Ibérica, a imagen y semejanza del norte de Portugal, seguro que fueron los Klauber los responsables de difundir y canonizar los repertorios del Rococó, a través de la estampa de devoción, antes que los grabados de J.-A. Meissonnier y de "*ornemanistes*" franceses de la primera mitad del XVIII. Quizá André Soares y C. Fernández Sarela reunieron sobre sus mesas de trabajo las mismas estampas, no lo sabemos; aunque no hay duda que las conexiones entre la Galicia del Atlántico y el norte de Portugal abrieron las puertas a la llegada del Rococó a Santiago de Compostela.

2. Tallar y ensamblar: la lógica de las modas y el comportamiento de los "repertorios" del siglo XVIII

En 1665, merced a las gestiones de D. José de Vega y Verdugo, y con destino a la obra de la capilla mayor de la catedral de Santiago de Compostela, "[…] se están haciendo [en Madrid], por los mejores maestros de la Corte, cartochas [¿cartones?, ¿cartelas?], tarjetas y festones", es decir, el adorno de base del "lenguaje" barroco[88]. Como se sabe, tarjetas, festones, cartones y florones definen el estilo de Pedro de la Torre († 1677), y, desde 1665, el de Domingo de Andrade. Hay que esperar, pues, al fin de siglo para dar principio a un cambio de "código". El siglo XVIII, en Santiago de Compostela, se inauguró con la llegada de artistas "foráneos", en su mayoría procedentes del sur de Galicia; caso de José Domínguez Bugarín y Domingo Rodríguez de

86 G. KUBLER y M. SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*, Hardmonsworth, Penguin, 1959, 321 p. Cit. R. C. SMITH, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*…, op. cit., 193 p. y nota a pie 141.

87 A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, 237 p. y nota a pie 10. *Cfr*. M.-T. MANDROUX-FRANÇA, "Information artistique et "*mas-media*" au XVIII[e] Siècle: La diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal", en *Bracara Augusta*, 24, 64, 76 (1973), 12 p. y ss.

88 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 290 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 359 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El Retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, 118 p.

Pazos. Pues bien, éste último, que se titulaba maestro de arquitectura, tallista y ensamblador, cuando hizo ajuste de la obra del retablo mayor de San Bieito do Campo (Santiago de Compostela), el 12 de marzo de 1701, dio palabra de que "[…] Toda la talla de la obra había de ser de escarola al modo de la que se fabrica para el convento de Santa Clara [justo donde trabajaba el retablero Domínguez Bugarín, desde julio de 1700]"[89]. Años después, bajo los auspicios de fray Antonio de Monroy, se firmó el "Contrato entre la parte del S. Arzobispo y Miguel de Romay", el 24 de agosto de 1714, a fin de fabricar el retablo mayor de la antigua colegiata de Santa María de Iria (Padrón, A Coruña); se capituló que "[…] en el friso del arco que ziñe contra la Boveda [en el ático] y entre los zerafines se le han de echar unos cogollos de talla con el rellieve correspondiente a la altura y en los costados y arco del camarín ha de ser entre pañado y en los entrepaños […] se á de esculpir un zerafin en trono de nubes"[90].

Es bien cierto lo que dijo Fernández Álvarez: "Las nuevas modas en el mobiliario litúrgico, son, seguramente, las que originan el deseo de sustituir los antiguos retablos en torno a los principios del siglo XVIII, por otros más acordes con los tiempos […]"[91]. Desde luego, al igual que en el resto de las Castillas, la retablística en la Galicia del XVIII se caracterizó por su eclecticismo y la complejidad de la decoración, que reflejó, en cierto modo, el gusto por un estilo naturalista y por lo "pintoresco"; una época, ésta, la del reinado de Felipe V (1700-1746), que Y. Bottineau calificó con la etiqueta de "barroco florido"[92]; si bien este adorno de hojarasca de acanto y querubines no lo era todo: el 25 de diciembre de 1735, cuando el fabriquero de la Catedral y el escultor Andrés Ignacio Mariño, vecino de Santiago de Compostela, ajustaron la obra del retablo de la Sala Capitular, se dictó y le obligó a "[…] hacer toda la dicha talla espinacas contadas y obalos sin reservacion de cosa alguna […] y la talla ha de ser de la moda mas primorosa y loable que pueda hacer el mas discreto y curioso artifice […]"[93]. Con razón en la "Scriptura de la obra de reparos que se han de hazer en el retablo de la yglesia del convento de Santa Clara" de las clarisas de Pontevedra (Pontevedra), el 20 de julio de 1734, "[…] dijeron que […] el Retablo de el Altar mayor de la yglesia del citado Convento que de poco tiempo a esta parte se halla echo esta faltoso de algunos reparos según el Arte de Agricultura [sic] que profesan los dichos Antonio y Gaspar Dacanle […]"[94]. En efecto, éste *lapsus cálami*, confundiendo agricultura y arquitectura, habla bien a las claras del arte de tallistas, carpinteros-labrantes, escultores y retableros que hicieron de la madera, a juicio

89 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 586 p.

90 Prot. Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, fol. 238 v., Arquivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela (AHUS.). Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 595-596 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 201 p.

91 M. A. FERNÁNDEZ ALVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 191 p.

92 Y. BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, 413 p.

93 Prot. Andrés Moreda, 1735, leg. 3006, fol. 259 r., Santiago de Compostela, AHUS. Cit., A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco diecochesco*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, 105 p.

94 Prot. Matías López Fariña, 1734, leg. (G) 1.311 (4), fols. 46 r, Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPP.).

de Otero Túñez, "[…] productos de la tierra, como peras, calabazas e, incluso, pimientos de Herbón"[95]; junto a la hojarasca de acanto, las hojas de cardo, "escarola" y "espinaca", los "cogollos", las sartas de frutas, los festones de flores y los pámpanos y racimos de uvas. Juntos sí, pero no revueltos:

¿En qué consiste entonces un "repertorio"? Si entendemos la cultura como un marco, una esfera (semiosfera) donde se hace posible la organización de la vida en sociedad, entonces el repertorio "en" la cultura sería el almacén o arsenal de los elementos necesarios para éste contexto o marco —en concreto, el de la cultura del Barroco—[96]. De ésta suerte, si la cultura se define en términos de "comunicación" y si, tal y como creyó E. Gombrich, "Todo apunta a la conclusión de que la locución 'el lenguaje del arte' es más que una metáfora […]"[97]; bajo el prisma del "arte como lenguaje", éste es, sólo en parte, "[…] un repertorio o 'caja de herramientas' de hábitos, técnicas y estilos con los cuales la gente construye [artífices y creadores]". Desde luego, a decir de Even-Zohar "[…] el repertorio designa un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo"[98]. Claro que el término adoptado por R. Jakobson en el contexto de la teoría de la información, esto es, "código"[99], se juzgó igualmente válido. Así las cosas, el estudio del arte a partir de categorías de la "teoría de la información" —fruto de identificar cultura y comunicación— permitió platear, y, en parte resolver, una serie de problemas que habían quedado fuera del campo visual de la metodología "tradicional" de la historia y de la teoría del arte; caso de la oposición entre "lenguaje" y "estilo", a partir de E. Gombrich, y de la que S. Moralejo hizo de caja de resonancia[100]. "En el polo del 'lenguaje', tendríamos todo lo que de suprapersonal, inconsciente, automático y fatal puede haber en los llamados estilos histórico, concebidos al modo absolutista […]"[101], y, éstos, en correspondencia con los "períodos". El uso del término "estilo" se reservó, en cambio, a su acepción de "estilo individual"; de manera que, éste, pasó a ligarse a las nociones de "expresión", al

95 R. OTERO TÚÑEZ, *El Legado artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago: Discurso inaugural leído en la solemne apertura del Curso académico 1986-86*, Santiago de Compostela, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1986, 54 p.

96 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas", en M. IGLESIAS SANTOS, *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, 1999, 31-32 p.

97 E. H. GOMBRICH, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 88 p.

98 I. EVEN-ZOHAR, "The 'Literary System'" (a partir de la traducción de R. Bermúdez Otero), en *Poetics Today* 11, 1 (Primavera, 1990), 39 p. M. IGLESIAS SANTOS, "El Sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", en D. VILLANUEVA (coor.), *Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1994, 337-338 p.

99 J. LOZANO, "Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu", en J. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Ed. de J. LOZANO, Madrid, Cátedra, 1979, 27-29 p.

100 E. H.GOMBRICH, *Arte e ilusión*…, op. cit., 19 p. y ss. *Cfr*. S. MORALEJO ÁLVAREZ, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, 123-127 p.

101 E. H.GOMBRICH, *Arte e ilusión*…, op. cit., 124 p.

"modo" y a la "sinonimia", ya que sólo puede hablarse de estilo cuando hay alternativas y, en definitiva, posibilidad de opción —"Si tomamos la suma de todos los posibles mensajes en una lengua, observaremos fácilmente que en algunos elementos de éstos mensajes se presentarán, en unas u otras relaciones, como recíprocamente equivalentes […]"[102]—. En este sentido, y admitiéndose un cierto grado de "inexactitud", se puede identificar la división entre "estilo" y "lenguaje" en la historia del arte, con "habla" y "lengua" en la lingüística, o con "mensaje" y "código" en la teoría de la información.

En consecuencia, con respecto a la libertad de elección del "artista" entre varias opciones "coherentes", es bien cierto que ésta elección no necesita ser algo casual; en cuanto que hay que admitir con E. Gombrich que "la lógica de la situación", cuando centra la atención del campo de producción, en cualquier tiempo y espacio, sin duda puede influir, y, de hecho, influye, sus elecciones. Desde luego, no podemos caer en la trampa de reducir la opción del "artista" a unas pocas alternativas[103]; habida cuenta que una de las propiedades "básicas" del campo de producción en la cultura es la "lógica del cambio". En efecto, para la Escuela de Tartu, en toda cultura trabajan dos mecanismos contrapuestos, esto es, la tendencia a la "variedad" y la tendencia a la "uniformidad", a entender la propia cultura como lenguaje "unitario", rigurosamente organizado, planteando, en fin, una antítesis "ordenado frente a no ordenado". De esta suerte, "La contradicción entre la aspiración constante de llevar al extremo la sistematicidad y lucha igualmente continua contra el automatismo de la estructura originado por dicha aspiración está íntima, orgánicamente enraizada en toda cultura viva […]"[104]. Entonces, ¿por qué la cultura constituye un "sistema" sujeto a la ley del cambio?

a) A fin de superar la oposición entre factores "intrínsecos" y "extrínsecos", dijo E. Gombrich, "La idea de que un estilo llega a 'agotarse' siempre debe resultar algo sospechosa […]"[105]; un posicionamiento por el que condena a éstos teóricos que buscan en el propio "sistema literario" y en la "vida de las formas" la causa última de su dinámica. Es justo decir que la historia del arte es, verdaderamente, una historia de "luchas", es decir, de choques entre los que, en palabras de P. Bourdieu, "[…] hicieron época y que luchan por seguir durando y aquellos que a su vez no pueden hacer época sin remitir al pasado […]; entre los dominantes […] y los dominados, los nuevos que están entrando y que tienen todas las de ganar con la discontinuidad, la ruptura, la diferencia, la revolución […]"[106]. La evolución del sistema se contempla, pues, bajo las tensiones entre estratos "canonizados" y "no canonizados", entre dentro y fuera (extra-sistémico); cuando un grupo lo gobierna y contrala el "centro", intenta mantenerlo "contra viento y marea", si es necesario introduciendo modificaciones en éste. Si fracasa en sus aspiraciones, el centro del sistema es ocupado por el repertorio

102 J. M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, 23-24 p.

103 E. H. GOMBRICH, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 272 p.

104 J. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, op. cit., 85 p.

105 E. H. GOMBRICH, *El sentido del orden*…, op. cit., 269 p.

106 P. BOURDIEU, *Las Reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, 235 p. y ss.

de otro grupo y aquellos que se apegan al repertorio desplazado se encuentran por lo general en la periferia y son considerados "epígonos". Así que las teorías I. Lotman y la Escuela de Tartu, o bien las teorías del "campo literario" y de los polisistemas, proporcionan un modelo que resulta, a mi juicio, muy fructífero a la hora de explicar cambios en "[…] la producción de ciclo largo", o bien la naturaleza y las condiciones generales de la evolución de la historia del arte. Desde luego, si decimos que su signo es el cambio, muy probablemente W. Pinder no estaba falto de razón al afirmar que la historia del arte no debía articularse en "períodos" que abarcasen más de un siglo; en sus textos, se advierte que para la diferenciación entre períodos y movimientos la clave reside en la secuencia de las "generaciones" y las fechas de nacimiento de los artistas, en cuanto que éstos plantean unificadamente sus problemas estéticos y formales y los responden de un modo homogéneo[107]. "Entre tres generaciones sucesivas, la tercera es claramente contraria a la segunda, volviendo a planteamientos que en cierta medida coinciden con la primera […]"[108]. Ha de tenerse en cuenta, entre otras cosas, que habitualmente estas generaciones pueden intervenir y actuar a la vez en la cultura; por ejemplo, al hablar de los "modos de envejecimiento", que se establecen en razón de las generaciones (revoluciones) artísticas, P. Bourdieu al separar la edad (biológica) de los artistas y su "edad artística", establecida según la posición en el campo de producción sobre el eje "espacio/tiempo", fijó las categorías de "vanguardia", la de los artistas "acabados" o "superados" y los "clásicos", o la de la vanguardia "consagrada"[109].

b) Expuesto ya el problema fundamental del arte del siglo XVIII, tal y como F. Marías lo formuló para "El largo siglo XVI", "[…] el de su enorme complejidad, hemos de enfrentarnos con su corolario, la pluralidad de "salidas" artísticas que tuvieron lugar, derivadas a partir de causas múltiples pero, en cierto sentido, dentro del ámbito de lo formal, reductibles a una causa única: el reto que suponía elegir entre la continuidad y el cambio"[110]. Es bien cierto que esto no es suficiente para dar explicación acerca del comportamiento de los repertorios en la cultura del Barroco tardío, caracterizada por las "locuras de la moda"; pero la locura de este juego, claro está, no excluye una lógica por parte de sus jugadores. En efecto, el estudio de la moda, el estilo y el gusto fascinó a E. Gombrich y a la Escuela de Tartu[111]. De esta

107 A partir de J. Marías, Otero Túñez es responsables por la introducción en la historiografía gallega de la época del Barroco del "método de las generaciones", *vid*. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", en *Compostellanum*, 3, 2 (1958), 193-194 p., y nota a pie 5. Luego, en lo tocante a una historia de la escultura del Barroco en Galicia, según el método de las generaciones; por ejemplo, un discípulo de Otero Túñez, *vid*. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "El Barroco", en *Arte. Enciclopedia temática de Galicia*, Barcelona, Nauta, 1988, 5, 83-111 p.

108 J. PLAZAOLA, *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2003, 103 p. y ss.

109 P. BOURDIEU, *Las Reglas del arte*…, op. cit., 221-234 p.

110 F. MARÍAS, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, 33-44 p."

111 E. H. GOMBRICH, *El sentido del orden*…, op. cit., 268-270 p. *Cfr*. E. H. GOMBRICH, "La lógica de la feria de las vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto", en *Ídem*, *Ideales e ídolos: ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Madrid, Debate, 1999, 62-69 p. J. M. LOTMAN y B. A. USPENSKIJ, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en J. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*,

suerte, el "sistema de la moda" pudo ser caracterizado con respecto a "otros" procesos sociales, desde las leyes de la producción hasta los ideales "estético-sociales" sobre un eje "espacio/tiempo"; si bien el ensayo de E. Gombrich consistía en aplicar la herramienta de la "lógica de la situación" y la tipología de la "feria de las vanidades", fijada sobre las coordenadas de inflación y competición. De manera que se subrayó que ésta constituye una estructura cerrada con una propiedad determinada, cambiar. Al respecto, J. Lotman dijo: "La moda se distingue de la norma por el hecho de que regula el sistema orientándolo no hacia cualquier constancia, sino hacia la variabilidad […]"[112]. Una vez fijadas las reglas del juego, forma parte de la lógica de la situación que el alejamiento respecto de la "norma" debe superarse a fin de mantener la atención del público "en vilo". Por su parte, E. Gombrich puso el dedo en la llaga, una vez más, al advertir que "llamar la atención" y desarrollar mecanismos de énfasis significó cargar tintas sobre el adorno; "[…] dentro de la tradición del ornamento gótico, esta necesidad de superar obras anteriores […] condujo gradualmente a los 'excesos' del estilo gótico flamígero, tal como la tradición del Renacimiento fue conducida […] a los 'excesos' del barroco y el rococó en la exuberancia del ornamento"[113]. Claro que la moda aspiró siempre a convertirse en norma; de esta suerte, apenas conseguida una relativa estabilidad, que se aproxima al estado de "norma", la moda tenderá inmediatamente a abandonarla —se acerca de este modo a los límites de la noción del "*habitus*" de P. Bourdieu—[114]. Si bien, en esta ocasión, aunque se fijara "[…] un nivel de expectativa, una nueva norma, el deseo busca 'más' […]", en relación con la ley de la "competición".

Así las cosas, el énfasis puesto en la decoración, referida al arte de gran parte del siglo XVIII, y la tensión entre norma y moda, atestiguan bien a las claras una cultura, o por mejor decir, una "tipología de la cultura", centrada en la "expresión", no en el contenido: "[…] se comprende que en las condiciones de una cultura orientada hacia la expresión y fundada en una designación 'correcta' […], todo puede presentarse como un 'texto' constituido por signos de distinto orden, en el que el contenido se ha determinado con anticipación, y tan sólo es necesario conocer la lengua, es decir, conocer la correlación entre los elementos de la expresión y los del contenido"[115]. Según J. Lotman y B. Uspenskij, algunas culturas se consideran a sí mismas como un conjunto de normas y reglas; otras, en cambio, como una suma de precedentes, de modos de uso, de "textos". En efecto, estas últimas son el resultado de una enseñanza a través del ejemplo; fundan la cultura en cuanto "conjunto de textos", son culturas "textualizadas", y, en última instancia, orientadas a la expresión. Esta antítesis entre culturas textualizadas/culturas gramaticalizadas, por ejemplo, sitúa buena parte del XVIII lejos de la máxima del "todos a una" del Siglo de Oro. Es bien

Madrid, Cátedra, 1979, 87 p. J. M. LOTMAN, *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1998, *vid*. Cap. 10, "La imagen del 'mundo al revés'", 112-158 p.

112 J. M. LOTMAN y B. A. USPENSKIJ, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", op. cit., 87 p.

113 E. H. GOMBRICH, "La lógica de la feria de las vanidades …", op. cit., 65 p.

114 P. BOURDIEU, *Las Reglas del arte*…, op. cit.,

115 J. M. LOTMAN y B. A. USPENSKIJ, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", op. cit., 76 p.

sabido que en el campo de la "manufactura" de retablos, el 1600 hizo de la Corte un "centro" de codificación de "reglas" y estandarización de "modelos"; a decir de Martín González, si Madrid no fue un foco productor de escultura comparable a Sevilla, sin duda fue el hogar de la tipología, merced al papel que representó la traza y la fama de la "escuela madrileña", en especial durante la segunda mitad del siglo XVII[116]. En cambio, buena parte del XVIII fue el tiempo del "capricho", de la moda y de la "inflación" en una sociedad gradualmente más "libre"; cierto que los campos de producción y consumo estaban sometidos a la ley del capricho, pero éste, tal y como postuló Seoane Pinilla, lejos de ser caótico, siempre preguntó por los "dictámenes" de la moda[117]. Pues bien, no hay duda que siempre hay una "moda", siempre hay una "referencia", pese a que las razones últimas del cambio de la moda sigan siendo, por lo general, incompresibles para la colectividad que se rige por ella[118]. Este carácter, y el hecho que existe en el arte de la Edad Moderna un ingrediente de competitividad, que busca atraerse la atención de la "audiencia" y actuar sobre los "artistas" y sus mecenas, es algo que no requiere largas demostraciones, según E. Gombrich[119]; y para muestra:

2.1. Las influencias del "salomonismo" alrededor de 1700: Santiago de Compostela y el "barroco aportuguesado"

Hacia 1700 aún es evidente la predilección de las órdenes religiosas de Santiago de Compostela por Domingo de Andrade († 1712), en especial en lo concerniente a la traza, vigilancia y peritaje de obras de retablística; de hecho siguió trabajando en la Catedral hasta 1710, si bien reduciendo su actividad a partir de 1708[120]. El 14 de julio de 1700 las monjas de Santa Clara le adjudicaron el retablo mayor de su iglesia a José Domínguez Bugarín, comprometiéndose a hacerlo en apenas trece meses, de acuerdo a la "[…] planta echa por don Domingo de Andrade", y, según Couselo Bouzas, con columnas salomónicas "[…] bien culibrenadas y disminuidas conforme al arte y orden de las columnas; éstas revestidas de parra alrededor de las mismas, bien labrada y ligada; con gromos, hojas y racimos […]"[121]. Era condición hacerlo en Santiago de Compostela, dentro de la iglesia del Convento; esto, quizá hizo "explosionar" el repertorio y, en seguida, se sintieron sus efectos en el aparato de producción[122]. Según Taín Guzmán, en 1692 José Domínguez Bugarín abrió tienda y taller en la planta baja del ayuntamiento de Tui, y los regentó al menos hasta marzo de

116 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España: 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1983, 351-352 p. y ss. *Ídem*, *El Retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, 147 p. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El Siglo XVIII: entre tradición y Academia*, Madrid, Sílex, 1992, 11-14 y 127 p.

117 J. SEOANE PINILLA, *La política moral del Rococó: arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, Madrid, Antonio Machado, 2000, 30-36 p.

118 J. M. LOTMAN y B. A. USPENSKIJ, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", op. cit., 76 p.

119 E. H. GOMBRICH, "La lógica de la feria de las vanidades …", op. cit., 64 p.

120 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 34-35 p.

121 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 276 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 434-435 p.

122 J. M. POZUELO YVANCOS, *El Canon en la teoría literaria contemporánea*, Valencia, Episteme, 1995, 35-36 p. J. M. LOTMAN, *Cultura y explosión*…, op. cit., 182-184 p.

1699[123]; luego se fue al norte. Quizá se trajo consigo algún familiar para ayudarle en el trabajo de carpintería y talla: tal vez Ciprián Domínguez Bugarín era su hermano, como lo creyó Couselo Bouzas[124]; a lo mejor su hijo, o sobrino, pero no hay duda que éste se formó junto a José[125]. Suponemos que trabajaron juntos para el convento de Santa Clara, y, años más tarde, según Taín Guzmán maduró a la sombra de Domingo de Andrade en el obrador de la Catedral de 1707 a 1708[126]. A juicio de Iglesias Almeida y Cacheda Barreiro, quizá Domingo Rodríguez de Pazos se topó con el arte de Santiago de Compostela y del viejo Maestro Mayor de la Catedral, al lado del maestro Domínguez Bugarín y su taller, trabajando en los retablos de la iglesia de las clarisas entre 1700 y 1704[127]. Por su parte, en efecto, Folgar de la Calle señaló que los retablos del crucero, en honor a San Antonio de Padua y a la Virgen de la Piedad, se fabricaron alrededor de 1704, y, en éstos, su estilo, hacía pensar en José y Ciprián Domínguez Bugarín[128].

Al final del siglo XVII, tras la muerte de Bernardo Cabrera († 1663) y Mateo de Prado († 1677), a juicio de Fernández Gasalla se asiste en Santiago de Compostela a una carestía de mano de obra "cualificada", en los talleres de escultura y talla, y, de esta suerte, ninguno de los escultores de la Ciudad Santa acaba de descollar y ser el "dominante"; esto quiso solucionarse al traerse entalladores y retableros desde el sur[129]: José y Ciprián Domínguez Bugarín (1700), procedentes de Tui; Domingo Rodríguez de Pazos (1701) también desde "*a raia*" —la frontera con Portugal—, nativo de San Xoán de Fornelos (Salvaterra de Miño, Pontevedra), y, en especial, Francisco de Castro Canseco (1714), venido de Ourense. Pues bien, el "Maestro de Fornelos", el 12 de marzo de 1701, se hizo con el ajuste del retablo mayor de San Bieito do Campo (Santiago de Compostela), y, según sus condiciones, debía "[…] ocupar toda la capilla mayor, con columnas salomónicas y racimos de parra"; a decir de Couselo Bouzas, "[…] las cuatro columnas principales del primer cuerpo tendrían doce cuartas y media y el arco de arriba en que termina la obra aplefonado [casetones con florones] a imitación del de la capilla de Doña María de Calo, de

123 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", en *Compostellanum*, 3-4, 42, 1997, 389 y 392 p.

124 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", *Galicia no tempo. Conferencias e outros estudios*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991, 208 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 436 p.

125 M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 278 p., nota a pie 49.

126 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 67 p.

127 R. CACHEDA BARREIRO, "Domingo Rodríguez de Pazos", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 150 p. *Cfr*. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos mayores: homilía contrarreformista…", op. cit., 245 p.

128 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "El Convento de Santa Clara de Santiago", en M. E. GIGIREY LISTE (coord.), *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad, 1193-1993*, Santiago de Compostela, Real Convento de Santa Clara, Museo de Terra Santa, 126-128 p.

129 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "En torno a los orígenes de Miguel de Romay y a la escultura compostelana en el tránsito de los siglos XVII al XVIII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 53 (1996), 230 p.

Salomé [esto es, la de Santa Teresa del lado del evangelio, inclusa en la iglesia de Santa María Salomé de esta ciudad; ¿obra de Pedro de Taboada?, después de 1670]. Toda la talla de la obra había de ser de escarola [hoja de cardo] al modo de la que se fabrica para el convento de Santa Clara, y la custodia de dos cuerpos a imitación de la de San Miguel […]"[130], esto es, del altar mayor de San Miguel dos Agros (Santiago de Compostela), fabricado por Bernardo Cabrera por 1639. Así, contratado el trabajo con Domingo Rodríguez de Pazos, a lo mejor "socio" de Miguel de Romay —antes que su discípulo, como postuló Fernández Álvarez—[131], ya que éste actúa como su fiador; ha de seguir la planta que le entregaron el rector, D. Nicolás de Ulloa Ribadeneira, y el fabriquero, y, desde luego, se insistió en que la obra debía ser como del retablo de las clarisas, planteado por Domingo de Andrade. Infelizmente, éste no se conserva.

De esta suerte, a falta de ensamblar y asentar el altar mayor de Santa Clara, puesto que aún restaban unos seis meses para su término, el obrador de José Domínguez Bugarín, dentro de la cerca del Convento, ya dejaba sentir su influjo en Santiago de Compostela y, en seguida, su estilo triunfó en el aparato de producción, justamente merced a las hojas de "escarola" venidas de la diócesis de Tui y a una talla "[…] al modo de la que se fabrica para el convento de Santa Clara". Pero, ¿qué es esta "escarola"? Pues bien, creo, debemos pensar, simplemente, en hojas rizadas, "[…] largas, angostas y algo crespas"; quizá haya que asimilarlo a las guarniciones y adornos de vestidos, doblados y plegados a modo de hoja de lechuga[132]; por "escarolado" en el siglo XVIII se entendía "[…] lo que está hecho y torcido como las escarolas: que tambien se dice Alechugado"[133]. En todo caso, esta "idea" se correspondía, a la perfección, en los estilos de José Domínguez Bugarín y Domingo Rodríguez de Pazos, con cartuchos de hojas rizadas y de perfil aserrado, frente acanalado y adornado por cuentas y tachuelas, caracterizados por su naturalismo y movimiento, verdadera agitación a veces que potencia el juego de luces y sombras; en fin, lejos ya de los usos del siglo XVII.

Luego, el 7 de octubre de 1703, D. Juan de Sanmartín, canónigo de la Santa Apostólica y Metropolitana, ajustó con el Maestro de Fornelos, el retablo de Nuestra Señora de la Preñada para la Catedral. Si bien este altar se situó en un lugar aún sin determinar de la "[…] nave de la Preñada": según García Iglesias[134], un espacio que mediaba entre el Pórtico de la Gloria y el coro, cerca del trascoro, pero diferente de

130 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 585-586 p.

131 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*, A Coruña, Do Castro, 1996, 190-191 p.

132 Dícese de "Escarola", en su segunda acepción, "[…] se llamaba assi la valona [cuello grande y vuelto sobre la espalda, hombros y pecho] alechugada que se usó antiguamente [en especial en los siglos XVI y XVII]", *vid*. *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces… con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua… / compuesto por la Real Academia Española* ["Diccionario de Autoridades"], Madrid, Real Academia Española, Vda. de Francisco del Hierro 1732, 3, 558 p.

133 *Ibídem*, 559 p.

134 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990, 106 p.

éste, y de los altares de la Soledad y San Jorge[135]; ésta, la "[…] nave de la Preñada", así llamada en alusión al grupo de la Anunciación, dos imágenes de piedra calcárea policromada, a datar en la segunda mitad del siglo XV, y que hoy se guardan en el Museo de la Catedral. En efecto, el Cabildo decidió hacer un nuevo altar para este "centro" litúrgico por 1703, obrando ya en su poder "[…] una planta de dicho retablo [¿acaso de Domingo de Andrade?] y habiéndolo visto y conferido la materia acordaron […] ejecuten […]"; en seguida se le entregó al escultor y entallador Rodríguez de Pazos, a fines de 1703; quien se comprometió a finalizarlo para agosto de 1704[136]. Seguro que así se hizo; ya que según García Iglesias en junio se dictó "[…] hacer el altar de Nuestra Señora de la Preñada y pedestal para poner el retablo". En agosto, una vez asentado éste, en honor a la Virgen de la O, se acordó "[…] hacer otro altar en donde está el ángel San Gabriel, frente del de Nuestra Señora de la Preñada [¿en las naves laterales o en la mayor?], así por la hermosura de las naves como para que hubiere un altar más […] por ahora […] se dore el retablo de Nuestra Señora y que se suspenda el mandar fabricar el del Ángel así porque no ocupe el tránsito de aquella nave en las procesiones […]"[137]. En fin, por 1849, se desmontaron los altares de la Preñada y San Gabriel, y, a continuación, sus imágenes y retablos se reubicaron en la capilla del Santi Spiritus, en el brazo norte del crucero, donde el retablo de Domingo Rodríguez de Pazos ocupó el altar mayor al menos hasta 1944 o 1945[138]. "Este escultor inaugura el siglo XVIII [en Santiago de Compostela] con el barroco aportuguesado de que se resienten los escultores fronterizos. Sin embargo tallaba bien, aunque era de desear una talla más fina a la manera santiaguesa […]", dijo Couselo Bauzas respecto al Maestro de Fornelos[139]; valoración que repitió, luego, acerca de otro "artista" de la vieja provincia de Tui, Antonio del Villar († después de 1753)[140]. En todo caso, alrededor de 1700, la retablística de la Galicia del oeste experimentó algunos "cambios" en su adorno que tuvieron que derivarse de la "interferencia" de un nuevo repertorio, probablemente venido del sur, si bien no está claro si el surgimiento de éste "nuevo repertorio" en Santiago de Compostela fue resultado de las "[…] libres negociaciones entre las fuerzas del mercado" y, por lo tanto, una respuesta "espontánea" —nadie supo llenar el hueco dejado por Mateo de Prado, cayó en desgracia el otro modelo de producción, esto es, el de las "compañías" de escultores y ensambladores, a favor de los entalladores; los reajustes en la tipología

135 E. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, "El antiguo retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en el trascoro de la catedral de Santiago", en *Estudios sobre patrimonio artístico. Homenaje del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Profa. Dra. María del Socorro Ortega Romero*, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións, USC., 2002, 398-399, 401-402, 412 p. *Cfr*. J. RIVAS CARMONA, *Los Trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, Univ. de Murcia, 1994, 213 p.

136 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 586 p.

137 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 106 p.

138 A. de la PEÑA SANTOS *et al.*, "Capela do Sancti Spiritus", en J. C. VALLE PÉREZ, *et al.*, *Restauración de la Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, 75 p. 68-69 p.

139 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 587 p.

140 *Ibídem*, 653 p.

de retablos para adaptarse a los "gustos" y la entrada en "vía muerta" de los usos artísticos de la segunda mitad del siglo XVII…—[141]; o bien "[…] gira en torno a los complejos mecanismos utilizados por grupos sociales cuando adoptan a su adhieren a un repertorio"[142], tal y como, creo, aconteció con la venida del maestro de arquitectura y escultura Castro Canseco († 1724).

a) Por otro lado, el 24 de enero de 1700 el rector del Colegio de la Compañía de Jesús (Santiago de Compostela), ajustó el retablo de la capilla de S. Francisco Javier, con Antonio Afonsín y Jerónimo Patiño, ensambladores, "[…] en conformidad de la planta que para el esta echa y queda firmada […]". Éstos, muy ligados al círculo artístico de Domingo de Andrade[143], quien a juicio de Ríos Miramontes y Otero Túñez sería el autor de la planta; en esta ocasión, señalado como perito para el ensamblaje[144]. Según Otero Túñez, justamente de los mismos arquitecto y ensambladores será el otro retablo colateral del crucero, dedicado a san Ignacio, cuyos diseños y factura son prácticamente idénticos. Luego, merced a una traza conservada en el Archivo Histórico Universitario (USC.), se tiene noticia de la obra del antiguo retablo mayor del convento de San Lourenzo de Trasouto (Santiago de Compostela), finalmente desmontado a mediados del siglo XIX[145]; éste también se le encargó, el 22 de febrero del 1700, a Antonio de Afonsín y Jerónimo Patiño, quienes se comprometieron a realizarlo según una traza que se les entregaba y, caso excepcional, se ha conservado anexa a la escritura. Ciertamente son muy pocas las que nos han llegado[146]. Pues bien, ésta se le ha atribuido al Maestro Mayor de la Catedral por referirse como fiador; "[…] y para que con toda seguridad tenga cumplimento dieron por fiador a Domingo de Andrade Maestro de obras"[147]. Según Taín Guzmán, el hecho que sí sea suya la letra de la "nota" —"aquí ba custodia con 2 cuerpos […]"— apoya su autoría[148], aunque hay que ser cautos; Folgar de la Calle subrayó lo retardatario

141 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "En torno a los orígenes de Miguel de Romay…", op. cit., 229-231 p.

142 I. EVEN-ZOHAR, "Planificación de la cultura y mercado", en M. IGLESIAS SANTOS (coor.), *Teoría de los Polisistemas*, op. cit., 76 p.

143 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 65-66 p.

144 R. OTERO TÚÑEZ, *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús*…, op. cit., 48-49 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportaciones al Barroco Gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago de Compostela, Obradoiro de Encuadernaciones, 1980, 332-335 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 206 p., M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., *vid.* Apéndice: "Relación cronológica de contratos de obra", n.º 137.

145 F. BOUZA BREY, "El desaparecido altar mayor barroco del monasterio de San Lorenzo de Trasouto", en *Compostellanum*, 12, 2 (1967), 337 p. R. OTERO TÚÑEZ, *Legado artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, USC., Servicio de Publicacións, 1986, 48-50 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 65-66 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 289-290 p.

146 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O estudo do retablo a través da documentación", en C. FONTENLA SAN JUAN (dir.), *Os Profesionais da historia ante o Patrimonio Cultural*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 183-187 p., Fernández Álvarez, 33 p.

147 F. BOUZA BREY, "El desaparecido altar mayor barroco del monasterio de San Lorenzo de Trasouto", op. cit., 337-340 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 206 p.

148 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 66 p.

de un esquema a base de superposición de cuerpos, por lo que el dibujo quizá fuese anterior a la fecha de ajuste. Claro que los maestros Patiño y Afonsín podrían ser responsables por su diseño, perfectamente, ya que fueron estrechos colaboradores del viejo Andrade desde fines del XVII. En este sentido, Bao Varela le atribuyó sin más, a Jerónimo Patiño las trazas del retablo colateral de S. Francisco Javier de los jesuitas de Santiago de Compostela[149].

Si por una parte hay tipologías muy conservadoras y retardatarias, aún fieles a la ley de superposición de cuerpos, en contra de estructuras "subordinadas" y unitarias, y, por otra, un lenguaje aún por "codificar" en cuanto al adorno, sin duda, esto agrandó la brecha que en las artes diferencian la estructura y la decoración. Así las cosas, hay que subrayar dos "centros de interés", a relacionar con los ensayos de Domingo de Andrade y sus "soluciones" en la arquitectura de madera: 1) en primer lugar, las "trazas", antes que ejemplos de un "diseño" de calidad, muy cuidado, eran simplemente la plasmación de un esquema de composición, donde los recursos del dibujo casi nunca alcanzaron a materializar la fantasía y riqueza de la decoración; con salvedad a los tracistas y dibujantes mejor dotados. Pues bien, a lo mejor esto se dio con mayor frecuencia de lo que creemos, en especial a fines del siglo XVII; un ejemplo: en la ciudad de Tui, el 2 de junio de 1694, la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad ajustó con José Domínguez Bugarín y para su capilla de la Catedral, en el lado norte, el retablo de la Soledad; se comprometió a fabricarlo "[…] de la echura que contiene un bosquexo de planta que yzo el muy reberendo padre Fray Francisco Antonio de Andrade [hijo del "otro" Andrade, y, al parecer, adiestrado en el oficio de entallador junto a su padre[150]] Guardian de nuestro Padre S. Francisco desta ciudad y en virtu de dicha planta estar desnuda de talla ojamiento y guarnicion a de aumentar a ella toda la obra que toca guarnecer la arquitectura […]"[151]. No cabe duda pues que la "revolución", ante todo, se relacionó con el adorno; 2) en segundo lugar, hay que poner de relieve el gradual y muy lento abandono de una textura que gustaba de volúmenes "carnosos" y de la geometría, de 1689 a 1705, a la sombra de un lenguaje decorativo basado en lo vegetal, con ramilletes de frutas y laurel, cartelas "cactiformes", botones de acanto y florones. Cierto que su "canonización" se dio en el seno del "*obradoiro*" de la catedral de Santiago de Compostela, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, y, su difusión, merced al entorno artístico de Domingo de Andrade, en especial entre 1666 y 1677. Si Bernardo Cabrera, Mateo de Prado y sus "epígonos" han sido los responsables de fijar una decoración definida por la rigidez y la pesadez, por las tarjetas "canescas" y los cueros recortados, curtidos y acartonados, que se despliegan a partir de su nudo en volutas sobrepuestas que tienen que crecer abajo y adelante; luego, el "cambio" llegó de la mano del Maestro Mayor de la Catedral, alrededor de 1700, y de un grupo de entalladores y ensambladores formados a su lado, codo con codo,

149 M. J. BAO VARELA, "Retablo de Santo Ignacio", en *Gallaecia Fulget (1495-1995): cinco séculos de historia universitaria*, Santiago de Compostela, USC., 1995, reg. 96, 354 p.

150 E. IGLESIAS ALMEIDA, *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*, Tui, Archivo y Museo Diocesano, 1989, 45 p. y M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 64-65 p.

151 D. ALVAREZ FERNÁNDEZ, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2001, 399-401 p.

desde fines del XVII —Jerónimo Patiño, Miguel de Romay, Ciprián Domínguez Bugarín…—.

Basta con echarle un ojo al adorno de los retablos colaterales de la iglesia compostelana de la Compañía de Jesús para hacerse una idea: antes de la llegada de José Domínguez Bugarín a la Ciudad Santa y bajo los auspicios de Domingo de Andrade el "patrón" de las tarjetas "cactiformes", duras y apergaminadas, de perfiles recortados, comenzó a "diluirse" a resultas de un gusto naturalista y "pictórico" —éste por oposición a lo "plástico", respecto a las categorías de H. Wölfflin (1915); contrapunto de una "[…] tridimensionalidad real o aparente y su interacción con el espacio circundante"[152], deleitándose en volúmenes "táctiles" y el juego de masas—; los perfiles aserrados de sus lenguas se rizan y enroscan, a manera de las virutas de madera que arranca un cepillo de carpintero, si bien, por ahora, aún muy planas —por ejemplo, sobre los guardapolvos de las cajas, los cartuchos de los netos y los que centran el entablamento en el ático y el cuerpo bajo…—. En tanto en cuanto el adorno del último tercio del siglo XVII se sujetaba a la forma cerrada y unitaria, al contorno y a la "masa", éste, en cambio, hace desbordar los planos y la forma se subyuga y desaparece por efecto de la luz y el movimiento. Claro que falta por saber qué correspondía a la genialidad de Domingo de Andrade y qué al buen hacer de sus retableros. Si es cierto que el dibujo no siempre alcanzó a materializar todos y cada uno de los "pormenores" de la decoración, y, a veces, las trazas debían ajustarse a "códigos de representación" que no sabían reflejar la nueva realidad del lenguaje, de esta suerte la obra del convento de San Lourenzo de Trasouto, puesta en manos de los mismos arquitecto y ensambladores, a lo mejor fue menos "retardataria" de lo que dictó su planta.

Sea como fuere, es muy tentadora la idea de atribuirle a Domingo de Andrade trazas y dibujos para retablística, antes de que Miguel de Romay se distinga como tracista y entallador hacia 1711; "[…] Pocos son los retablos que se conservan de Andrade, que sin duda debieron ser muchos"[153]. Huelga decir que desde 1676, en calidad de Maestro Mayor de la Catedral, era el responsable no sólo por la dirección de las obras del Cabildo, sino también del trabajo de los maestros y oficiales y de proyectar. En consecuencia, son "innúmeros" los retablos y obras de talla dentro de la Catedral a relacionar con su quehacer; caso del retablo mayor de la capilla y parroquia de San Andrés, por ejemplo, que Otero Túñez puso en su área de influencia, aún sabiéndolo obra de Pedro Fernández Espantoso, ajustada el 10 de diciembre de 1704[154]. Según Taín Guzmán, Domingo de Andrade intervino en los trabajos sólo asesorando al rector de la parroquia, sita en el en el brazo norte del crucero, entre la capilla de S. Antonio y la iglesia de A Corticela, sobre qué planta era la "[…] más decente, permanente y menos costosa"[155].

152 H. WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales de la Historia del arte* (Munich, 1915), Madrid, Espasa Calpe, 1945, 69-71 p.

153 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 353 p.

154 R. OTERO TÚÑEZ, *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús*…, op. cit., nota a pie 108, 49 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A catedral de Santiago de Compostela e o Barroco*, op. cit., 99 p. *Cfr*. M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., *vid.* Apéndice: "Relación cronológica de contratos de obra", n.º 167 y 172.

155 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 444 p.

Otro ejemplo: poco después, por noviembre de 1709, el cura y los parroquianos de Santa Susana (Santiago de Compostela) adjudicaron a Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez la obra del retablo mayor de su iglesia, extramuros[156]; muy probablemente se fabricó conforme a una traza de Domingo de Andrade[157]. Quizá porque éste, Antonio Afonsín, pese a sus años de experiencia junto al viejo Maestro Mayor de la Catedral, no fuera muy hábil en el arte del dibujo y la composición; habida cuenta que casi siempre trabajó según plantas ajenas y en régimen de "compañía", junto a Jerónimo Patiño, Miguel de Romay o el joven Domínguez Bugarín. En efecto, en la obra del retablo mayor de San Andrés, una vez más según Fernández Álvarez, la elección del escultor Pedro Fernández Espantoso y de su traza, contó no sólo con el criterio del mayordomo de la Fábrica, el rector y los parroquianos, sino también de maestros avecinados en la feligresía y, finalmente, del Maestro de obras del Cabildo; acabando por considerar que no eran "decentes" la traza y posturas hechas por el ensamblador Afonsín, pese a que la suya era la postura más baja[158].

Al respecto, referido al arte de G. L. Bernini († 1680) y a los "ornamentistas" italianos de gran parte del siglo XVII, según González-Palacios los dos principios que regulan sus ideas sobre decoración y amueblamiento son el "clasicismo", en especial en cuanto a las gramáticas de composición, y la "naturaleza"[159]; ésta, se enfatiza y recarga, crece y se plasma en un adorno que corroe más y más la estructura. Pues bien, acerca de la España del fin de siglo, éste último, quizá esté llamado a guiar buena parte de la retablística de la primera mitad de XVIII. He aquí las "claves" en la evolución de la talla "escarolada": más en concreto, la obra de Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez, justo por los años de 1709 a 1712, se caracterizó por echar mano de tarjetas y volutas naturalistas y "pictóricas", con su frente engalanado con perlas, acanalado —¿acaso "espinacas contadas"?—, y, a su vez, dar un paso más en la evolución de la "escarola", hacia la "hoja de cardo", a base de lenguas grandes, dentadas y lobuladas; una marca de vanguardia atribuida erróneamente a Miguel de Romay.

Es curioso, según Taín Guzmán, figuró como carpintero y entallador en la Fábrica de la Catedral desde 1693[160]; si bien, lo dejó claro Fernández Gasalla, su formación y su actividad artística, justamente por estos años, de 1693 a 1709, era la de escultor, casi en exclusiva[161]. Con respecto a la retablística de Miguel de Romay, sin duda hay que mirar al "*obradoiro*" de la Catedral y al maestro Afonsín, donde trabajaron en régimen de compañía entre 1705 y 1708. Si bien su "sociedad" seguro

156 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 177 p. R. YZQUIERDO PERRÍN, *et alii*, "Os templos parroquiais", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago de Compostela. Cidades. Patrimonio Histórico Galego*, A Coruña, Xuntanza, 1992, 2, 207 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 342-343 p.

157 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 190 p.

158 *Ibídem*, 187 p.

159 A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla Corte di Roma (1560-1795)*, Milán, Electa, 2004, 15 -30 p. y ss., *vid*. "Tavoli Berniniani", 74-76 p., y "Due tavoli del Bernini…", 79-82 p.

160 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 66 p.

161 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "En torno a los orígenes de Miguel de Romay…", op. cit., 225-231 p.

que es algo anterior, a juicio de Pérez Piñeiro, ya que sus carreras se cruzaron, años antes, en la iglesia de San Vicente de Cespón (Boiro, A Coruña)[162], en el sector oeste de Iria Flavia; hoy arciprestazgo de Ponte Beluso. Pues bien, entre 1701 y 1702 Miguel de Romay ejecutó las figuras de S. Francisco y S. Antonio; luego, por 1703, otras once más, de menor tamaño; al tiempo que Antonio de Afonsín y sus oficiales trabajaban en los dos retablos colaterales de la iglesia: "[…] Mas da por descargo sincuenta reales que pago a los oficiales de Antonio Afunsín, entallador en la ciudad de Santiago, por venir a poner y asentar los dos colaterales desta yglesia, que fue en primero de março deste presente año de siete cientos [¿1700?]"[163]. De ésta suerte, la "tesis" de Otero Túñez acerca de la hechura de la imaginería de los retablos colaterales de S. Francisco Javier y S. Ignacio de los jesuitas, entre 1700 y 1705, cobra aún más fuerza[164].

En todo caso, creo, hay que insistir en que junto a éste se empleó, según García Iglesias, entre 1705 y 1708 en la caja del órgano del evangelio de la Catedral —según escritura firmada el 6 de marzo de 1705, entre el Arzobispo, fray Antonio de Monroy, Miguel de Romay, escultor, y Antonio Afonsín, "Maestro de Arquitectura", para la talla de la caja de un órgano para la Catedral, conforme a las trazas de Manuel de la Viña, maestro de órganos—[165], y, de 1704 a 1705, en el retablo de Nuestra Señora de la Soledad, en su trascoro —"[…] cinco mill ciento diez Reales […] a Miguel de Romay, escultor, y a Antonio Alfonsín, entallador, por haver echo el retablo […] de la Soledad […]"—[166]; una "organización" del trabajo que, seguro, no superó hasta después de 1709. En fin, muy poco después, el 30 de agosto de 1709, Miguel de Romay ajustó la caja del órgano de la epístola, y su nombre era ya el único que aparecía como responsable por las obras, de 1709 a 1713. Entre tanto, el 31 de julio de 1711, contrató el retablo mayor de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco (Santiago de Compostela); esta vez, Miguel de Romay fue el autor de la traza, y se comprometió a hacerlo, y, además, a ejecutar su imaginería, en precio de 12.000 reales; cantidad que se le abonó poco a poco hasta 1714, en fin, cuando él y sus oficiales lo asentaron[167]. Por consiguiente, aún sin

162 M. I. PÉREZ PIÑEIRO, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Ponte Beluso", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 47, 113 (2000), 277-281 p.

163 *Ibíbem*, 280 p.

164 R. OTERO TÚÑEZ, *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús*…, op. cit., 50 p. *Cfr.* J. M. MONTERROSO MONTERO, "Miguel de Romay", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 62 p.

165 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 591-592 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 194-195 p. *Cfr*. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 75-76 p. *Ídem*, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 342-343 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 445 p.

166 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 592 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 107 p. E. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, "El antiguo retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad…", op. cit., 397-398 p.

167 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 593 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 197-198 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 292 p. *Cfr*. M. TAÍN GUZMÁN, "La Capilla compostelana de la Venerable Orden Tercera de San Francisco", en *Monjes y monasterios españoles*,

negar la hipótesis de Otero Túñez, según la que el "amaestramiento" de Miguel de Romay en carpintería y retablística debió darse al lado de Domingo de Andrade, creo que sus enseñanzas le llegaron a través de Antonio Afonsín[168].

Pocos años antes, el 2 de octubre de 1708, en el convento de las mercedarias de la Encarnación, Antonio Afonsín, Ciprián Domínguez Bugarín y Jacobo de Quinteiro, "tallistas", se hicieron cargo de la obra de su retablo mayor por valor de 14.500 reales[169]. Infelizmente, éste no subsistió. Sí, en cambio, otro de los mercedarios, el retablo mayor de Santa María de Conxo (Santiago de Compostela); a juicio de A. Barral, según sus "cálculos", éste debió de encargársele a Miguel de Romay entre 1705 y 1709; en todo caso, en el altar mayor se trabajaba aún por junio de 1710[170]. No obstante, la historiografía gallega no aceptó la atribución, al menos no lo hizo de un modo generalizado[171]. Basándose en la "hipótesis" de A. Barral, Fernández Gasalla subrayó el hecho que Miguel de Romay comenzó su carrera como escultor, no como retablero, por lo tanto sería más lógico el suponer que éste haya tallado sólo la imaginería, tal y como hizo, poco antes, para el retablo mayor de la iglesia de las RR. MM. Mercedarias. En efecto, el 3 de octubre de 1708 contrató las esculturas con destino al altar mayor, el cual, tan sólo un día antes, se ajustaba con sus "socios", y donde, por cierto, éste hizo de fiador[172]. Si Miguel de Romay trabajó para las mercedarias descalzas apenas un par de años atrás y, luego, se ganó el pan en la iglesia de Santa María de Conxo hacia 1710, a tenor de la "hipótesis" de una suerte de fidelidad de la Orden de la Merced a sus "artísticas", dibujada por Fernández Álvarez[173], hay razones para creer que esta "compañía" trabajó, en primer lugar, para las monjas del convento de la Encarnación, y, a continuación, para la rama masculina. Esto, habida cuenta que se caracteriza por hacer uso de tarjetas que se rompen y abren, desplegándose en hojas de espadaña, largas y rizadas, semejantes a plumas o palmas, que se multiplican y se hacen, bajo su gubia, cada vez más afiligranadas. Quizá fue éste el "estilo aportuguesado" que cuajó en Santiago de Compostela por los años de 1700 a 1711, y, en efecto, hay razones para el optimismo. Sea como fuere, hay que diferenciar

Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1995, 1, 781 p.

168 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 197 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Miguel de Romay", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Vitoria, Heraclio Fournier, 1974, 27,96 p.

169 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., *vid.* Apéndice: "Relación cronológica de contratos de obra", n.º 176.

170 A. BARRAL, *Santa María la Real de Conxo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1992, 152-159 p.

171 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Los Conventos", en X. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago de Compostela*, A Coruña, Xuntanza, 1993, 384-385 p. *Cfr*. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 292-297 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Miguel de Romay", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 60-65 p.

172 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en los tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)* [Arquivo de ordenador]; bajo la dirección de la profa. Dr. D. María del Carmen Folgar de la Calle, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, USC., 2004, 3, 1477- 1478 p.

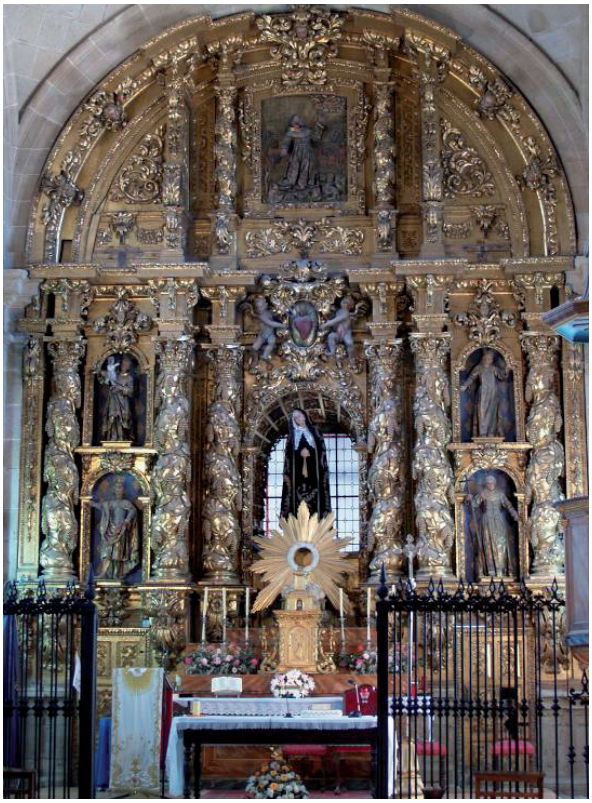
173 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 180-181 p.

dos “leyes” que regulan su evolución y, por consiguiente, el estilo de algunos “artistas”: 1) por una parte, una talla que grana y fructifica, a base de lenguas grandes, dentadas y rizadas, que poco a poco caminan hacia la hoja de cardo, de perfil lobulado y menos aserrado, y que crece en zarcillos, con “cogollos”, y un tallo largo con una mazorca al extremo. No hay que extrañarse, pues, por encontrarlos en las enjutas del ático, las rinconeras y los espacios marginales de los entrepaños y, en fin, en los carretes de la cornisa incurvada del retablo mayor de Santa María de Conxo; ya que caracterizó la obra del viejo Afonsín, Ciprián Domínguez Bugarín, Ignacio Romero y Miguel de Romay, en especial, éste último, al menos hasta el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Barca (Muxía, A Coruña), de 1717 a 1719; 2) por otra, un adorno que crece y trepa, dando vueltas alrededor del elemento al que se adhiere, desplegando hojas de espadañas, muy largas, a modo de espadas, frecuentemente de corte a bisel, y talla muy plana y recortada; éstas son características del estilo de Francisco de Castro Canseco y Jacinto de Barrios, por ejemplo, junto con la abundancia de cornucopias y ramilletes, granadas, flores, y rosetas de numerosas coronas de pétalos y cálices tachonados.

Pues bien, en este “mapa” de mecenas y artistas a relacionar con la talla de “escarola” y el “estilo aportuguesado”, donde se cruzan Antonio Afonsín, Ciprián Domínguez Bugarín, Miguel de Romay y otros; hay otro centro de culto y oración que ocupa un lugar de privilegio, al lado del convento de las clarisas: la iglesia de las benedictinas de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela). A juicio de Folgar de la Calle y López Vázquez[174], los años de 1710 a 1715 fueron

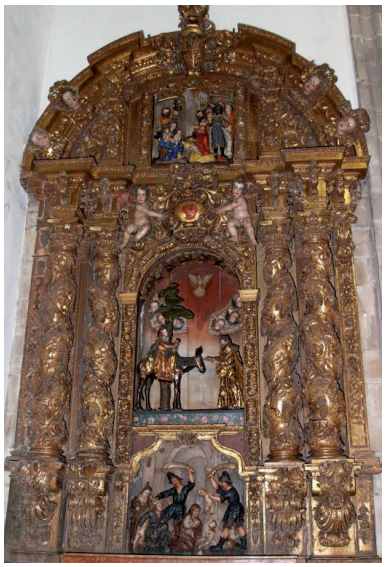
Izquierda: Miguel de Romay, retablo mayor y la imaginería de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco (Santiago de Compostela), de 1711 a 1714._ Derecha, ¿Antonio Afonsín, Ciprián Domínguez Bugarín y Jacobo de Quinteiro?, retablo mayor de los mercedarios descalzos de Santa María de Conxo (Santiago de Compostela), 1710 ca. vid. *A. BARRAL,* Santa María la Real de Conxo, *A Coruña, Diputación Provincial, 1992, 155 p.*

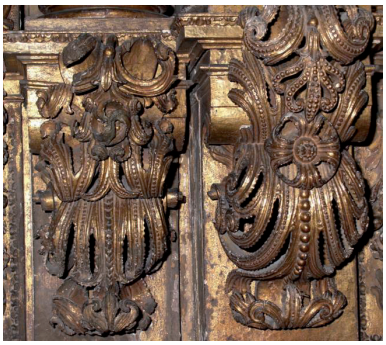
174 M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, “La iglesia. Los retablos”, en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, op. cit., 140



"determinantes" en el proceso de embellecimiento de sus altares y hechura de los retablos, ya que esta comunidad debió afrontar la "fábrica" de tres de sus retablos principales, comenzando por los retablos colaterales, justo en los machones de la capilla mayor; esto es, el altar de la Virgen del Rosario y el de S. Benito, donde intervino el entallador Ciprián Domínguez y el pintor Francisco Sánchez[175]. Entre mayo de 1712 y la Navidad de 1713 se encargó del altar del lado del evangelio y luego, entre octubre de 1713 y 1714, del retablo colateral de la epístola (respectivamente)[176]. Es curioso: en el ajuste de éste último, elevado a escritura pública el 11 de octubre, Antonio Afonsín se dio por avalista del "Maestro de Arquitectura" Domínguez Bugarín, con toda seguridad, porque junto a éste trabajó en la obra del retablo e imágenes de san Benito[177].

Tras la muerte de Domingo de Andrade († 1712), Francisco de Castro Canseco fue al fin llamado por las benedictinas de Santiago de Compostela para tallar y ensamblar el retablo mayor de su iglesia; el 10 de septiembre de 1714 hizo el contrato con la Abadesa, ajustándolo en 55.000 reales[178]. Entre fines de 1714 y el 1 de noviembre de 1716 su puso otra vez al servicio de la Orden de san Benito, luego de trabajar para los de San Salvador de Celanova (Celanova, Ourense); además, las monjas, conocedoras de que el "Maestro de Arquitectura" Castro Canseco entonces estaba avecinado en Ourense, pusieron por condición que, a fin de supervisar la ejecución del trabajo y hacerlo con mayor "perfección", debía "[…] asentar el taller en esta ciudad (Santiago de Compostela) o su çircuyto sin que pueda dicho Maestro ponerle y fabricarle mas lexos de lo que ay de distancia desde esta Ciudad a la de puente ledezma". En fin, esto significó que parte de su taller se instalara por espacio de un par de años en la Ciudad del Apóstol, trabajando seguramente junto a mano de obra local, y, de esta suerte, se derivó la importación de soluciones y recetas ensayadas poco antes en Ourense. En cuanto al comportamiento de la decoración, hay que poner de relieve el uso de columnas salomónicas engalanadas con pajarillos y amorcillos "vendimiadores" que se ocultan entre pámpanos y racimos de vid, y la proliferación de guirnaldas de margaritas y las hojas de espadaña, o bien haces de plumas, que pueden ser señaladas como características de su modo de hacer; éstas se consideran influencia y préstamos llegados del norte de Portugal[179]. Es bien sabido que éstas





Arriba, ¿Miguel de Romay o Ciprián Domínguez Bugarín?, retablo colateral de la Cofradía de la Esclavitud, monasterio de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela), antes de 1712._ Detalle de los netos y talla "escarolada", con sus hojas aserradas y dentadas, de frente acanalado y "contado", según el modo de hacer de los Domínguez Bugarín.

175 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 177-178 p. *Cfr*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Los Conventos", en X. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago de Compostela*, op. cit., 276-279 p.

176 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 201-202 y 275-276 p. *Cfr*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, op. cit., 134-145 p.

177 *Ibídem*, 142 y 160, nota a pie 30. *Cfr*. M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., *vid.* Apéndice: "Relación cronológica de contratos de obra", n.º 187.

178 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 278-279 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, op. cit., 145-159 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Francisco de Castro y Canseco", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 23 p.

179 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia", en *II Congreso Internacional do Barroco*, Maia, Universidad do Porto, 2003, 477-478 p.

Bento da Costa, retablo mayor de São Bento da Vitória do Porto (Oporto, Portugal), entre 1703 y 1705, vid. *Colección fotográfica de Robert Ch. Smith "A talha em Portugal" (1960 ca.), Fundação Calouste Gulbenkian._ Arriba, detalles de los netos, con los ángeles y los cuernos de la abundancia, o bien el acanto florido y granado._ Abajo, detalles de las columnas, los roleos de acanto que florecen y granan, o bien con los "amorcillos" y pajarillos picoteando los frutos.*

encajan en las características del "estilo nacional", o por mejor decir, "estilo portugués"[180], tal y como las formuló y fijó R. Smith; las cuales en la "*escola do Porto*" abarcan hasta fines del primer cuarto del siglo XVII y cuyo "paradigma" es el retablo mayor del monasterio de São Bento da Vitória do Porto (Oporto, Portugal); entallado por Bento Alvarenga da Costa entre 1703 y 1705. En efecto, éste constituye uno de los primeros ejemplos en la región de Entre-Douro-e-Minho en aplicar las hojas de acanto alargadas y (progresivamente) desarmadas de sus perfiles aserrados, a modo de manojos de plumas, en combinación con querubines, girasoles, amorcillos y cornucopias[181].

b) Claro que si el arte puede describirse como un "lenguaje" y la obra de arte como un "texto" en este lenguaje, en las circunstancias de la Galicia de inicios de siglo XVIII éste texto, cuyo contenido se ha fijado con anterioridad (desde fines del siglo XVI), se constituyó con signos de distinto orden y, por consiguiente, tan sólo es necesario conocer "esta" lengua. Lo que ya no es decir poco. Pues bien, acostumbra a aceptarse que la fiebre de "salomonismo" que aquejó la Europa católica y caracteriza el Barroco se contagió desde Roma, si bien, en lo que toca a su propagación por la Península Ibérica, fue uno de sus primeros "brotes" Santiago de Compostela y su Catedral, por 1625[182]. Es un hecho: se ha resquebrajado la "homogeneidad" de la arquitectura en madera y de los *habitus* con respecto a la escultura, ensamblaje y adorno que caracterizó el Siglo de Oro; si bien, entre el último cuarto del XVII y el primero del siglo XVIII, aún sigue vivo y "sano" el contenido, caso de las "citas" hierosolimitanas y la "iconografía" del Templo de Jerusalén. "Y, a pesar de todo, la cultura necesita unidad […]". J. Lotman distinguió dos tipos de desarrollo: "El movimiento hacia adelante se realiza por dos vías", un "proceso gradual" y otro "explosivo"; "Un campo minado, con imprevisibles puntos de explosión, y un río en primavera, con su potente pero orientado fluir: éstas son las dos imágenes que surgen en la conciencia del historiador

180 N. M. FERREIRA-ALVES, "Talha", en J. FERNANDES PEREIRA (dir.), *Dicionário da arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, 468 p.

181 R. C. SMITH, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, 69-71 p. N. M. FERREIRA-ALVES, *A Arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*, Porto, Cámara Municipal, Arquivo Histórico, 1989, 1, 249 p. *Ídem*, *A escola de talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal*, Lisboa, Inapa, 2001, 48 p. J. J. B. FERREIRA-ALVES, "A nova capela-mor da igreja do mosteiro de São Bento da Vitória: Douro", en *Estudos & Documentos* (Oporto), 2, 4 (1997), 215-220 p.

182 Desde Otero Túñez, y a partir del estímulo de J. A. Ramírez, mucho se ha avanzado en el estudio de las huellas del "salomonismo" en el Noroeste, sobre todo, en los últimos años, y, en especial, merced a trabajos de Pena Buján en torno a la "iconografía de la arquitectura", *vid.* R. OTERO TÚÑEZ, "Las primeras columnas salomónicas de España", en *Boletín de la Universidad Compostelana*, 64 (1956), 340-343. C. PENA BUJÁN, "¿Decoro, decoración o mera evocación? El sentido de los órdenes arquitectónicos gallegos del Renacimiento y el Barroco", *Semata*, 14 (2002), 409-410 p. *Ídem*, ¿Diseñó Dios El Escorial? Caramuel, el salomonismo y la Octava Maravilla, *Studi secenteschi*, 46 (2005), 259-280 p. I. REGA CASTRO, "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 *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, 2, 419-426 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Possibili citazioni gerosolimitane nel baldacchino e nella pergola della cattedrale di Santiago de Compostela", en *Studi di Storia dell'Arte*, 17 (2006), 131-142 p.

que estudia los procesos dinámicos explosivos y graduales"[183]. Quizá la cultura del Barroco y la "civilización" de la Edad Moderna aparezcan frente a nosotros justamente como el fluir de la corriente de un río largo y poderoso; en especial, en lo tocante a la Iglesia católica[184], que se atrinchera contra todo aquello que le es "opuesto", con tendencia a cerrarse en sí misma y a la "autoconservación".

Al respecto, la Escuela de Tartu y la teoría de los "polisistemas" coinciden en definir la cultura en base a las tensiones entre unidad y pluralidad, heterogeneidad y homogeneidad. Even-Zohar fijó "[…] un vínculo entre la heterogeneidad del sistema y el cambio"; "En principio, si proliferan los repertorios hay mayor disponibilidad de recursos para que se produzca un cambio […]"[185], pues bien, creo, ésta acumulación que dio principio en la Galicia del siglo XVI está llegando a su fin. Con frecuencia, éste fenómeno ésta ligado a una "larga duración"; sin duda, la cultura de la España del Siglo de Oro, y, más en particular, la Galicia de fines del XVII, ha acumulado un mayor número de "opciones" y, en consecuencia, adquirido repertorios más amplios y multiformes. "[…] No obstante, incluso cuando una cultura trabaja con un repertorio amplio y multiforme, puede llegar a un punto muerto si se bloquean todas las opciones alternativas. Es entonces cuando se utilizan los repertorios adyacentes, o accesibles por otras vías, para reemplazar a aquellos que son rechazados […]". De esta suerte, la "interferencia" se convierte en la estrategia que emplea una cultura para adaptarse a circunstancias cambiantes; si bien, parece que, para poder no sólo describir los principios generales de la interferencia, sino también explicar su naturaleza y causas, es necesario atender a ciertas relaciones de "centro" y "periferia". Así, culturas que se habían desarrollado más tempranamente y que pertenecían a "naciones" que influían a otras por su prestigio o mediante dominación, fueron tomadas como fuentes para "otras" culturas. Claro que para que un "sistema" sea fuente de otro tiene que resultarle accesible, y tal condición puede darse tanto por proximidad (territorial) entre éstos, como por razón de dominio y prestigio[186]; o bien ambos factores a la vez. Sin embargo, en contra de la creencia común, estas interferencias tenían lugar más a menudo a través de las periferias, es decir, a partir de posiciones marginales en la cultura; no por mediación de las élites, sino, antes bien, de las clases subalternas.

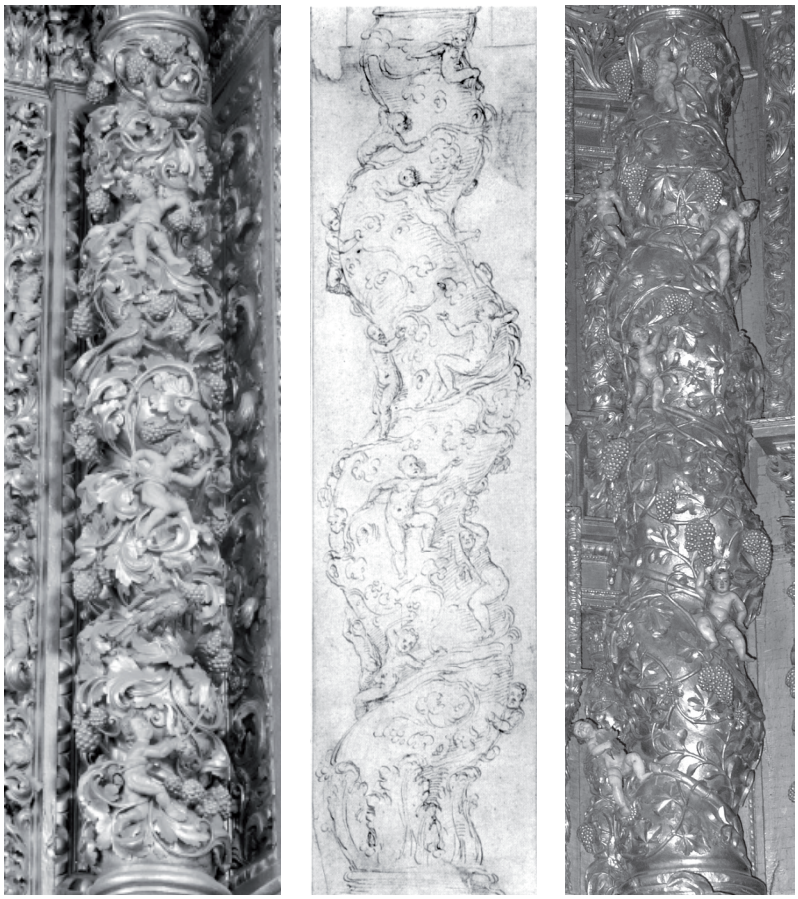
Es justo decir que hay en la producción de Francisco de Castro Canseco y en los "recetarios" de los entalladores y retableros de la transición de XVII al XVIII, un lenguaje y un adorno novedosos y extraños

183 J. LOZANO, "Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu", en J. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, op. cit., 25-26 p. J. M. LOTMAN y B. A. USPENSKIJ, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", *ibídem*, 88-89 p. J. M. LOTMAN, *Cultura y explosión*…, op. cit., 19-21 p.

184 J. DELUMEAU, *El Catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Labor, 1973, V p.

185 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas", op. cit., 33-34 p.

186 M. IGLESIAS SANTOS, "El Sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", en D. VILLANUEVA (coor.), *Avances en teoría de la literatura*…, op. cit., 339 p. I. EVEN-ZOHAR, "Polysystem Theory" (a partir de la traducción de Ricardo Bermúdez Otero.), en *Poetics Today*, 11, 1 (Primavera, 1990), 24 p. *Ídem*, "Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas", op. cit., 33-34 p.



Izquierda, Bento da Costa, detalle del retablo mayor de São Bento da Vitória do Porto (Oporto, Portugal), entre 1703 y 1705._ Derecha, Francisco de Castro Canseco, detalle del retablo mayor de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela), de 1714 a 1715._ En medio, Giulio Romano, "Colonna tortile" (dibujo; Oxford, Christ Church, inv. 0881, cat. 419 JBS 419), vid. S. TUZI, Le colonne e il tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna, Roma, Gangemi, 2002, fig. 38, 174 p.

a los uso artísticos de la Galicia del oeste, al menos hasta entonces. Pues bien, don Francisco de Castro y Canseco († 1724) era natural de Valderas (León), de ascendencia hidalga, y desempeñó oficios de maestro de obras, ensamblador y escultor[187]. Claro que buena parte de nuestro interés atiende a su estilo, donde confluyeron justamente los dos ejes principales de penetración de "información" artística en el Noroeste: uno este-oeste, con León y la diócesis de Astorga como "epicentro", y el otro norte-sur, hacia la región de Entre-Douro-e-Minho; ya que, según Martín González[188], su obra dio cuenta de una "orientación" que se liga a Portugal y, en especial, a Braga y Oporto. De hecho, dijo Folgar de la Calle: "No sería pues extraño que este artista de origen leonés […] hubiese trabajado en algún conjunto retablístico del norte de Portugal, o cuando menos su conocimiento de los gustos portugueses parece incuestionable"[189]. Al respecto, López Vázquez creyó que éste empezó su andadura en el oficio de carpintero y entallador, luego llamado "maestro de arquitectura" y, en fin, llegó a ser Maestro de obras de la catedral de Ourense; seguro que adiestrado en un taller "popular" con un radio de acción local, en la comarca de Tierra de Campos, y cercano a Valderas, donde "[…] llegaban los

187 L. FERNANDEZ GASALLA, *…en los tiempos de Domingo de Andrade…*, op. cit., 3, 1481 p.

188 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España", en *As relaçoes artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos. II Simposio Luso-Espanhol de Historia da Arte*, Coimbra, Universide de Coimbra, 1987, 2, 331-342 p.

189 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La influencia portuguesa en los retablos …", op. cit., 478 p.

ecos de los principales núcleos artísticos castellano leoneses e incluso portugueses"[190]. Hipótesis, ésta, que no sólo suscribió Fernández Gasalla, referidas a su estilo, sino que señaló afinidades y semejanzas con respecto a la obra de Juan Fernández en la iglesia de Santa María del Azogue (Valderas, León); éste, un entallador activo entre 1667 y 1692, asentado en Medina de Rioseco (Valladolid)[191].

Entre las causas por las que es señalado como personificación de las "interferencias" entre Galicia y Portugal durante el primer cuarto del siglo XVIII, se apunta su participación en la talla de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense, entre 1696 y 1703, donde, conforme al programa de "adorno" del altar mayor de la catedral de Santiago de Compostela, buscó la unificación y homogeneización de los espacios del camarín y su capilla[192]; esto, por medio de su revestimiento de madera y oro, "a la portuguesa". Infelizmente, en la Catedral auriense no constaría la participación de maestros de origen luso, no obstante, Folgar de la Calle apuntó esta hipótesis, que pone a oficiales de escultura portugueses a las órdenes de Francisco de Castro Canseco, entre los últimos años del siglo XVII y los primeros del siglo XVIII[193]. Entre medias, su área de influencia se amplía hasta Tui: estando en esta ciudad, el 6 de febrero de 1699 ajustó la sillería de coro de su Catedral, y, al parecer, en ésta trabajó de 1699 a 1700[194]; "[…] yo francisco de castro y canseco maestro de arquitectura vecino de la villa de mellide arsovispado de santiago me obligo hazer dicha obra por preçio y quantia de sesenta mill reales de vellon […], de dar feneiçida hacavada y asentada dentro de dos años [¿febrero de 1701?]"[195]. Falta por saber si como creyó García Iglesias, la sillería pudo hacerse, al menos en parte, lejos de Tui; seguro que en Ourense, donde quizá ya contó con obrador por 1698 o 1700[196]. Pues bien, esto es importante en la medida en que, de ser cierto, una influencia de Francisco de Castro Canseco sobre José y Ciprián Domínguez Bugarín no resultaría

190 M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, op. cit., 155 p.

191 L. FERNANDEZ GASALLA, *…en los tiempos de Domingo de Andrade…*, op. cit., 3, 1481-1483 p.

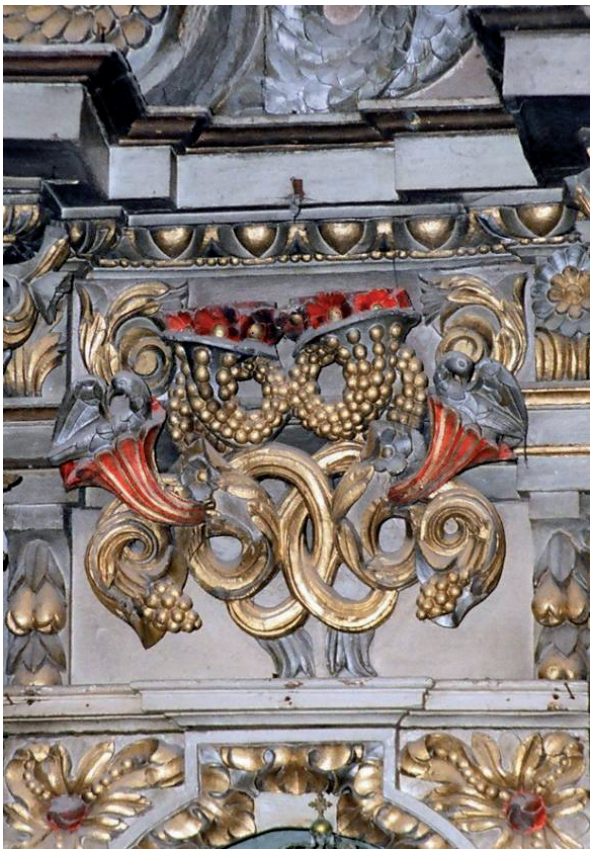
192 C. CARAMÉS GONZÁLEZ, "El escultor y entallador Francisco de Castro Canseco (1693-1724)", *Boletín Auriense* 2 (1972), 169-170 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco II. Los arquitectos del siglo XVIII…*, op. cit., 14, 268-271 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Francisco de Castro Canseco", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Escultores*, op. cit., 22 p. *Cfr.* L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade…*, op. cit., 3, 1502- 1507 p.

193 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La influencia portuguesa en los retablos …", op. cit., 478 p.

194 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 260 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco II. Los arquitectos del siglo XVIII…*, op. cit., 14, 265 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade…*, op. cit., 3, 1512 p.

195 E. IGLESIAS ALMEIDA, *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*, op. cit., 39 p., *vid*. Documento n.º 13 (transcripción íntegra del documento), 153 p.

196 Fernández Gasalla subrayó que por 1697, cuando trabajaba en la Catedral de Ourense, las piezas de talla se trajeron de Celanova; lo que prueba que Francisco de Castro Canseco todavía no contaba con un taller en la ciudad, de manera definitiva, y, seguramente, entonces seguía empeñado en los trabajos encomendados por los benedictinos de San Salvador de Celanova, *vid.* L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade…*, op. cit., 3, 1503 p.



Arriba, izquierda: Francisco de Castro Canseco, detalle del retablo colateral de la Inmaculada Concepción, monasterio de San Salvador de Celanova (Celanova, Ourense), entre 1714 y 1715._ Derecha, Francisco de Castro Canseco, detalle del retablo mayor de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela), de 1714 a 1715._ Abajo, izquierda: Ciprián Domínguez Bugarín, detalle del retablo colateral de Nuestra Señora del Rosario, monasterio de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela), de 1712 a 1713._ Derecha, ¿Jacinto de Barrios?, detalle del retablo mayor de la iglesia de San Salvador de Setecoros (Valga, Pontevedra), ¿1710 ca.?

"comprensible"; con toda seguridad, no llegaron a verla ensamblada y asentada antes de marchar al norte, esto es, poco antes de julio del 1700, ya que la sillería no se montó hasta los inicios de 1701. Luego, su "interrelación" no se dio hasta 1714 en Santiago de Compostela. Habida cuenta que sus "recetarios" y los "otros" repertorios del primer cuarto del siglo XVIII, en tanto que productos de lo colectivo, fueron aprehendidos, asimilados, reproducidos e interpretados por los maestros de sur de Galicia; es justo decir que casi siempre resulta más provechoso para la historia del arte aislar sus reglas y materiales que buscar su "causa primera".

En verdad, hay que decir que su llegada a Santiago de Compostela coincidió con la "canonización" en la cultura del Barroco del primer cuarto del siglo XVIII de un "organismo" y adorno de "tipo" vegetal, que parece haber sustituido al acanto, de largas hojas a modo de espadas y trazado "caligráfico", una suerte de hojas de espadaña que gozan de una gran maleabilidad para la hechura de complejos rizos, y, de esta suerte, suscitó la aparición de rudimentarias huellas de "dispersión de fuerzas" por medio de la multiplicación de sus hojas, en haces y ramilletes; éstas, se conjugan con flores y granadas, en ocasiones una mazorca al extremo, cornucopias, amorcillos frutas y pajarillos picoteándolas. Desde luego, simplemente la mención a una decoración a base de flores de lirio, granadas y palmas, en un contexto de arte religioso, despierta en los historiadores del arte la "imagen" del Templo de Salomón, a partir de las descripciones de los libros del Antiguo Testamento; en especial, el relato de su fundación y erección en Reyes III y Paralipómenos II. Su posición centralizadora de los debates intelectuales acaecidos entre el Renacimiento y la Ilustración acerca de la arquitectura de uso religioso, sin duda, muy importantes en la Península Ibérica, explica y, en suma, justifica la cita al volumen II del "Comentario a la profecía de Ezequiel" (Roma, 1604), de Juan Bautista de Villalpando: en el capítulo dedicado a "Las columnas de bronce que constituyen el módulo de las demás columnas […]", se pretende recrear el orden hierosolimitano del Templo de Jerusalén por medio de una artimaña según la que se le atribuye a Jaquín y Boaz[197] la conformación y dimensiones de las columnas empleadas en la construcción de su primer nivel[198]. En el grabado que le ilustra, "Sacrae Arquitecturae Partes Earumque Mensurae et Ornamenta"[199], se muestra un capitel ornado con hojas de palma o lirio; en efecto, la doble corona de acanto del capitel compuesto se transmuta en hojas lanceoladas de lirio o azucena, al tiempo que los caulículos se colman de granas de lis, que se entrelazan con los ramilletes de aquel vegetal. Pues bien, basta echarle un ojo para

197 "Hizo para los capiteles de encima de las columnas reticulados y trenzados, de trenzas a modo de cadenas, uno para cada capitel. Hizo granadas todo en derredor del reticulado y el trenzado en dos filas. Los capiteles que había en el extremo de las columnas del pórtico estaban moldeados en forma de lirio y eran de cuatro codos" (1 Reg. 7, 17-19).

198 D. WIEBENSON, *et al., Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988, 93-95 p. *Cfr*. J. A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*, Universidades de Málaga y Salamanca, 1983, 149-150 p.

199 *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi… in Ezechielem explanationes et Apparatus Vrbis ac Templi Hierosolymitani commentariis et imaginibvs illvstratvs*…, Romae: Excudebat Carolus Vulliettus, 1596-1605, *vid*. J. B. de VILLALPANDO, *El Templo de Salomón* (edición facsímil a cargo de Juan A. Ramírez), Madrid, Siruela, 1991, 2, 420 p.

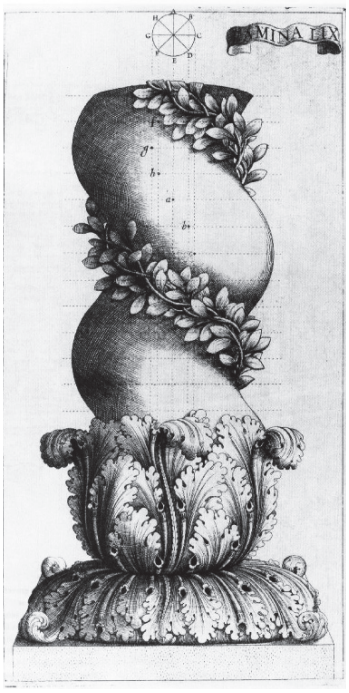
caer en la cuenta de las semejanzas que hay entre el lirio (*lilium*), o bien las hojas palma, del capitel salomónico y las hojas de espadaña que se introdujeron en los repertorios del Barroco a comienzos del XVIII, en Santiago de Compostela. Cierto que esto pudieran ser fruto de la casualidad, pero de existir alguna conexión entre estos "motivos" habría de reconocérsele un significado "trascendente" al adorno del retablo, y su función sígnica[200].

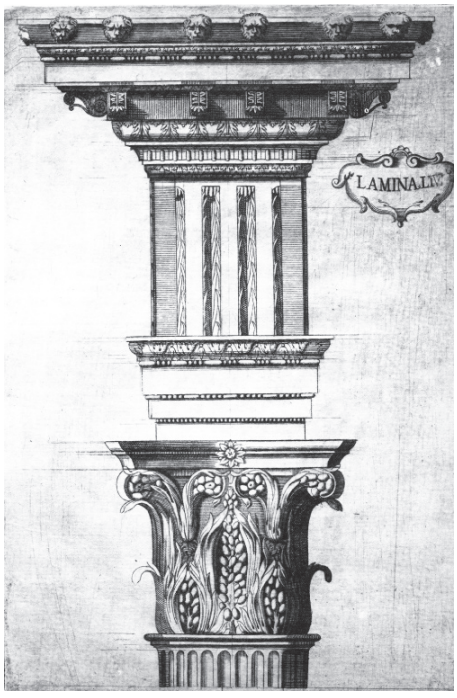
Su trabajoso, dilatado y costoso proceso editorial, sin duda hizo de la obra del Padre Villalpando un "título" demasiado lujoso para las bibliotecas de catedrales y monasterios de la Galicia del Antiguo Régimen; a pesar de que Cajigal Vera creyó que la biblioteca de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela) sí lo poseyó[201]. En todo caso, quizá sus ecos hayan alcanzado sus tierras por otras vías. Desde luego, pudo haberse popularizado en el fin de siglo, perfectamente, a través del volumen III de la *Arquitectura civil recta y oblicua…* (Vigevano, 1678)[202], ya que lo incorporaba entre sus ilustraciones.

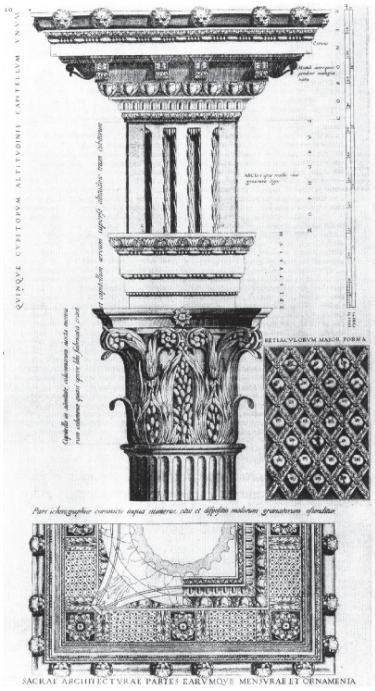
200 "Fue la Era de la Razón, el siglo XVIII, la que otorgó particular importancia al significado en la decoración […]", *vid*. E. H. GOMBRICH, *El sentido del orden…*, op. cit., 279 p. En fin, sobre el potencial simbólico de la decoración y, en especial, de la "vegetación", *vid*. N. M. FERREIRA-ALVES, *A Arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*, Porto, Cámara Municipal, Arquivo Histórico, 1989, 1, 305-307 p. *Cfr*. Fray I. de BARREIRA, *Tratado das significaçoens das plantas, flores, e fruttos, que se referem na Sagrada Escrittura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações…*, Lisboa, Manoel Lopes Ferreyra, 1698, *vid*. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP.), cota R. 3216 P.

201 M. A. CAJIGAL VERA, "Libros de arte y arquitectura en el fondo antiguo de la biblioteca del Instituto Teológico Compostelano. Siglos XV-XIX", en *Compostellanum*, 49, 3-4, 2004, 531 p., *vid*. *Tomi III Apparatus urbis ac templi Hierosolymitani: pars I et II / Ioannis Baptistae Villalpandi Cordubensis e Societate Iesu; collato studio cum H. Prado ex eadem Societate Publicación*, Romae, Illefonsi Ciacconij, excudebat Carolus Vulliettus, 1604 (1602), Biblioteca del Instituto Teológico Compostelano (Santiago de Compostela), sig. 3616.

202 *Architectura civil recta y obliqua: considerada y dibuxada en el templo de Ierusalem… promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenço cerca del Escurial… / por don Iuan Caramuel, monje cisterciense…*, *En*







Derecha, J. B. de VILLALPANDO, El Templo de Salomón (edición facsímil a cargo de Juan A. Ramírez), Madrid, Siruela, 1991; In Ezechielem Esplanationes et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani…, Roma, 1604, 2, 420 p. Centro, J. CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Arquitectura civil recta y oblicua (edición facsímil a cargo de Antonio Bonet Correa), Madrid, Turner, 1984; Arquitectura civil Recta y Oblicua considerada y dibuxada en el templo de Jerusalem, Vigevano, 1678, 3, "Lamina LIV"._ Izquierda, ibídem, "Lamina LIX".

Pues bien, este texto debió de ser conocido por los maestros gallegos, al menos desde los últimos años del siglo XVII, ya que se relacionó en un "Requento de los vienes de Fernando de Casas" por 1718, y, a fines del 1700, incluso lo poseyeron los benedictinos de Santiago de Compostela[203]. Por cierto, Domingo de Andrade fue el primero de los tratadistas y teóricos de arquitectura en citarlo en *Excelencias, antiguedad y nobleza de la arquitectura* (Santiago de Compostela, 1695)[204]; al hablar de la "Antiguedad de esta Ciencia" y del Dios arquitecto y constructor en el principio de los tiempos: "[…] Lo mismo dize el insigne D. Juan Caromuel, Arçobispo de Vegeten, Conde de Zen, y del Consejo de su Majestad, en el segundo tomo de Arquitectura […][205]". En efecto, lo dijo acerca del Templo de Jerusalén, inspirado y diseñado por Dios, primer arquitecto, escultor y pintor, a ojos de los hombres de la Europa de la Contrarreforma; resulta pues difícil sobreponerse a la tentación de proponer una "reconstrucción" de su estructura o adorno como modelo, en madera o piedra, para los maestros de arquitectura de la Galicia del Barroco[206].

Es un hecho que durante el Renacimiento y el Barroco la disputa suscitada por el Templo de Salomón sobrepasó las preocupaciones de los teólogos y exegetas bíblicos, contaminando el campo de las artes[207]; así, interpretaciones más o menos "ingeniosas" de las Escrituras, permitieron hacer coincidir las tradiciones según las que el Templo de Jerusalén estaba inspirado por Dios y que su perfección "matemática" concordaba con los principios de la arquitectura racionalizada por Vitrubio, en suma, la esencia de la cultura clásica y la tradición bíblica y cristiana, en el texto de Jerónimo de Prado y J. B. Villalpando. Claro está, desde la publicación en Roma, de *In Ezechielem explanationes et Apparatus Vrbis ac Templi Hierosolymitani commentariis…* (1596 y 1604), la Europa de la Edad Moderna contó ya con una reconstrucción "ideal" del Templo de Jerusalén amoldada a las necesidades de la Iglesia católica[208]. Pues bien, la posibilidad de que Domingo de

Vegeven: en la Emprenta Obispal por Camillo Corrado, 1678, *vid*. J. CARAMUEL DE LOBKOWITZ, *Arquitectura civil recta y oblicua* (edición facsímil a cargo de Antonio Bonet Correa), Madrid, Turner, 1984, 3, lám. LIV. *Cfr*. C. PENA BUJÁN, *La "Architectura civil recta y obliqua" de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la teoría de la arquitectura del siglo XVII* (Archivo de ordenador), dirigida por el profesor Dr. D. Alfredo Vigo Trasancos, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, USC., 2008.

203 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., 540 p. y ss. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", en *Compostellanum*, 48, 3-4 (2002), 648 p.

204 A. BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993, 226 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Comentario a las Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura de Domingo de Andrade*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, 48 p.

205 D. de ANDRADE, *Excelencias, antiguedad y nobleza de la arquitectura… / por Domingo de Andrade…*, En Santiago, por Antonio Frays, 1695 (Ed. facsímil a cargo de Miguel Taín Guzmán); Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, 24 p.

206 J. A. RAMÍREZ, "Evocar, reconstruir, tal vez soñar (El Templo de Jerusalem en la historia de la arquitectura)", *Dios Arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Siruela, 1994, 34 p.

207 J. A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*, Universidades de Málaga y Salamanca, 1983, 149-154 p.

208 A. BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes…*, op. cit., 212 p.

Andrade hubiese podido consultar la obra de J. B. de Villalpando —ya que se refiere entre los "arquitectos" que se habían dedicado al estudio del Templo de Jerusalén, en *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (1695)—[209], y, a su vez, la difusión que debió tener las "tesis" de Juan de Caramuel entre los arquitectos y entalladores gallegos del Barroco, apunta a que el último tercio del siglo XVII y el primer cuarto del siglo XVIII quizá coincidió con el "encendido" de la llama del "salomonismo" en el antiguo Reino de Galicia. Como se sabe, ésta había cuajado en la esfera de lo religioso y entre maestros de arquitectura y escultura. Sin pretender ahondar en una disputa en torno a lecturas y lectores en la Galicia del Barroco, esta "hipótesis" debe ser respalda de la misma manera por la llegada de otros ejemplares de literatura hierosolimitana a las bibliotecas de los artistas de Santiago de Compostela; por ejemplo, tal y como se descubre en el "inventario" de los libros de Francisco de Antas Franco, por 1664, entre los que se contó la obra del también jesuita Martín Esteban, *Compendio del rico aparato y hermosa architectura del templo de Salomon* (Alcalá de Henares, 1615)[210]. Es curioso, éste, también lo guardaron en las estanterías de su biblioteca los monjes de San Martiño Pinario antes de 1705[211], y, por su parte, la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (BXUSC.) conserva un ejemplar con *exlibris* de Domingo de Andrade[212]; por tanto, seguro que se conoció en la Ciudad del Apóstol hacia 1700. Pues bien, de interpretarse, esto, como expresión del "horizonte de expectativas" y la erudición de los artistas compostelanos del Barroco, en fin, hay que sumarlo a las inquietudes que ya manifestó a fines del siglo XVII el viejo Maestro Mayor de la Catedral, en lo tocante al adorno y arquitectura del Templo de Salomón, a partir de la cita de autoridad del Antiguo Testamento:

> "[…] Pues dime, quien tal disposicion de fabrica dio, pudo ser sino un gran Maestro de obras, y Arquitecto? Luego el excelso Arquitecto […] que fabricó el mundo, con un *fiat* [sic], usó de la Arquitectura, frabricado casa para todo viviente, poniendo Noé por su aparejador, pues no hizo mas de lo que le ordenó el Maestro, lo mismo hizo con Salomón en la obra del Templo, que el supremo Arquitecto le dispuso, dandole forma, y traza con ciencia infussa para todo, aviendo dicho á su padre David, que su hijo le edificaria casa […]. Tambien este supremo arquitecto dió a Moisés la disposición, y modo dehazer el Tabernáculo, y arca, y como instruyó y enseñó en toda materia assi de piedra, como de

209 D. de ANDRADE, *Excelencias, antiguedad y nobleza de la arquitectura*..., op. cit., 27 p.

210 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay", *El Museo de Pontevedra*, 46 (1992), 332 p.

211 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", op. cit., 647 p.

212 En el frontispicio, "Costome ocho reales", "Del maestro Andrade / costole 8 reales", *Compendio del rico aparato y hermosa architectura del templo de Salomon y de la magestad… del mismo rey: sacado de la Sagrada Escriptura… / compuesto por el P. Martin Esteuan religioso de la Compañia de Iesus…* En Alcala: En casa de Iuan Gracian…, 1615, *vid*. Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela (BXUSC.), sig. 11.120, *Cfr.* M. TAÍN GUZMÁN, "Possibili citazioni gerosolimitane nel baldacchino e nella pergola della cattedrale di Santiago de Compostela", en *Studi di Storia dell'Arte*, 17 (2006), nota a pie 75 y 140 p.

> metales, y madera […]. Y consta del mismo Exodo como dió Dios las medidas para la fabrica del Altar […]"[213].

En pocas palabras, en el fin de siglo, los repertorios y "lenguajes" de la Galicia del Barroco "acrecen" con la llegada de los cuernos de la abundancia y ramilletes florales, donde abundan rosetas con gran número de coronas de pétalos, "cogollos", pajarillos y "hojas de espadaña" que constituyen las "interrelaciones" entre las creaciones de Francisco de Castro Canseco, Ciprián Domínguez Bugarín o Jacinto de Barrios; al tiempo que se enriquecían, éstas, con la aportación de "citas" hierosolimitanas[214], de una lectura más o menos "automática", a través del adorno de querubines, hojas de lirio o palmas, granadas, y otros frutos, resultado de un naturalismo, minuciosidad y gusto por los detalles cuando menos "infrecuente" hasta ésta altura, y que, en suma, hizo las delicias de los tallistas y ensambladores de fines del siglo XVII y a inicios de siglo XVIII. Entonces, ¿dónde está el problema? Pues bien, falta por saber si se trató de una respuesta "espontánea" o un "acto deliberado"; si bien, "[…] cuando cualquier grupo o individuo, sea cual sea su posición, empieza a actuar para promover ciertos elementos o para suprimir otros, la «espontaneidad» y los «actos deliberados» se convierten *ipso facto* en mutuamente interdependientes"[215].

En cualquier caso, hay que subrayar que los "agentes" implicados en este "cambio", sin duda, ocuparon posiciones "altas" en el campo de producción: acerca de Francisco de Castro y Canseco, Fernández Gasalla dijo que tanto su obras, como un "informe pericial" realizado por 1709 a petición de las Clarisas de Monforte (Monforte de Lemos, Lugo), nos lo presentan como hombre leído, y poseedor una buena formación "teórica", amén de ser un excelente "práctico"[216]; en éste último, por ejemplo, no sólo cita a Juan de Torija, Philiberte Delorme, A. Durero, L. B. Alberti, y fray Lorenzo de San Nicolás, sino que demuestra estar familiarizado con las "invenciones" de Miguel Ángel, a través de la obra de G. B. Montano, *Nuova et ultima aggiunta delle porte de'architettura di Michel Angelo Buonaroti Fiorentino, Picttore, Scultore et Architteto Eccellentissimo* (Roma, 1610). Desde luego, es muy difícil hablar de estrategias o buscar agentes para una "planificación de la cultura", con vistas a "crear nuevas opciones en un repertorio", pero no hay duda que debemos poner el foco de atención, una vez más, sobre la Catedral y su Fábrica; esto es, sobre Domingo de Andrade. Hombre piadoso, seguro que "incendiado" por la religiosidad del Barroco y, tras la muerte de su esposa, ordenado clérigo justo en el verano de 1700[217], sabemos que se interesó por el estudio y "materialización" del adorno y arquitecturas del Templo de Salomón; en realidad, sólo puede aventurarse que *Excelencias, Antiguedad, y Nobleza de la Arquitectura* (1695), por ejemplo, haya sido un primer paso, y, luego, que su "empresa" haya fraguado a la sombra de la *Architectura civil recta y obliqua.* Ésta bien puede imaginarse

213 D. de ANDRADE, *Excelencias, antiguedad y nobleza de la arquitectura*..., op. cit., 28-29 p.

214 M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, op. cit., 155 p.

215 I. EVEN-ZOHAR, "Planificación de la cultura y mercado", en M. IGLESIAS SANTOS (coor.), *Teoría de los Polisislemas*, op. cit., 76 p.

216 L. FERNANDEZ GASALLA, … *en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 215-216 p.

217 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 33-34 p.

apoyada por las Órdenes religiosas del Reino de Galicia, en especial, por los franciscanos que administraban establecimientos de culto y oración permanentes en Jerusalén, y siempre estuvieron interesados en la recreación simbólica o "figurativa" de los Santos Lugares[218]; o bien, por el Cabildo, habida cuenta que sus objetivos se juzgan acomodados a la acción de propaganda y restauración del culto al Apóstol Santiago, con arreglo a la sensibilidad del Barroco. Con todo, de lo que sí no hay duda es que la relación de Juan Caramuel con la Galicia de la Edad Moderna estaba llamada a enriquecerse y crecer, desde su paso por el Colegio de Montederramo (Montederramo, Ourense); donde estudió Filosofía durante los años de noviciado[219].

Quizá el texto de este religioso cisterciense se orientó antes al lector erudito y al arquitecto "estudioso" de los aspectos especulativos de la construcción y el diseño. Claro que esto encaja, no sin dificultad, con los niveles de instrucción y "conocimientos" de la media de los maestros de arquitectura y escultura de la Galicia atlántica, casi siempre bajos; a excepción de Domingo de Andrade, quizá un "ordenado menor", con conocimientos de latín, después de su breve paso por la Universidad; éstos, imprescindibles, por lo demás, para la lectura de autores extranjeros[220]. Si granadas, espadañas y hojas de lirio adornaron buena parte de los retablos que él mismo trazó y "peritó", o se le atribuyeron de 1700 a 1712 en Santiago de Compostela, éstas, perfectamente podían ser, por una parte, una "interferencia" desde el norte de Portugal, a partir del "canal de comunicación" que constituyeron los obradores de escultura y talla del sur de Galicia, y, por otra, una representación de "cierto" contenido hierosolimitano. Es curioso: el "estilo aportuguesado" coincidió en el tiempo y en el espacio con una decoración a base de hojas de espadaña, largas y con mazorcas al extremo, planas y muy estilizadas, que "evocan" las palmas y los dátiles, o bien, las hojas de lirio y su fruto, del sanctasanctórum del Templo de Salomón; además, éste, a su vez, se dio sólo en el círculo artístico de Domingo de Andrade y F. de Castro Canseco, con no pocas zonas de intersección. Claro está, sin afirmarse que los maestros que lo emplearon y tallaron tuvieran, necesariamente, consciencia de su origen y función sígnica. Quién sabe si su "comportamiento" en la cultura de la Galicia del Antiguo Régimen fue similar al de las columnas salomónicas, sin duda ejecutadas por entalladores habilidosos, pero incultos, tenía que revestir un uso formulario y obligado; en palabras de Ramírez, "sinécdoque" del Templo de Salomón de Jerusalén[221].

Pero hay más: en la colección de grabados que Guarino Guarini († 1683) dejó a su muerte, y, más tarde, editada en forma de tratado, esto es, *Disssegni d'architettura ciuile et ecclesiastica inuentati, & delineati dal padre d. Guarino Guarini…* (Turín, 1686) allí, figura la planta y corte de la iglesia de "S. Maria della Divina Providenza di Lisbona dedicata al P. D. Antonio Ardizzoni"[222]. Ésta, una extraordinaria y

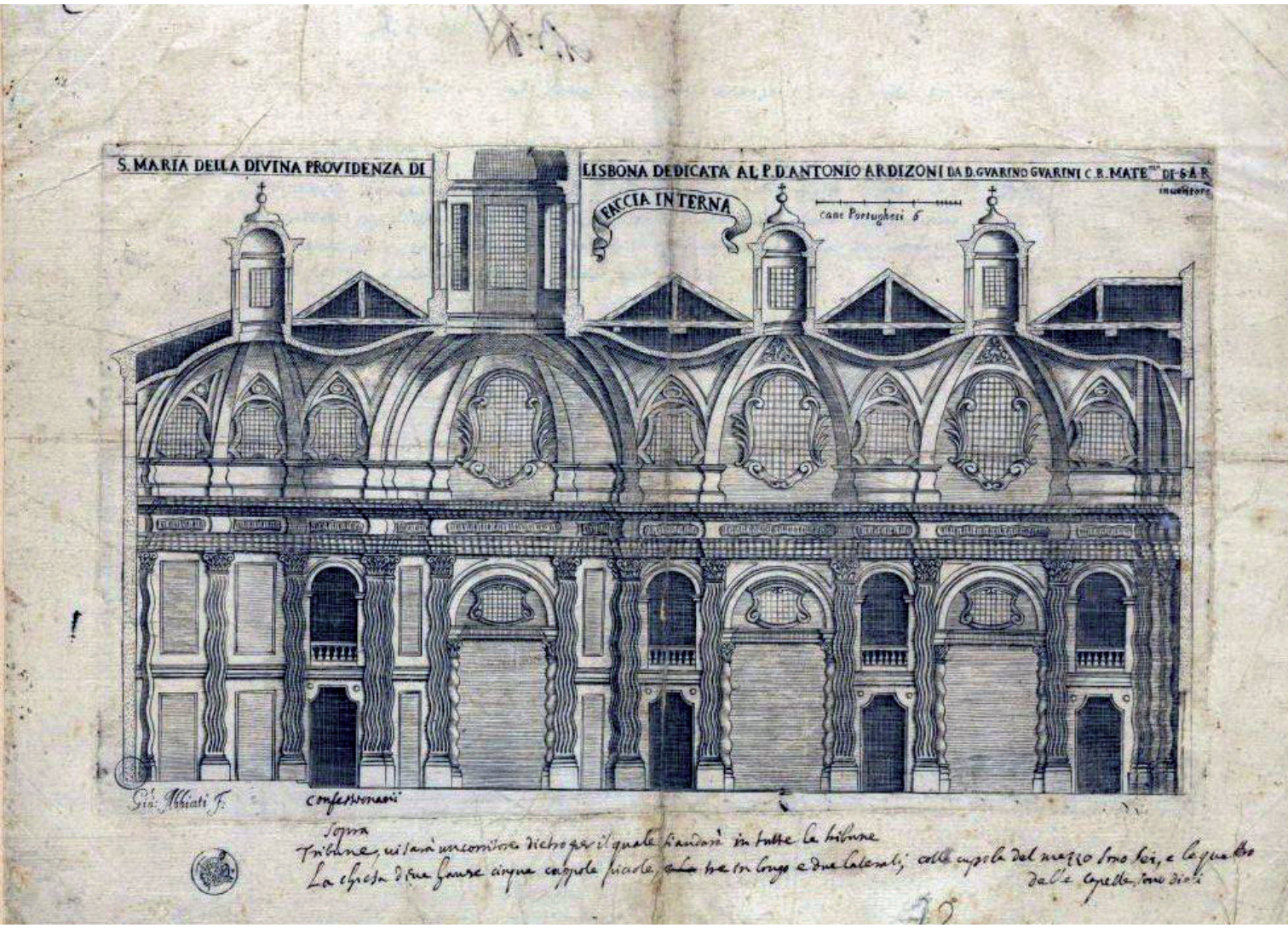
218 J. A. RAMÍREZ, "Evocar, reconstruir, tal vez soñar…", op. cit., 14 p.

219 A. BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes*…, op. cit., 194 p.

220 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 39 p.

221 J. A. RAMÍREZ, "Evocar, reconstruir, tal vez soñar…", op. cit., 23 p.

222 Se sabe con certeza que este proyecto del Padre Guarini para Santa María de la Divina Providencia de Lisboa se plasmó en dos planchas; una impresa en 1686 —*Disssegni d'architettura ciuile et ecclesiastica inuentati, & delineati dal padre d. Guarino Guarini…* In Torino, per Domenico Paulino, 1686— y otra, ésta sin



G. Guarini (il.), G. Abbiati (grab.), "S. Maria della Divina Providenza di Lisbona dedicata al P. D. Antonio Ardizoni…", grabado, 1650 ca. ó 1680 ca., Biblioteca Nacional de Portugal (BNP.), cota E. 1235 V.; lámina de Disssegni d'architettura ciuile et ecclesiastica inuentati, & delineati dal padre d. Guarino Guarini… *In Torino, per Domenico Paulino, 1686, vid. <http://purl.pt/4714>*

extravagante composición que resulta de la intersección de espacios centralizados, por medio de muros ondulantes, que se articulan con lo que parece ser un "Orden Corintio Supremo" de pilastras, no de columnas; unos la confirman como resultado de un viaje a Portugal, y otros, en cambio, lo interpretan como un proyecto sin consecuencias[223]. A pesar de la falta de testimonios a favor, los historiadores españoles y portuguesas se obligaron a dar "pruebas circunstanciales" en apoyo de la tesis de que el Padre Guarini visitó Lisboa entre 1657 y 1660.

dedicatoria, más tarde —*Architettura civile del Padre D. Guarino Guarini…*: *Opera postuma…* In Torino, Appresso Gianfrancesco Mairesse…, 1737—, *vid*. R. MOREIRA, "Guarino Guarini", en J. F. PEREIRA (dir.), *Dicionário da arte barroca em Portugal*, op. cit., 215-216 p. *Cfr*. D. WIEBENSON, *et al*., *Los tratados de arquitectura*…, op. cit., 118-121 p.

223 Por ejemplo, en el bando del "sí", militan los historiadores portugueses y españoles, principalmente, *vid*. A. de CARVALHO, *Dom João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, A. de Carvalho, 1960, 2, 81 p. y ss. A. FLORENSA, "Guarini e il mondo islamico", en *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, Turín, 1970, 1, 637-655 p. J. A. RAMÍREZ, "Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el orden salomónico entero", *Goya*, 16 (1981), 203-206 p. G. DARDANELLO, S. KLAIBER, H. A. MILLON (coors.), *Seminario internazionale di storia dell'architettura, Guarino Guarini (1624-1683)*, 20, Turim-Vicenza, 2002; Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (Turim, Itália), Torino, Umberto Allemandi, 2006, *vid.* "Guarini e la Spagna" (Fernando Marías y Joaquín Bérchez) y "Guarini e il Portogallo" (Paulo Varela Gomes).

Así las cosas, tal y como dejó claro H. Meek, en líneas generales, los "indicios" de su viaje a la Península Ibérica se resumen en lo que quizá extrajo de la arquitectura hispanomusulmana, luego aplicada a sus creaciones en Francia e Italia, y, en fin, el proyecto de la iglesia de los teatinos de Lisboa: "Santa María de la Divina Providencia"[224]. A decir de P. Gomes, éste, un trabajo complejo y muy destacado como el de Lisboa sólo pudo ser una obra tardía, y, de esta suerte, concluye que, probablemente, se ideó hacia 1680; no obstante, esta hipótesis no niega sus contactos con Portugal y con los teatinos de Lisboa, antes bien, los alimenta más aún. De hecho, según P. Gomes, no hay razón para rechazar un viaje del Padre Guarini a la Península Ibérica en torno a 1660, y, en consecuencia, haber cruzado España, donde tuvo que familiarizarse con los "repertorios" de la arquitectura gótica y morisca. En efecto, postuló que la obra se planteó después de 1680 y resultó del proyecto de matrimonio entre el titular del Ducado de Saboya, Victorio Amadeo II, y la infanta de Portugal, Isabel Luisa Josefa, hija de Pedro II y de la reina María Francisca de Saboya, a la sazón, tía del joven Duque. El acuerdo de casamiento se firmó en 1679 y las negociaciones se malograron en 1682; justo por entonces, G. Guarini era ingeniero y matemático en la corte de Turín. Además, de los lazos de éste con Portugal, quedó la dedicatoria de su tratado *Placita philosophica, physiciisna tionibus, experientiis, mathematicaique figuris ostemsa*… (París, 1665) a D. Francisco de Melo, marqués de Sande y embajador de la Corona portuguesa en París y Londres[225].

Infelizmente, no hay lugar para hablar del proyecto D.123 A de la Biblioteca Nacional de Lisboa (BNP.), sacado a la luz por R. Moreira, ni de la "idea" atribuida a Guarino Guarini de plantear para Lisboa un conjunto a imagen y semejanza de la Casa de los teatinos en Roma, Sant'Andrea della Valle[226]. Pese a que el proyecto nunca se construyó, sin duda el contacto con este arquitecto italiano fue extraordinario para el campo de producción "local"; su "creación" debió circular por Lisboa, en ambientes artísticos, por medio de planos, o bien, después, a través de los grabados publicados en Turín a su muerte, y, esto, no hizo sino "explosionar" los códigos del Barroco en el Portugal del fin de siglo. Sin embargo, importa sobre todo por lo que se deriva de la utilización del "Orden salomónico entero" y, en especial, por las novedades en relación con el adorno; fijémonos en que la guarnición de las ventanas de los lunetos incluyó hojas de palma, por cierto, éstas muy del gusto de F. Borromini († 1667). Con todo, por desgracia, la "obra" del Padre Guarini y la potenciación de los ejes en espira de las columnas para inducir ondulaciones a pedestales, capiteles, entablamentos, frisos y frontones, no llegó a cuajar en la retablística de Portugal.

224 H. A. MEEK, *Guarino Guarini and his architecture*, New Haven, London, Yale University Press, 1989, 12-15 p.

225 P. V. GOMES, *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura, 2001, 318-332 p.

226 R. MOREIRA, "Guarino Guarini", op. cit., 215-216 p. *Cfr*. P. V. GOMES, *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII*…, op. cit., 335-341 p.

2.2. El Barroco florido

Al menos en la Galicia del siglo XVIII, el retablo puede definirse como una parcela de ensayo para formas y lenguajes, ya que por sus materiales —con un protagonismo absoluto de la madera, en especial de castaño; ésta, muy maleable—, dimensiones y comportamiento "tectónico" —hay que dejar bien clara la oposición entre construcción aparente y construcción "efectiva", una tensión que en la arquitectura en madera se redobla, en especial durante gran parte de la primera mitad del XVIII; frente a la portante, que carga y "sostiene", al historiador del arte sólo le interesa la estructura aparente—[227], sin duda, esto permitió una mayor libertad en la composición y la experimentación de "innovaciones". Si bien mejor no asegurar, a pie juntillas, que tal y como se dijo la arquitectura "efímera" y los catafalcos no fueron el vehículo para introducción de fantasía y notas de "vanguardia" en el campo de producción[228]; sin negar que fue la retablística el "campo de prácticas" de los maestros de arquitectura y escultura, a modo de fase intermedia entre la carpintería y la cantería. Quizá el arte de la talla, el ensamblaje, el grabado y la orfebrería hayan sido banco de pruebas en el ensayo y codificación de lenguajes para el "adorno". Al respecto, es justo decir que los objetos de arte obligan a una constante revisión de la dialéctica entre lo "previsible" e "imprevisible", por cuanto sus códigos se ven continuamente "explosionados", esto es, sobrepasado por nuevos "productos" que introducen factores casuales: he aquí el fundamento para creación de "nuevos" repertorios[229]. Como se sabe, si proliferan los repertorios, hay mayor disponibilidad de recursos para que se produzca un "cambio". Si bien una cultura como la del Siglo de Oro, una vez ha acumulado mayor número de opciones, adquiere un repertorio más amplio y multiforme y, en consecuencia, durante períodos de cambio, puede mostrar más inclinación al "reciclaje", antes que a buscar repertorios ajenos —"proceso gradual" *vs*. "explosión"—. En efecto, la cultura está predispuesta a una suerte de "plurilingüismo"[230]; no es casual que el arte conserve con asombrosa frecuencia los lenguajes del pasado y que abunden los "renacimientos"[231]. Desde luego, son muchos los "indicadores" que hablan de eclecticismo, complejidad, barroquismo y "manierismo" en el decurso del siglo XVIII[232]. Si bien incluso cuando una cultura como la "hispana" trabaja con un repertorio amplio y multiforme, puede llegar a un punto muerto si se bloquean todas las alternativas:

227 Por ejemplo, acerca del "valor estético" del sistema constructivo en la arquitectura y la noción de lo "tectónico", *vid*. H. WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales de la Historia del arte*…, op. cit., 76-77 p. y ss. *Cfr*. P. MINGUET, *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra, 1992,121-126 p.

228 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 22 p. y R. J. LÓPEZ LÓPEZ, *Ceremonia y poder a finales del Antiguo Régimen. Galicia 1700-1833*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, USC., 1995, 77-81 p. *Cfr.* M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 20-24 p., y otros…

229 J. M. POZUELO YVANCOS, *El Canon en la teoría literaria*…, op. cit., 36 p.

230 F. MARÍAS, *El largo siglo XVI*…, op. cit., 33-34 p.

231 J. M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, op. cit., 27 p. I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura…", op. cit., 33-34 p.

232 Y. BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V*…, op. cit., 415-416 p. *Ídem*, *Barroco II: ibérico y latinoamericano*, Barcelona, Garriga, 1971, 89-90 p. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1971, 10-11 p. *Ídem*, *El Siglo XVIII*…, op. cit., 11-12 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, op. cit., 213 p., y otros…

a) A decir de Bonet Correa, el quehacer de Domingo de Andrade no se entiende sin su paso por la Corte y el conocimiento, en cercanía, de las obras de Alonso Cano, Pedro de la Torre, el Hermano Francisco Bautista y otros de los arquitectos de la segunda mitad del siglo XVII[233]. Según Taín Guzmán, es muy probable que las "interferencias" no se produjeran en Madrid, sino, antes bien, a través de la Fábrica de la Catedral, pues consta el encargo continuo, a artistas madrileños —en especial a Pedro de la Torre († 1677), el mejor arquitecto-ensamblador de mediados del siglo XVII, en especial tras el definitivo regreso de Alonso Cano a Andalucía (1657 ca.)—[234], por D. José de Vega y Verdugo († 1696) de trazas y modelos para ejecución del camarín, el baldaquino y la talla de la capilla mayor[235]; sin olvidarnos de los viajes del Fabriquero. Éste, asentado en Madrid desde el verano de 1676, y pese a abandonar su prebenda en la catedral de Santiago de Compostela durante años, no rompió con el Cabildo; quien, al contrario, le siguió dando muestras de aprecio por sus "advertencias" sobre las obras y seguramente recibiendo trazas, grabados y dibujos suyos, habida cuenta que trabajó como agente para la Catedral, en la Corte, hasta fines del 1600[236]. No hay duda que llegaron a Galicia grabados y estampas de Madrid a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII; y para muestra: el 30 de diciembre de 1655, don Antonio de Neira Montenegro, arcediano de Abeancos, y don Pedro Pallares y Gayoso, canónigo lectoral y secretario del Cabildo de Lugo (Lugo), en nombre de éste, hicieron contrato con Francisco González, maestro de ensambladura y arquitecto de Villafranca del Bierzo (León), a fin de fabricar el "retablo-baldaquino" de la Virgen de los Ojos Grandes de su Catedral "[…] en la forma y manera que está la planta que se le mostró", obra por la que pide 4.050 reales; tal y como subrayó Abel Vilela, "[…] según la traza que para ello se le dio, que es una traza que se hizo para la imagen de Nuestra Señora del Sagrario [Toledo]"[237]. A juicio de F. Marías, éste se ajustó según una calcografía de Juan de Noort, fechada en 1649, y de la que se tiraron un millar de "estampas", en honor a la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo, cuya inscripción identifica a los autores —"Juan de Noort sculpsit Matriti Anno 1649: Franciscus Baptista è Societate Jesu, et Petrus de la

233 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 361 p.

234 V. TOVAR MARTÍN, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", en *Archivo Español de Arte*, 183, 46 (1973), 261-297 p. *Ídem*, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, 183-199 p.

235 Sin entrar en el problema de la "paternidad" del proyecto del baldaquino y camarín del altar mayor de la Catedral, hay que resaltar que por 1658 a Pedro de la Torre se le entregaron unos 1.000 reales "[…] por una traça que hiço para el tabernáculo", *vid*. V. TOVAR MARTÍN, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", op. cit., 297 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 62 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 205 p. A. ROSENDE VALDÉS, "A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana", *Semata*, 7-8 (1996), nota a pie 117, 518-519 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 356-357 y 365 p. A. VIGO TRASANCOS, "Transformación, utopía y redescubrimiento. La Catedral desde el Barroco a nuestros días", en M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (dir.), *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000, 190 p.

236 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 46 y 54-55 p.

237 A. de ABEL VILELA, "Pedro de la Torre y los retablos baldaquino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 8 (1995), 155-157 p.

Torre in Regia Curia Architecti adinvenerunt"—[238]. Sea como fuere, lo cierto es que por los años medios del 1600 el Cabildo de Lugo manejó un grabado, o bien un dibujo, a partir de un proyecto de Pedro de la Torre y Francisco Bautista, rabiosamente "moderno".

Luego, por sus consecuencias de cara al desarrollo del "estilo de placas" en la Galicia del siglo XVIII, hay que estar atentos a los dibujos o grabados que pudieran llegar a la catedral de Santiago de Compostela con firma de Sebastián de Herrera Barnuevo († 1671), arquitecto, tracista y ensamblador, discípulo de Alonso Cano[239], o bien de sus coetáneos, cuyos diseños para retablística, tal vez hayan sido origen de las panoplias de placas, los pilastrones cajeados, sin capitel, las tornapuntas "metálicas" y recortadas…, por ejemplo, en Simón Rodríguez. Infelizmente, no hay noticia de que se haya conocido en Galicia el dibujo para el "retablo-baldaquino" de la capilla de San Isidro, en la parroquia de San Andrés (Madrid), hacia 1660, hoy en la Biblioteca Nacional (BNE.)[240]; o bien el del "trono" de la Virgen del Sagrario, en la catedral de Toledo, sobre 1649, éste en el Museo del Prado (n.º F. D. 1191). Sólo sabemos que a Santiago de Compostela llegó el catafalco que el arquitecto y pintor Herrera Barnuevo levantó en honor a Felipe IV en el Real Convento de la Encarnación (Madrid), en 1666; y "la execución material del túmulo y lo demás" perteneciente a su adorno "lo tomó a su cargo el famoso escultor y Arquitecto Pedro de la Torre"[241]. Claro está, a través de las láminas, por P. de Villafranca, de *Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Mg. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Conuento de la Encarnacion…* (Madrid, 1666), obra de Pedro Rodríguez de Monforte[242]. Hay un sinfín de "recetas": la planta octogonal y ochavada; una cúpula trasdosa y ochavada, coronada por una esfera; las columnas del cuerpo bajo, decoradas con huesos entrecruzados y cintas anudadas; la ventana del segundo cuerpo, con guarnición de baquetones acodados, y coronado por un frontón recto, adornado con placas y envuelto en "tarjetas cartilaginosas", y, en fin, la pieza que remata el conjunto y los plintos de los hachones, decorados con molduras, placas en resalto y hojarasca…

238 F. MARÍAS, "Alonso Cano y la columna salomónica", en J. ÁLVAREZ LOPERA, *et al.*, *Figuras e imágenes del barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Visor, 1999, 296-305 p., nota a pie 83, 316 p.

239 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España*…, op. cit., 271 p. *Ídem*, *El retablo barroco en España*, op. cit., 96 y 98 p., A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Retablos madrileños del siglo XVII", en A. CÁMARA MUÑOZ, S. CAMACHO VALENCIA (coors.), *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, 70 y 72 p.

240 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *El dibujo español de los Siglos de Oro*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980, 80 p., reg. 154. *Cfr*. A. ROSENDE VALDÉS, "A mayor gloria del Señor Santiago…", op. cit., 523 p.

241 A. BONET CORREA, "El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español", en *Archivo Español de Arte*, 34, 136, 1961, 285-286 p. J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, 167 p. S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1989, 108 p.

242 No hay duda que llegó a Santiago de Compostela uno de sus ejemplares, ya que el guardado en la Biblioteca Xeral de la USC., en su frontispicio, deja leer el exlibris "Es de la librería / de Nuestra Señora / de la Cerca [Convento de los agustinos] / de Santiago", *vid*. BXUS., Fondo Histórico, sig. 17.929.

Pues bien, quizá los recortes y resaltos de los dibujos de Herrera Barnuevo, y, en especial, los roleos "auriculares" de Alonso Cano, tal y como hizo notar Rodríguez G. de Ceballos, hayan tomado carta de naturaleza no sólo en la retablística de Pedro de la Torre, sino también en las cartelas de pintores como Francisco Ricci y grabadores como Pedro de Villafranca[243]. Éste, a mi juicio, es justo el "vehículo" de su llegada a Galicia: uno de los mejores en su arte durante la segunda mitad del siglo XVII, y, en efecto, según Cacheda Barreiro, llegó a ser bien conocido en el Noroeste, al ilustrar gran cantidad de portadas de libros, en especial a partir de 1654, año en que es nombrado grabador de cámara de Felipe IV[244]; por ejemplo, el frontispicio que abre la obra de P. Rodríguez de Monforte, habla bien a las claras de estas influencias —a través de las dos pilastras que sirven de marco a las figuras de la Primavera y el Otoño, con placas en resalto, sin capitel, y con las volutas "recortadas" de sus pedestales—; y algunos otros[245]: al parecer, por 1663, su punzón abrió la plancha del frontispicio que "adorna" la "Segunda parte" del *Arte y uso de Architectura* de fray Lorenzo de San Nicolás —"*Petrus a Villafranca sculptor Regius sculpsit, 1663*"—[246]; si bien, ésta, no salió a la luz hasta 1665, al igual que la "Primera parte" y sus reediciones, en Madrid. En palabras de Bonet Correa, este religioso agustino "[…] es, sin duda, el tratadista de arquitectura más importante del siglo XVII en España"[247],

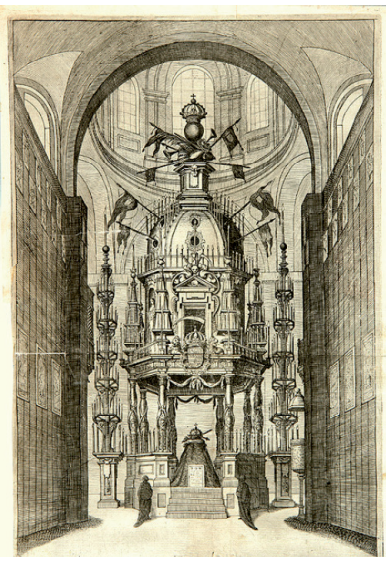
243 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Alonso Cano y el retablo", en J. ÁLVAREZ LOPERA, *et al.*, *Figuras e imágenes del barroco*…, op. cit., 261 p.

244 A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, 170, 172 p., y ss. *Cfr*. R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España de los Austrias menores. Un estudio iconográfico*, (Archivo de ordenador) bajo dirección del Prof. Juan M. Monterroso Montero, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, USC., 2006, 55, 57 p. y ss.

245 A partir del "corpus" de más de 300 ediciones españolas de 1598 a 1701, seleccionado por Cacheda Barreiro y bajo custodia de la Biblioteca Xeral de la USC., donde están los libros de los colegios gallegos de la Compañía de Jesús –Ourense, Pontevedra, Monterrei y Monforte–, o bien las bibliotecas de otras instituciones religiosas de Santiago de Compostela, y, a veces, de algunos artistas –Domingo de Andrade, Felipe de Castro…–; quiero hacer hincapie en algunos frontispicios sacados a la luz por Cacheda Barreiro y debidos al punzón de Pedro de Villafranca Malagón († 1684): A. SÁNCHEZ DE ESPEJO, *Relación Historial de las Exequias, Tumulos, y Pompa Funeral que el Arzobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor y Ciudad de Granada hizieron en las Honras de la Reyna Nuestra Señora Doña Isabel de Borbón*…, Granada, Baltasar de Bolibar y Francisco Sanchez, 1645._ sig. 18046, *ibídem*, 354 p. T. BOCCALINI, *Avisos de Parnaso / De Traiano Bocalini; tradvcidos de lengua toscana en española por Fernando Perez de Sovsa; primera y segvnda centvria*, Madrid, Diego Diaz de la Carrera, 1653._ sig. 16779(1), *ibídem*, 242-243 p. G. PARDO DE VILLARROEL, *Excellencias y primacías del Apóstol Santiago el Mayor: con un compendio histórico de la vida, hechos y muerte del glorioso Apóstol / Gerónimo Pardo Villarroel*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657-1658._ sig. 22244, *ibídem*, 598-599 p. J. de PALAFOX Y MENDOZA, *Excelencias de San Pedro, principe de los apóstoles… / que ofrece al aprouechamiento de las almas… don Iuan de Palafox y Mendoza, obispo de Osma*…, Madrid, Pablo de Val, 1659._ sig. 16689, *ibídem*, 563-565 p. Fray L. de SANTA MARÍA, *Octaua sagradamente culta… celebrada de orden del rey nuestro señor en la octaua marauilla… pompa sacra… centenario del vnico milagro del mundo San Lorenzo el Real del Escurial…: aplaudido… en ocho sagradas oraciones euangelicas: coronada… con vn sacro certamen poetico / escrito por el P.M. fray Luis de Santa Maria, monge geronimo*…, Madrid, Imprenta Real, 1664._ sig. 22776, 335-336 p.

246 A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, op. cit., 175 p. *Cfr*. R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España*…, op. cit., 243 p.

247 A. BONET CORREA, "Fray Lorenzo de San Nicolás", en D. WIEBENSON (ed.), *Los tratados de arquitectura*…, op. cit., 99-100 p. A. BONET CORREA,



Izquierda, Pedro de Villafranca Malagón († 1684), grabados, en P. RODRÍGUEZ DE MONFORTE, Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Mg. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Conuento de la Encarnacion… Madrid, Francisco Nieto, 1666, vid. BXUS., Fondo Histórico, sig. 17.929._ vid. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (UCM)._ <http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B22293279&idioma=0>.

Derecha, A. SÁNCHEZ DE ESPEJO, Relación Historial de las Exequias, Tumulos, y Pompa Funeral que el Arzobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor y Ciudad de Granada hizieron en las Honras de la Reyna Nuestra Señora Doña Isabel de Borbón…, Granada, Baltasar de Bolibar y Francisco Sanchez, 1645._ vid. Biblioteca Digital Hispánica (BNE.) <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?application=DIGITOOL-3&owner=resourcediscovery&custom_att_2=simple_viewer&pid=397258 >

y, lo subrayo, a fin de dejar claro que si alcanzó el favor de los maestros de arquitectura y escultura más "conservadores" de los siglos XVII y XVIII, cuando menos, esto, en Galicia, nos asegura que la "creación" de P. de Villafranca se habría filtrado hasta las posiciones más bajas del campo de producción. Un grabado elegante y de diseño cuidado que ciertamente contrasta con la estampas de la "Primera parte", en su mayoría, xilografías muy groseras; pues bien, ésta, sin duda, la conocían Diego de Romay, según Fernández Gasalla, Domingo de Andrade y F. de Castro Canseco[248]. Por el contrario, sólo a principios del siglo XVIII, hay la certeza de que la "Segunda parte" se contó entre los bienes de Fernando de Casas y Novoa, por 1718; "[…] dos libros de primera y segunda parte su autor fray Lorenzo de San Nicolás y tratan de la misma Arte", a ciencia cierta, una *Segunda Parte del Arte y Uso de la Architectura* (Madrid, 1665) y, a lo mejor, la reedición de la "Primera parte" (Madrid, 1667)[249]. Pues bien, la otra, creo que la conoció Simón Rodríguez: habida cuenta que la estampa de Pedro de Villafranca, caracterizada por los placados, recortes y resaltos —cuyo valor tiene que ver con el carácter útil y "ejecutable" de la pieza que centra la estructura, superponiéndose y rompiendo el ritmo "clásico" del friso, y donde el festón de frutas cae hacia el cuerpo bajo; el empuje del volumen prismático a modo de ático epigráfico con el título de la obra, o bien las pilastras y columnas acodadas y retranqueadas con respecto al cuerpo central…—, quizá haya servido de "patrón" para la composición de los saledizos, de corte escalonado, y el quiebro de las líneas de cornisa en los retablos colaterales de la iglesia de la Compañía de Jesús (Santiago de Compostela), a partir de 1735, y de la capilla del Santo Cristo de Conxo (Santiago de Compostela), entre 1735 y 1737; o bien, como modelo de trasposición "automática" a la retablística, a modo de caja para una figura —donde se juntaron molduras quebradas, golpes de hojarascas,

J. E. GARCÍA MELERO, *et al*., *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo (1498-1880)*, Madrid, Turner, 1980, 1, 87-89 p.

248 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en los tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, nota a pie 130, 133 p., 128-129 y 207 p.

249 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., 543 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII…", op. cit., 344 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 33 p.

festones de frutas, placas, resaltos…—. Luego, estas "recetas" pasaron al estilo de Manuel de Leys y Luís Parcero: a saber, a los retablos mayores de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), de 1739 a 1740, donde se dieron cita Simón Rodríguez y Manuel de Leys; Santa María de Cequeril (Cuntis, Pontevedra), entre 1740 y 1743, atribuido a Manuel de Leys; San Miguel de Moreira (Tabeirós, A Estrada), por 1746, donde se cruzaron Luís Parcero y Manuel de Leys…

Pero hay más: fray Lorenzo de San Nicolás en su *Segunda parte del arte y uso de architectura*…, al tratar de las fachadas y frontispicios, de su ornato y disposición, y después de aconsejar que éstas deben fabricarse con columnas y pilastras, dijo, además de estos usos artísticos, se pueden adornar "[…] con un almohadillado, que son unos campos relevados, cosa moderada, haciendo más lucida la obra"[250]. Pues bien, las fachadas de "campos relevados" o resaltados, de que habló Bonet Correa, quizá haya sido el "acicate" que Galicia necesitó para el desarrollo del "estilo de placas" o "gusto de los maestros de obras", a manos de Simón Rodríguez[251], ya que en sus fábricas se encuentra la perfecta materialización de estas superficies organizadas en fajas y entrepaños en resalto y rehundidos; si bien subráyese que con "[…] un sentido estético distinto"[252]. Poco años antes, una vez más gracias a Fernández Gasalla, sabemos que la biblioteca de los benedictinos de San Martiño Pinario, por cierto, la mayor de Galicia, al menos hasta que la de la Universidad de Santiago de Compostela (USC.) recibió los libros de la Compañía de Jesús por 1767, sí poseyó, hacia 1730, "Arte y uso de la arquitectura. Dos tomos en folio […]"[253]. Es curioso: otros dos volúmenes (diferentes) acabaron en la Biblioteca Xeral de la USC.[254]

b) Sin entrar en el problema de la introducción de las xilografías de "boj de pie" o "contra fibra", dijo Bouza Brey que Miguel de Romay (¿1670-1742?) grabó a buril un escudo del Marquesado de Mos, alrededor de 1730[255], hoy en el Museo de Pontevedra (reg. 1669-35); "xilógrafo, escultor y entallador", así lo llamó Bouza Brey[256], si bien,

250 Fray L. de SAN NICOLÁS, *Segunda parte del arte y uso de architectura*…, ¿Madrid, 1665?, cap. LVI, fol. 224, *vid*. BXUS., Fondo Histórico, sig. 23589.

251 A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1984, 35-36 p. *Cfr*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 26-27 p.

252 *Ibídem*, 26 p.

253 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", op. cit., 646 p.

254 Fray L. de SAN NICOLÁS, *Segunda ynpresion de la primera parte del Arte y uso de architetura*…*: con el primer libro deuclides traduçido de latin en romance / conpuesto por el padre fr. Laurençio de S. Nicolas, Augustino descalço y maestro de obras y arquitecto*…, Madrid, Bernardo de Hervada, 1667, *vid*. BXUS., Fondo Histórico, sig. 23588 —éste ejemplar, se cree, fue el de Diego de Romay († 1694) —. *Ídem*, *Segunda parte del arte y uso de architectura*…*: con el quinto y septimo libros de Euclides, traducidos de latin en romance y las medidas dificiles de bovedas y de las superficies y pies cubicos de pichinas: con las ordenanzas de… Toledo… / compuesto por el P.F. Laurencio de San Nicolas, Augustino Descalzo…* ¿Madrid, 1665?, *vid*. BXUS., Fondo Histórico, sig. 23589 —ésta edición, la más interesante, perteneció a Miguel Ferro Caaveiro († 1807) —.

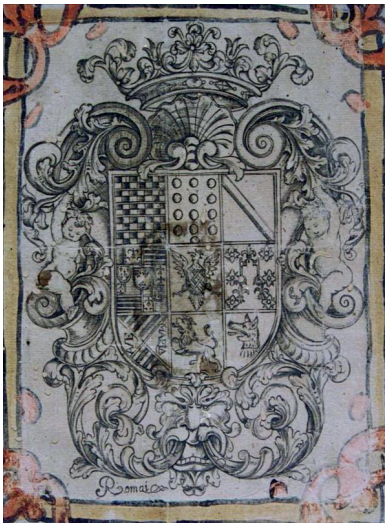
255 F. BOUZA BREY, "Sobre el artista compostelano inventor del grabado en madera contra fibra", en *Compostellanum*, 8, 4 (1963), 567-576 p. *Ídem*, "Los grabados compostelanos del siglo XVIII", en *Compostellanum*, 9, 4 (1964), 240-242 p. *Cfr*. A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, op. cit., 264-265 p.

256 F. BOUZA BREY, "Los grabadores compostelanos del siglo XVIII" (reedición), en J. D. BUJÁN NÚÑEZ (coor.), *O Gravado en Galicia: o grava-*

como grabador de estampas, es justo decir que sólo se le conoce esta calcografía, y, por consiguiente, su actividad, en este arte, "[…] sería de rango menor y sin un eco especial", a juicio de Barriocanal López[257]. Con todo, interesa a la historia del arte ya que en torno al escudo se despliega una rica, muy rica decoración a base de hojarasca de acanto, mascarón y amorcillos, y, sobre todo, porque éste grabado en cobre aparece firmado "Romai" (s. d.); al parecer, luego, sirvió de "modelo" para labrar en granito las piedras heráldicas que coronan la portada del Pazo de Mos (Mos, Pontevedra) y el Castillo de los Sotomayor (Soutomaior, Pontevedra). Según Bouza Brey, estas armas fueron de D. Benito Fernando Correa de Sotomayor y Yebra, IV Marqués de Mos —terciado en palo y cortado; primero, Sotomayor; segundo, Sarmiento; tercero, d'Alsace d'Henin-Lièrtard; cuarto, contracuartelado de Croy y d'Albret, con d'Arenberg sobre el todo; quinto, Correa; sexto, Quirós; séptimo, Mendoza; octavo, Ozores; noveno, Moscoso—[258], Grande de España desde 1789, y de los suyos. Al parecer, a fines del siglo XVIII, éste "[…] arrancó el escudo de los Duques [Duques de Sotomayor] que se hallaba sobre el arco que da ingreso a la fortaleza [de Soutomaior] […], sustituyéndolo por un escudo de armas maravillosamente labrado en piedra de sillería, idéntico al que se ve en la fachada [del palacio] de Santa Eulalia de Mos […]"[259].

Pues bien, hay que hacer hincapie en que, como se sabe, Miguel de Romay y su obrador se encontraban en la villa de Baiona (Baiona, Pontevedra) el 26 de marzo de 1726[260], y, hoy por hoy, se puede aventurar que trabajaron en el retablo mayor y el colateral del evangelio de la iglesia de la Compañía de Jesús, en la actualidad parroquia de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra), antes de marzo de 1726. De esta suerte, la atribución y cronología de Bouza Brey no hizo sino aumentar los "lazos" entre Miguel de Romay y el sur de la Diócesis; así que quizá abrió la plancha entre enero de 1723 y marzo de 1727; cuando está ya de vuelta, en Santiago de Compostela. A partir de aquí no hay sino dudas; incluso es posible que le corresponda a Miguel de Romay sólo el diseño de la guarnición y lambrequines del escudo, más tarde, tal vez mandado grabar a otro xilógrafo, según Barriocanal López[261]. Nada parece justificar tan "torpe" copia del original, sino las limitaciones del grabador, habida cuenta que dominó el arte del dibujo y el diseño, sin duda, a tenor de las plantas y trazas que han llegado de Miguel de Romay, a hoy día; a saber, la de la sillería de la colegiata de

¿Miguel de Romay?, grabado en cobre (200 x150 mm), "Escudo del Marquesado de Mos", ¿1730?, vid. Col. Museo de Pontevedra._ reg. 1669-35



do compostelán, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Cultura, 1995, 320 p.

257 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996, 163 y 383-385 p.

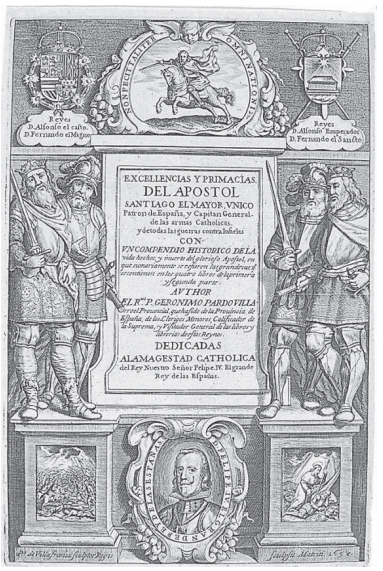
258 *Ibídem*, 284 p.

259 M. VINYALS, *El castillo del Marqués de Mos en Sotomayor: apuntes históricos / por la Marquesa de Ayerbe*, Madrid, Ed. de Fortanet, 1904, 142 p. Cit., F. BOUZA BREY, "Sobre el artista compostelano inventor del grabado en madera contra fibra" (reedición), en J. D. BUJÁN NÚÑEZ (coor.), *O Gravado en Galicia: o gravado compostelán*, op. cit., 254 p., nota a pie 16.

260 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 653 p., nota a pie 1. E. IGLESIAS ALMEIDA, Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui, op. cit., 114 p. p. D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*…, op. cit., 222-223 y 532 p.

261 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, op. cit., 163 p.

Pedro de Villafranca Malagón († 1684), grabados a buril._ Izquierda, Fray L. de SANTA MARÍA, Octaua sagradamente culta… celebrada de orden del rey nuestro señor en la octaua marauilla… pompa sacra… centenario del vnico milagro del mundo San Lorenzo el Real del Escurial…, Madrid, Imprenta Real, 1664._ vid. Biblioteca Digital Hispánica (BNE.) <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?application=DIGITOOL-3&owner=resourcediscovery&custom_att_2=simple_viewer&pid=394219>.



Centro, G. PARDO DE VILLARROEL, Excellencias y primacías del Apóstol Santiago el Mayor: con un compendio histórico de la vida, hechos y muerte del glorioso Apóstol / Gerónimo Pardo Villarroel, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1658_ vid. Biblioteca Digital Hispánica (BNE.) <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?application=DIGITOOL-3&owner=resourcediscovery&custom_att_2=simple_viewer&pid=394220>.

Derecha, fray L. de SAN NICOLÁS, Segunda Parte del Arte y Uso de la Architectura… ¿Madrid, 1665?, vid. BXUS., Fondo Histórico, sig. 23589; portada de libro debida al punzón de P. de Villafranca —"Petrus a Villafranca sculptor Regius sculpsit, 1663"—, vid. Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU)._ Biblioteca Digital, Selección de tratados españoles de arquitectura y construcción <http://www.cehopu.cedex.es/img/bibliotecaD/1667_ Fr_L_San_Nicolas_Arte_y_uso_de_arq_P_II>.

Santa María de Iria (Padrón, A Coruña), con fecha de julio de 1712[262], y otra de la cofradía de la Venerable Orden Tercera de Santiago de Compostela, sólo atribuida a Miguel de Romay, y sacada a la luz por Taín Guzmán[263]. Claro que este grabado aparece firmado simplemente "Romai" (s. d.): basta echarles un ojo a las firmas de los contratos de obra que se conocen de este escultor compostelano, entre abril de 1712 y agosto de 1721, esto es, unos años antes, para constatar que siempre firmó "Miguel de romay"[264]. Por otro lado, ciertamente son pocos los "artistas" que dibujaron y diseñaron para grabadores desde fines del siglo XVII; éstos, en su mayoría, con destino a imprentas de Madrid; y, fuera del gremio de plateros, menos aún los que ensayaron procedimientos calcográficos. Infelizmente, el escudo del Marquesado de Mos no atendió a las convenciones del grabado en lo tocante a individualizar la acción de diseño y de grabado —"*inv.*"/ "*sculpt.*", "*del. et sculpt.*" ó "*fecit*"—. Claro está, además hay en Santiago de Compostela otros tallistas y escultores de apellido "Romay", caso de Domingo de Romay († 1752); se dijo era hermano de Miguel, y

262 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 596 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportaciones al Barroco Gallego*…, op. cit., 396 y 399-400 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, 14, 294 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Trazas para Iria Flavia", en Archivo Español de Arte, 289 (2000), 35-38 p.

263 M. TAÍN GUZMÁN, "La Capilla compostelana de la Venerable Orden Tercera de San Francisco", en *Monjes y monasterios españoles*, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1995, 1, 783 p.

264 Prot. Pedro Vázquez, 1712, leg. 2.004, fols. 126 r.-127 v., Santiago de Compostela, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 593 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 198-199 p. Prot. Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, fols. 238 r. y 239 r., Santiago de Compostela, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 595-596 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 201 p. Prot. Simón Rodríguez, 1717, leg. 2.877, fols. 500 r.-501 v., Santiago de Compostela, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 596 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 200 p. Prot. Andrés de Moreda, 1720, leg. 2.989, fol. 176 v., AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 594 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 201 p. Prot, Simón Rodríguez, 1721, leg. 2.877, fols. 16 r.- 17 r., Santiago de Compostela, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 597 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 201 p.

pudo serlo[265], si bien éste apellido no era invulgar entre los artistas de la Galicia de los siglos XVII y XVIII.

En el fin de siglo el acanto entra en la Península Ibérica en el juego de las hibridaciones entre lo animado y lo "inerte", a través de la conjunción con ángeles, amorcillos, guirnaldas, rosas, cornucopias, cintas y, en especial, con roleos o "cueros recortados". Al respecto, referente a "La etapa castiza de José Benito Churriguera", Rodríguez G. de Ceballos dijo, acerca de su talla, en especial a partir de 1692, que "[…] la decoración tiende a hacerse más turgente, cambiando los motivos vegetales por formas orgánicas más blandas y cartilaginosas"; "Aunque abunda todavía el ornato vegetal en los racimos de uvas de las columnas, en las guirnaldas, sartas florales y colgantes de frutas, empalidece ante los turgentes motivos de carácter orgánico a modo de materia blanda y cartilaginosa"[266]. Pues bien, este cambio no se dio en Santiago de Compostela hasta después de 1711, más en concreto entre julio de 1711 y abril de 1720, en especial de la mano de Miguel de Romay; el primer paso, hay que buscarlo en el hallazgo de Taín Guzmán, entre la documentación del Archivo de la Venerable Orden Tercera de San Francisco (VOT.): quizá una planta y alzado para un sagrario, o tabernáculo, más un trono, dibujados en perspectiva frontal, que tal vez se hicieran para el retablo mayor de su capilla, donde Miguel de Romay trabajó entre julio de 1711 y 1714. Frente a la "planta" del coro de Santa María de Iria —"Padrón, jullio 10 de 1712: Planta de coro la hizo el maestro Miguel de Romay…"—[267], donde la pluma sólo caracolea entre las tarjetas de acanto y las guarniciones de follaje de marcos y molduras, el dibujo de los terceros cita algunas notas de "vanguardia"; luego se "barroquizan" en la guarnición del escudo del Marquesado de Mos, y, éstas, no tienen que ver con los niños tensos y bizarros, sino con los enrollamientos de que arrancan las tarjetas de acanto; las dos volutas enroscadas en "c" enmarcando un querubín coronado por venera y arropado por hojarasca, y, en fin, unas formas blandas que llevan estrías, cortes braquiales, astrágalos de cuentas o cadenetas de ovas y dardos, dándole de este modo más consistencia a la hojarasca.

Desde la primera mitad siglo XVII, en Italia, parte de Europa occidental y la Península Ibérica, el acanto tiene que competir con nuevos lenguajes de decoración, a resultas de la introducción del "estilo auricular", lobulado o cartilaginoso (*ohrmuschelstill*). En primer lugar, éste se desarrolló en los Países Bajos a inicios del siglo XVII y se caracterizó desde sus inicios por su ductilidad, con formas derivadas de la anatomía humana, viscerales, y con una articulación que recuerda, a veces, la del pabellón de la oreja —"motivo de oreja"—. Si bien, a mi juicio, la interferencia, tardía y "atemperada", de sus repertorios se produjo en España a través de Italia y por mediación de los impresores romanos. Cierto que en Italia esto se limitó a la producción de algunos maestros, aunque estuviese a la altura de la fantasía de los grabados de Stefano della Bella († 1664), en especial los estampados por los

265 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 589-590 p. *Cfr*. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "En torno a los orígenes de Miguel de Romay…", op. cit., 225 p.

266 A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1971, 18 y 21 p.

267 M. TAÍN GUZMÁN, "Trazas para Iria Flavia", op. cit., nota a pie 56, 36 p.

Mariette, en París, entre 1640 y 1650; pero su principal característica, la ilusión de maleabilidad y su plasticidad, constituye una constante en cuanto al comportamiento de los repertorios a lo largo de la primera mitad del 1600[268]. Rodríguez G. de Ceballos llamó la atención acerca de una subespecie del "estilo auricular" creado y desarrollado en suelo italiano antes de la segunda mitad del siglo XVI, y derivado, en buena medida, de la "voluta" —"cartucho", "cartela", esto es, enrollamientos y, a veces, "cueros recortados"—; en su forma más sencilla se compone de dos o de cuatro volutas enroscadas en "c", enmarcando un óvalo o un escudo, a modo de guarnición[269]. Este adorno, que se dice anterior al estilo cartilaginoso y que en España se conoció como "motivo de oreja", se encuentra un poco por todas partes, y, creo, ayudó, mejor que ningún otro, a la aclimatación de las "invenciones" de la primera mitad del siglo XVII[270]; en efecto, podemos verlas en portadas de libros, en los retratos en óvalo o en los marcos de los rótulos, de Pedro de Villafranca Malagón († 1684) y otros contemporáneos suyos. Cartuchos que incorporan máscaras espantosas y grotescas o "pedazos" de anatomía, junto a hojas de acanto, son un campo privilegiado de ensayo de formas "animadas"; primero en Italia, luego en España y Portugal, donde, al final, se acomodarán los lenguajes de la primera mitad del siglo XVIII. Claro que en lo tocante a los retablos de José Benito Churriguera († 1725), en especial en la regiones más occidentales de Castilla la Vieja, además de la materia blanda y cartilaginosa, hay que poner de relieve el fabricar un tabernáculo de columnas entorchadas y estípites sesgados, bajo un pabellón de cortinajes encolados, el hacer uso de golpes de talla y hojarasca, a modo de abrazadera, sobre la cornisa incurvada, o bien de volutas enroscadas que flanquean el ático, cabalgadas por ángeles

268 A. FORLANI TEMPESTI, *Mostra di incisioni di Stefano della Bella*, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 39; Firenze, Olschki, 1973, y M. CATELLI ISOLA, *Disegni di Stefano della Bella, 1610-1664: dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe*, Roma, Villa della Farnesina alla Lungara, febbraio-aprile 1976; Roma, De Luca, 1976, 1975, *cfr*. M.-T. MANDROUX-FRANÇA, *L'image ornementale et la litterature artistique importées du XVIe au XVIIIe siécle: un patrimoine meconnu des bibliothéques et musées portugais*, Porto, Câmara Municipal, 1983, 158 p. J. R. TER MOLEN, "The Auricular Style", en A. GRUBER (ed.), *The History of Decorative Arts: Classicism and the Baroque in Europe*, New York, Abbeville Press, 1996, 2, 27-30 y 34 p. F. BALDELLI, "Motivi decorativi nell'arte lignaria tra Manierismo e Rococó: alcuni esempli in Umbria", en C. GALASSI, *L'arte del legno tra Umbria e Marche dal manierismo al rococò: atti del convegno*, Foligno, giugno 2000, Ponte San Giovanni (Perugia), Quattroemme, 2001, 126 p.

269 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco", Actas del XXIII *Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973; Granada, Universidad de Granada, 1978, 556 p. En este trabajo, ya "clásico", Rodríguez G. de Ceballos se lamentaba de que la "[…] la bibliografía sobre motivos ornamentales es muy amplia, pero por desgracia difícilmente asequible en España", y, con todo, hizo de la necesidad virtud, con el trabajo de Rudolf Berliner (¿Leipzig, 1925/1926?) en sus manos —*vid*. R. BERLINER, *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*, Madrid, Labor, ¿1928? —. Por fortuna, este orden de cosas, hoy ha cambiado, en gran parte gracias a la traducción de la "Historia de las Artes decorativas" de Alain Gruber al español —A. GRUBER (dir.), *Las Artes decorativas en Europa*, en "Summa Artis", Madrid, Espasa Calpe, 2000, vols. XLVI-I y XLVI-II, *vid*. "Del Renacimiento al Barroco" (I)—; si bien, a mi juicio, siguen siendo muy superiores las ediciones inglesa (New York, Abbeville Press) y francesa (Paris, Citadelles & Mazenod).

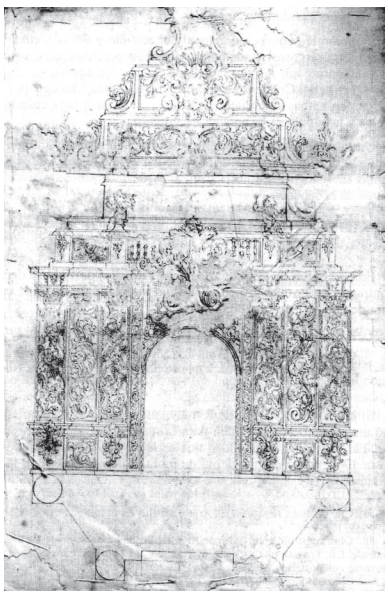
270 M. AZZI-VISENTINI, "Strapwork and Cartouches", en A. GRUBER (ed.), *The History of Decorative Arts: The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York, Abbeville Press, 1994, 350-354 p.

con las alas desplegadas…[271]; características que están llamadas a saltar a Santiago de Compostela y al estilo de Miguel de Romay, quizá desde Salamanca, como de costumbre[272], y a través de Ourense.

Al fallecer la primera esposa de Carlos II, doña María Luisa de Orleáns, el 12 de febrero de 1689, se organizaron en Madrid solemnes funerales en la iglesia de la Encarnación: huelga decir que a José de Churriguera se le entregó la realización de su catafalco, y, por supuesto, otro libro, por Juan de Vera Tassis y Villaroel[273], *Noticias Historiales de la Enfermedad, Muerte, y Exequias de la Esclarecida Reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleáns…* (Madrid, 1690), hizo "viajar" la obra del ensamblador madrileño, a partir de las estampas al aguafuerte del pintor de cámara Francisco Ignacio Ruíz de la Iglesia; a éste, por ejemplo, se le deben el frontispicio y las láminas del túmulo y los jeroglíficos, completando la ilustración Gregorio Forstman y Medina[274]. Pues bien, éste "título", sin duda, llegó a Santiago de Compostela durante la primera mitad del siglo XVIII, antes de 1745[275]; seguro que ya antes de 1730.

Así las cosas, entre el retablo de la capilla del Sagrario en la catedral de Segovia (1686) y el retablo mayor de los dominicos de S. Esteban de Salamanca (1692), José de Churriguera ganó el concurso para levantar el catafalco en honor a la Reina; éste, cronológicamente sucedió al de Felipe IV, levantado en 1665, también en el Real Convento de la Encarnación, y significó, en última instancia, una ruptura con los túmulos y monumentos a modo de "templete". En efecto, tal y como subrayó Bonet Correa, su máquina carecía de la pesadez y sumisión a lo "tectónico" del túmulo de Sebastián de Herrera Barnuevo de 1665, y estaba, en cambio, más en relación con el proyecto de altar de San Isidro (1659 o 1660 ca.), en la iglesia de San Andrés de Madrid; el retablo baldaquino de la capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera (Madrid), según traza del Hermano Francisco Bautista (1664); e incluso con el retablo mayor de la catedral de Santiago de Compostela (1658 a 1677), siempre "[…] en relación con todo lo madrileño"[276]. Si bien, en especial, se asoció al "triunfo"

¿Miguel de Romay?, dibujo y trazas del Archivo de la Venerable Orden Tercera de San Francisco (Santiago de Compostela), ¿1714 ca.?, vid. M. TAÍN GUZMÁN, "La Capilla compostelana de la Venerable Orden Tercera de San Francisco", en Monjes y monasterios españoles, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1995, 1, ilust. 782 p.



271 A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, op. cit., 18-21 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España*…, op. cit., 354-356 p.

272 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca durante el siglo XVII", en Actas del *VI Congreso Español de Historia del Arte: Los Caminos y el Arte*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, USC., 1989, 2, 248 y 351-353 p.

273 J. de VERA TASSIS Y VILLAROEL, *Noticias Historiales de la Enfermedad, Muerte, y Exequias de la Esclarecida Reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleáns*…, Madrid, Francisco Sanz, 1690, *vid.* BXUS., Fondo Histórico, sig. 20921. *Cfr.* R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España*…, op. cit., 356-357 p.

274 A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, op. cit., 18-19 p. A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, op. cit., 181 y 183 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España*…, op. cit., 354 p.

275 Justamente el ejemplar conservado en la Biblioteca Xeral de la USC. (sig. 20921), en su contraportada, presenta dos exlibris; uno reza "Este libro es del Padre Prior fray / Rosendo Valdes ad usum [¿?] y lo firmo / en el año de 1745". Sobre fray Rosendo Valdés, quien, al parecer, llegó a ser Prior de Santa María de Mezonzo y Vilanova de Arousa, *vid*. E. ZARAGOZA PASCUAL, "Libro de gradas de los monjes de San Martín Pinario de Santiago de Compostela, 1502-1833", en *Estudios mindonienses*, 7 (1991), 525 p.

276 A. BONET CORREA, "El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo…", op. cit., 295 p., A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, op. cit.,

que hizo Bernardo Simón de Pineda y planteó Valdés Leal, en 1671, para las fiestas de canonización del rey Fernando III de Castilla y León en la catedral de Sevilla: coincidiendo con el esplendor del grabado sevillano y en una serie de veintiún grabados, las "máquinas" y adornos que los artistas levantaron en honor a San Fernando se reflejaron en el feliz libro de Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del... rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon...* (Sevilla, 1671)[277]; con ilustraciones de Juan de Valdés Leal y, en especial, de Matías de Arteaga. Hay que poner de relieve la estampa al aguafuerte del "triunfo" y otra de la "PUERTA PRINCIPAL DE LA IGLESIA […]", obra de Valdés Leal y, luego, las otras nueve grandes estampas con firma "Mathias Arteaga F.", quien cargó con el mayor peso en la ilustración del texto de F. de la Torre Farfán; en especial, la lámina que muestra la decoración de la capilla del Sagrario de la Catedral, el gran retablo y la pintura de Murillo que la centró[278]. Pues bien, éste libro lo regaló el cabildo de Sevilla a la catedral de Santiago de Compostela en 1673[279].

Sin embargo, la influencia de los grabados de Valdés Leal y Matías de Arteaga se prolongó desde finales del siglo XVII y a lo largo de primera mitad del XVIII, de la mano de Fernando de Casas[280]. En efecto, su huella hay que buscarla en seguida, tal y como subrayó García Iglesias, en el retablo de la capilla de la Virgen del Pilar de la Catedral, según proyecto y bajo dirección de Casas y Novoa (1718 a 1723)[281]; luego, en

19 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España*…, op. cit., 270-271 p. *Ídem*, *El retablo barroco en España*, op. cit., 99 p. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Retablos madrileños del siglo XVII", op. cit., 79-72 p.

277 F. DE LA TORRE FARFÁN, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del… rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon : concedido a todas las iglesias de España por… Clemente X… / escriviolo… don Fernando de la Torre Farfan*…, Sevilla, Vda. de Nicolàs Rodriguez, 1671, *vid*. BXUS., Fondo Histórico, sig. 18363.

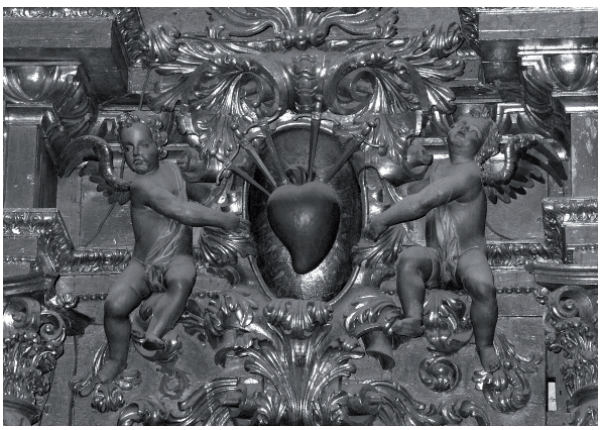
278 J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, op. cit., 171 p. A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del grabado en España*, op. cit., 214-218 p. R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España*…, op. cit., 337 p.

279 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 67-72 p. *Cfr*. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 45 y 369-370 p.

280 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 33, 98 (1982), 540 p. y ss.

281 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 90-91 p. *Ídem*, *Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 57 y 62 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 75-76 p.

Izquierda._ Miguel de Romay, detalle de los enrollamientos de las tarjetas, de los cartuchos en óvalo y las formas blandas y cartilaginosas con cortes braquiales; en el retablo mayor de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco (Santiago de Compostela), entre 1711 y 1714 Derecha._ ¿Miguel de Romay o Ciprián Domínguez Bugarín?, retablo colateral de la Cofradía de la Esclavitud, monasterio de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela), antes de 1712



la obra del "tabernáculo" de la iglesia de San Martiño Piñario (1730 a 1733), subrayada por Folgar de la Calle, y, a continuación, en los retablos laterales (1742 a 1745), a decir de Fernández González[282]. Pues bien, según Fernández Gasalla, esta filiación quedaría por fin confirmada al hallar otro ejemplar más en la biblioteca de los benedictinos de Santiago de Compostela, justo por los años de 1730 a 1739; citado como "Fiestas de la yglesia de Sevilla al nuevo culto de San Fernando por D. Fernando de la Torre Farfan"[283]. Claro que, a ésta relación de dependencia con respecto al "triunfo" de canonización de San Fernando Rey, bien podría añadírsele el influjo del catafalco de doña María Luisa de Orleáns y del arte de José de Churriguera: acaso la obra de J. de Vera Tassis y Villaroel llegó a Santiago de Compostela antes de que el retablo mayor de San Martiño Pinario fuese concluido, el 19 de marzo de 1733[284], y, de esta manera, su modelo le sirviera a Fernando de Casas para la composición de la "custodia"; sea como fuere, es evidente que hay semejanzas en cuanto al trazado de la planta, cuadrada, y la estructura, muy abierta y construida con estípites, y, en fin, sobre todo, la preponderancia de las formas angulares, la concepción plástica y escultórica de la "máquina"… Si llegó a Galicia poco después de dar principio el siglo, en verdad abrió un canal de comunicación con Madrid y Castilla la Vieja, a fin de facilitar la llegada de unos "modelos" rabiosamente modernos, y, a través de éste, se introdujo el estípite, del que los Churriguera, en efecto, echaron mano al menos desde 1686.

c) Bonet Correa puso el foco de atención sobre un grabado a buril de fray Matías de Irala († 1753), a partir de un dibujo de José de Churriguera, "pieza inédita, excepcional e importantísima", hoy en la Biblioteca Nacional (INVENT/12922) —"Don Joseph de Churriguera inv. / F. Mathias de Yrala Sculp." (s. d.)—[285]; obra anterior al 2 de marzo de 1725, cuando la muerte sorprendió a J. B. Churriguera. Pues bien, esta "Alegoría de los trabajos de Hércules" trae una muy rica orla de ramaje de acanto, de belleza poco común por su jugosidad y frondosidad, sin rival en las tarjas y cartelas de sus retablos; según Bonet Correa dedicada por José de Churriguera a Felipe V y a la nueva dinastía de los Borbones[286]. Quizá a fin de granjearse el favor del nuevo monarca; habida cuenta que llegó a militar en el bando del Archiduque Carlos de Austria, razón por la que fue desterrado a Barcelona en 1711

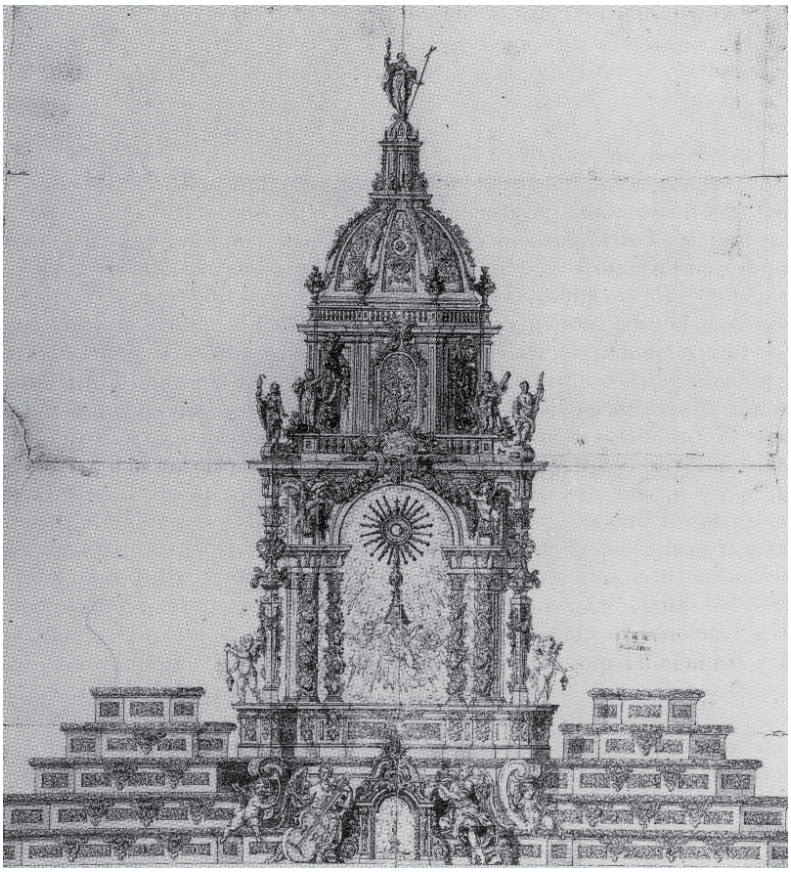
282 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., 544 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 129 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Os Retablos", *Santiago. San Martiño Pinario*, op. cit., 254 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 242 p.

283 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", op. cit., 648 p.

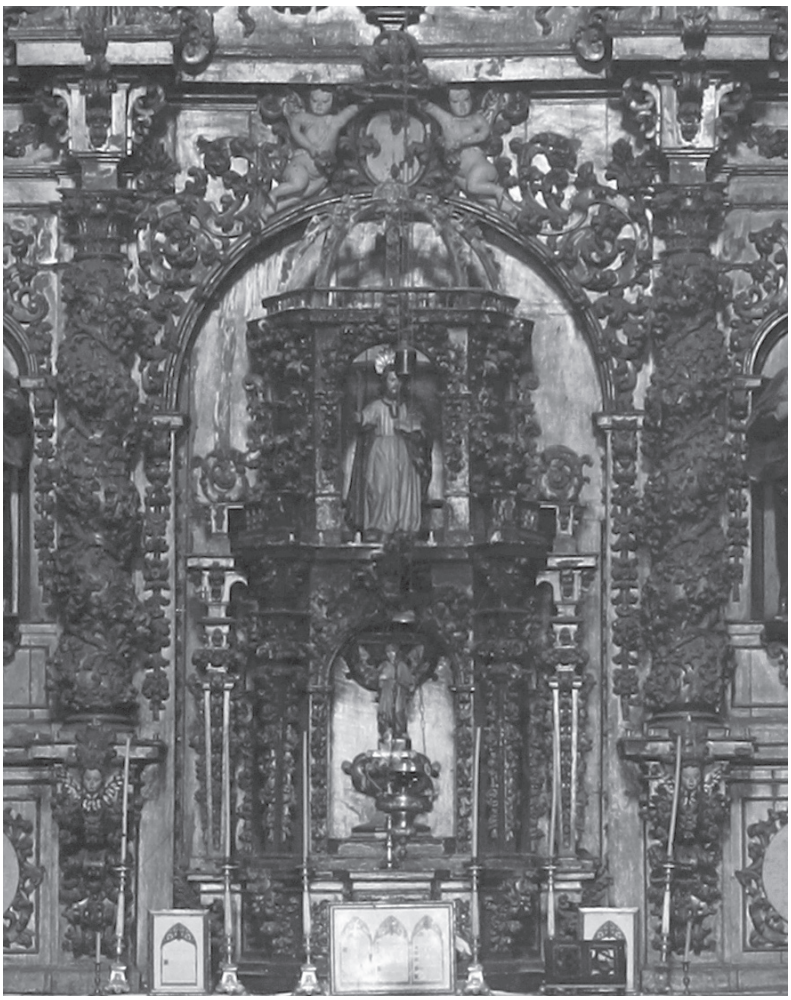
284 Si éste libro fue de la biblioteca de un "segundón" como fray Rosendo Valdés, en Santa María de Mezonzo (Vilasantar, A Coruña) o Vilanova de Arousa (Pontevedra), prioratos, éstos, adscritos a San Martiño Pinario, y lo poseyó por 1745, ¿por qué dudar que a la biblioteca de los monjes de Santiago de Compostela llegara antes?, *vid*. E. ZARAGOZA PASCUAL, "Libro de gradas…", op. cit., 525 p.

285 A. BONET CORREA, *Fray Matías de Irala: grabador madrileño*, Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII (n.º 17), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios madrileños, CSIC., 1979, 15-16 p. *Ídem*, *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*, Madrid, Turner, 1979, 1, 26-27 p., *vid*. "Catálogo sucinto", reg. 36, 127 p.

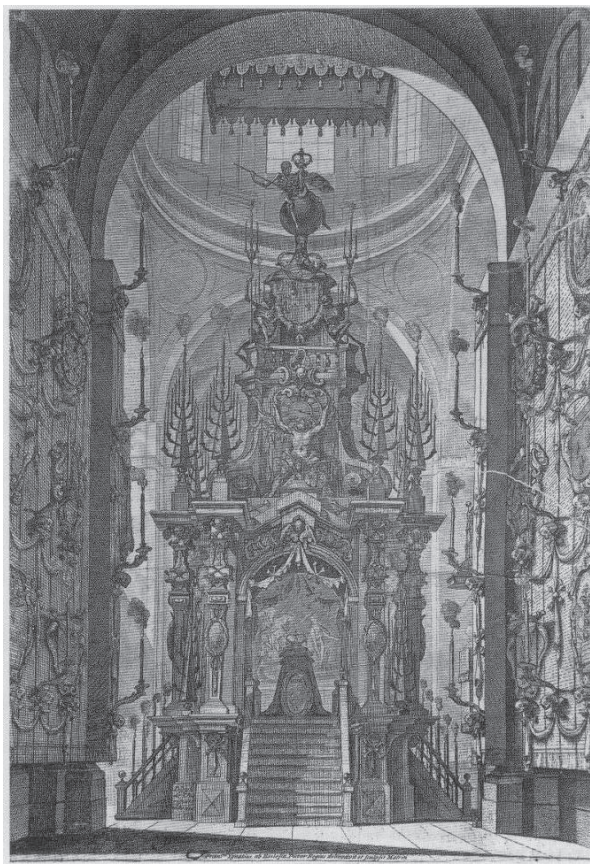
286 *Ibídem*, 27 p.



José de Churriguera († 1725), "Proyecto para un tabernáculo", ¿después de 1700?, Archivo Histórico Nacional (AHN.), vid. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, El Siglo XVIII entre tradición y academia, Madrid, Sílex, 1992, 25 p.



¿Miguel de Romay y otros?, detalle del tabernáculo y "custodia" del Colegio de la Compañía de Jesús (Pontevedra), antes de marzo de 1726._ "Iglesia de San Bartolomé. Altar mayor", fotografía (¿antes de 1978?), vid. Registro 4561, Caja 8.3.1, Arquivo gráfico, Municipio de Pontevedra, Museo de Pontevedra (MP.)

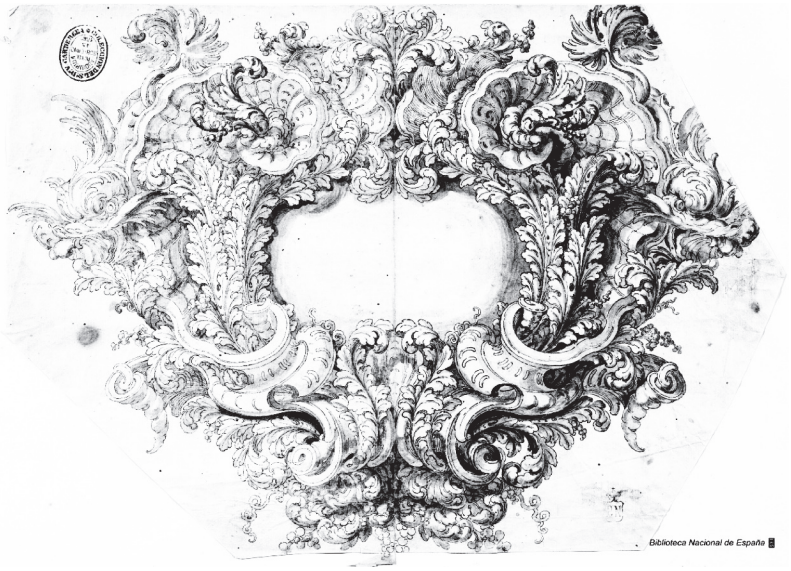


Izquierda, Francisco Ignacio Ruíz de la Iglesia, frontispicio y grabados, en J. de VERA TASSIS Y VILLAROEL, Noticias Historiales de la Enfermedad, Muerte, y Exequias de la Esclarecida Reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleáns…, Madrid, Francisco Sanz, 1690, vid. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (UCM)._ <http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B20211284&idioma=0 >.

Derecha, J. de Valdés Leal († 1690), grabado al aguafuerte, en F. DE LA TORRE FARFÁN, Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del... rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon..., Sevilla, Vda. de Nicolàs Rodriguez , 1671, vid. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla (US.)._ <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/1783/13/fiestas-de-la-s-iglesia-metropolitana-y-patriarcal-de-sevilla-al-nuevo-culto-del-senor-rey-s-fernando-el-tercero-de-castilla-y-leon/ >

Arriba, ¿José Benito Churriguera?, "cartela", dibujo a pluma (206 x 292 mm), 1715 ca., vid. Biblioteca Nacional (BNE._ Dib/15/10/6, B 2239) <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?application=DIGITOOL-3&owner=resourcediscovery&custom_att_2=simple_viewer&pid=1802956>

Abajo, "Don Joseph de Churriguera inv. / F. Mathias de Yrala Sculp." (s. d.), Alegoría de los trabajos de Hércules dentro de una orla de hojarasca, grabado a buril (203x305 mm), ¿entre 1711 y 1725?, vid. Biblioteca Nacional (BNE.), Sec. Estampas, reg. 12922._ A. BONET CORREA, Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII, Madrid, Turner, 1979, 1, reg. 36, 127 p.



y confiscada su hacienda[287]. Aquí, sólo importa por la información que nos proporciona acerca del lenguaje "de moda" en Madrid a principios del siglo XVIII; hay que hacer hincapie en la corona de acanto, florido y granado, junto a ramas de olivo, y ponerla en relación con el estilo de dos dibujos que Rodríguez G. de Ceballos identificó con el final de su "etapa castiza", a saber, una traza firmada "Joseph de Churriguera" que se correspondía con el retablo mayor de los Mercedarios Calzados de Madrid (s. d.) y otra del altar mayor del convento de San Basilio Magno (Madrid), con firma "Joseph de Churriguera faciebat ano 1717", hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[288].

Así que José de Churriguera echó mano de la hojarasca de acanto que hacía las delicias de los "decoradores", ebanistas y entalladores romanos desde la segunda mitad del siglo XVII, reflejando su gusto naturalista y pictórico, que se nota a partir de la obra de Giovanni Paolo Schor († 1674)[289]. El hecho que el joven fray Matías de Irala no fuese más que

287 A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *El Siglo XVIII entre tradición y academia*, Madrid, Sílex, 1992, 14 p.

288 A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, op. cit., 22-23 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España*…, op. cit., 356 p. *Ídem*, *El retablo barroco en España*, op. cit., 151-152 p., V. TOVAR MARTÍN, "Retablos madrileños del siglo XVIII", en A. CÁMARA MUÑOZ, S. CAMACHO VALENCIA (coors.), *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, 81 p. y otros…

289 A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il tempio del gusto: le arti decorative in Ita-*

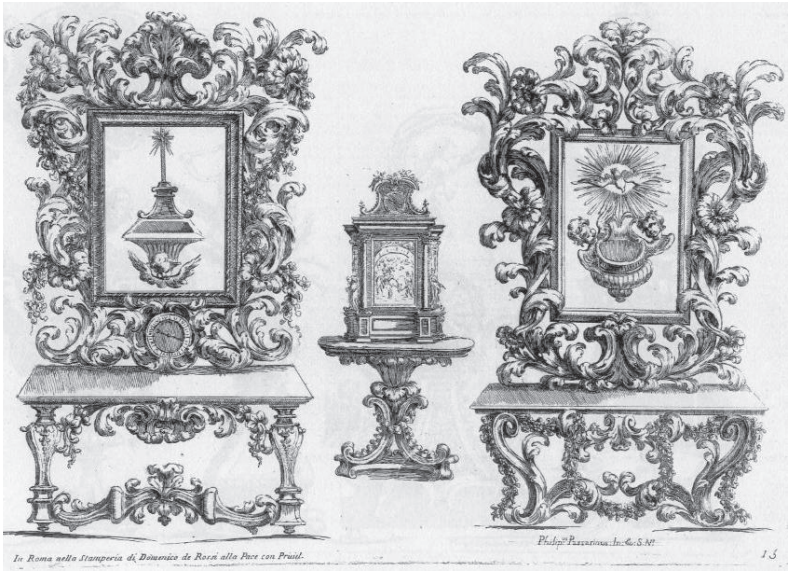
el "intérprete" de una idea, esto es, el grabador "hábil" que traspuso al buril el dibujo suelto, vibrante y elegante del mejor diseñador de arquitectura en madera y decoración de la Corte, significó una temprana aceptación de las enseñanzas del mayor de los Churriguera, sin duda; de éste arquitecto, escultor y dibujante de gran capacidad en "artes decorativas". Luego, hay en la Biblioteca Nacional (DIB/15/10/6) un dibujo a pluma atribuido a J. B. Churriguera, una cartela fechada en torno a 1715[290]; ésta, hay que relacionarla con la estampa de Matías de Irala y a partir de su dibujo: se caracteriza por la abundancia del acanto, sí, pero se mezclaron unas volutas cartilaginosas, fragmentos de conchas (*concheados*), un par de delfines, y, de esta suerte, hizo palpable el comportamiento de los "códigos" del Barroco en la España de Felipe V, y, en fin, reflejó las interferencias de la Italia de fines del siglo XVII. Cierto que esta "interrelación" se basó en la circulación de productos, productores e ideas entre las "capitales" de una y otra penínsulas; pero no es sencillo rastrear las vías de contacto, y, de hecho, puede que no se llegasen a conocer "de primera mano" el trabajo de los grandes decoradores y "ornamentistas" romanos. Si bien es justo creer que estos repertorios de fines del siglo XVII llegasen, más tarde, en forma de grabados, series o, más probablemente, a partir de frontispicios de libros o estampas de devoción. Como se sabe, hay que esperar al fin de siglo para que se produzcan cambios en los repertorios de la Península Ibérica; esto, en buena parte de España y Portugal, llegó de la mano de la arquitectura en madera, el mobiliario litúrgico y la decoración de espacios religiosos. Así, el arte de la talla obró una "renovación" de sus lenguajes a partir del desarrollo de un adorno definido por su "eclecticismo" y complejidad, de acuerdo con la obra de José Benito Churriguera; caracteriza, ésta, por el desbordamiento de la decoración y, en especial, por los golpes de talla y la hojarasca de acanto, que reflejan el gusto naturalista y pictórico que se vive en Madrid y la Meseta norte.

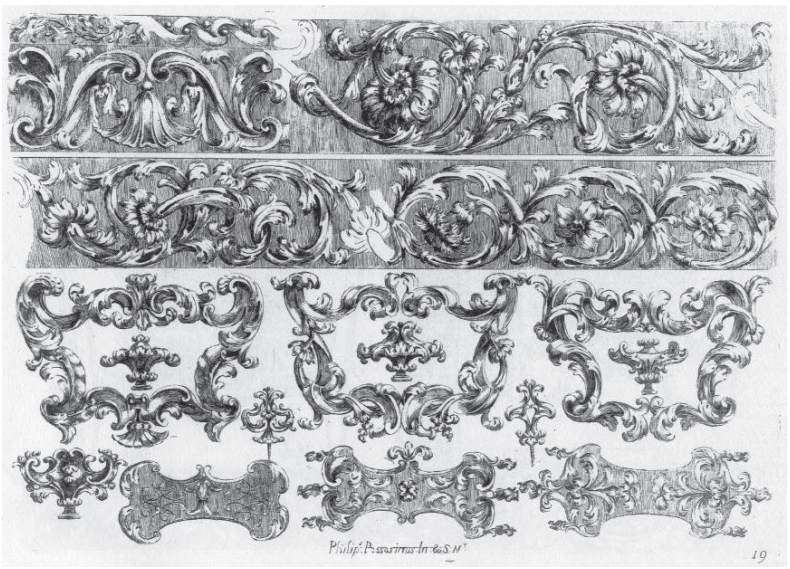
Desde el Alto Renacimiento, en Roma pervivían zarcillos de acanto que se inspiraban en formas del tiempo de Augusto y los Flavios, luego popularizadas en Europa a partir de los diseños de G. B. Vignola y A. Palladio. Claro está, a su sombra, este adorno en España y Portugal se caracterizó, durante buena parte del siglo XVII, por su desarrollo en horizontal, siempre ajustándose a la malla de los cinco órdenes "clásicos", y por su "aplanamiento"; esto es, en cuanto al acanto y sus composiciones —"*rinceau*" o roleos —, a causa de la forma "subdesarrollada" de sus hojas, que dejaba ver tallos y pecíolos. Sin embargo, a lo largo de la segunda mitad, en Italia se asistió al triunfo de un acanto "*strutturale*", en especial entre 1660 y 1720, como motivo

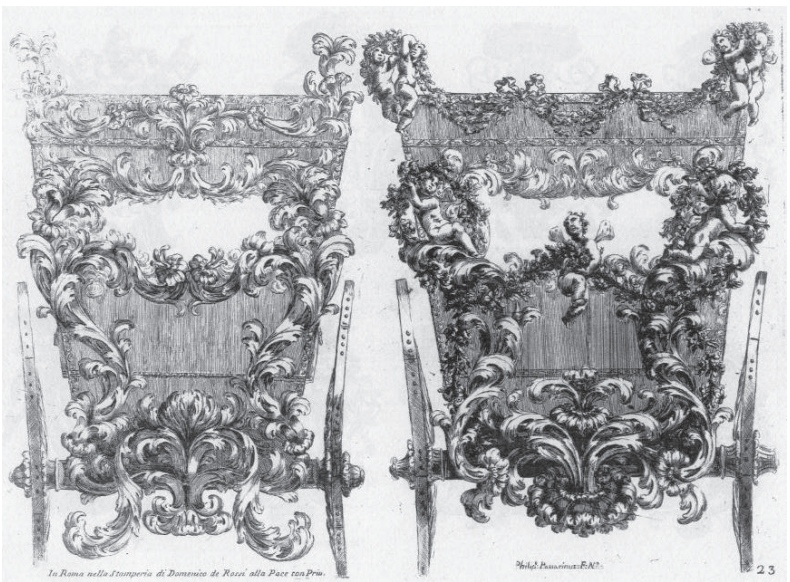
lia fra classicismi e barocco, Milano, Longanesi & C., 1984, *cfr*. *Ídem*, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*…, op. cit., 84-85 p. G. FUSCONI, *Disegni decorativi del barocco romano*, Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Villa La Farnesina alla Lungara, maggio-luglio 1986, 9-15 p. S. WALKER, "The Artistic Sources an Development of Roman Baroque Decorative Arts", en S. WALKER, F HAMMOND (eds.), *Life and the arts in the baroque palaces of Rome: ambiente barocco*, New Haven, Yale University Press, 1999, 10 p.

290 I. C. GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ, *Dibujos de arquitectura y ornamentación en la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII* , Madrid, Biblioteca Nacional, Fundación Banco Santander, 2009, 28-29 p. *vid*. DIB/15/10/6, ya que la edición del catálogo coincidió con la exposición organizada por la Biblioteca Nacional (BNE.), a cargo de Delfín Rodríguez, de septiembre a noviembre de 2009, *vid*. <http://www.fundacionbancosantander.com/visita_virtual/dibujos_arquitectura/expo_intro.html>

F. PASSARINI, Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri, intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno…, Roma, De Rossi, 1698, vid. Bibliotheca Hertziana (Roma), sig. Ca-PAS 590-2980 gr raro., pls. 15, 19 y 23 (de arriba abajo)







fundamental del adorno en "código" barroco; ganando en autonomía a lo largo del último tercio del siglo XVII, y, poco a poco, allanando el camino para el desarrollo y la asimilación de la *rocalla*. Sea como fuere, en el fin de siglo, en Roma se dieron cita los encargados de fijar los códigos de un Barroco en "decadencia", caracterizado por el protagonismo del acanto y un tratamiento naturalista y pictórico, dando testimonio los proyectos para "*carrozze*" de Ciro Ferri († 1689) y Giovan Battista Leinardi († 1704), y, en especial, los grabados de Filippo Passarini († 1698)[291]. Justo a fines del siglo XVII, éste sacó a la luz su *Nuove inventioni d'ornamenti…* (Roma, 1698)[292]; pues bien, el centro de interés de sus treinta y dos planchas radicó en el mobiliario y las carrozas de triunfo, ya que éste era un campo de ensayo desde donde exportar "soluciones" al arte de la talla después a España y Portugal; un buen ejemplo de la movilidad de estos productos y de exportación de "modelos" hacia la Península lo conforman las carrozas "de aparato" para la entrada en Roma del Marquês de Fontes, embajador de João V de Portugal ante el Papa Clemente XI, en 1716, y luego enviadas a Portugal (1719)[293]. Desde luego, creo, hay que cargar las tintas sobre el diseño de mobiliario de lujo y orfebrería, junto a las "*carrozze*", y, en especial, los marcos con roleos de acanto (*girale*) y flores producidos en Bolonia durante la segunda mitad del siglo XVII —*cornici a volute fiorite*, *fogliame d'acanto e girasoli*…—, como laboratorio de formas y vehículo de expansión de estas creaciones de los grandes decoradores y diseñadores romanos.

291 G. FUSCONI, *Disegni decorativi del barocco romano*, op. cit., 7-26 p. S. WALKER, "The Artistic Sources an Development of Roman Baroque Decorative Arts", op. cit., 10-12 p. F. BALDELLI, "Motivi decorativi nell'arte lignaria tra Manierismo e Rococó…", op. cit., 123-124 p. A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*…, op. cit., 162 p. y ss.

292 F. PASSARINI, *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri, intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno / inventati et intagliati da Filippo Passarini…* , Roma, De Rossi, 1698, *vid*. Bibliotheca Hertziana (Roma), *Coll.* Ca-PAS 590-2980 gr raro. Luego de subrayar que éstos grabados fueron muy apreciados en Portugal, Mandroux-França localizó un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Portugal (Cota E. A. 65 A). Infelizmente, no me fue posible consultarlo, *cfr*. M.-T. MANDROUX-FRANÇA, *L'image ornementale et la litterature artistique importées du XVIe au XVIIIe siécle*…, op. cit., nota a pie 40, 159 p.

293 Pues bien, las tres "*carrozze*" —del Embajador, de la Coronación de Lisboa y de los Océanos; hoy en el Museu Nacional dos Coches (Lisboa) — de la embajada de D. Rodrigo Anes de Sá Menezes, marqués de Fontes, al papa Clemente XI, en julio de 1716, son objeto de cierta controversia en cuanto a su diseño. Al respecto, la hipótesis defendida por Max Terrier —*vid*. M. TERRIER, "*La mode des espagnolettes*, Oppenord et Juvarra", en *Antologia di Belle Arti* (Roma), n°. 27-28 (1985), 138 y ss. —, según la que la autoría del proyecto se le dio a Filippo Juvarra, sólo cuajó fuera Portugal —*vid*. G. FUSCONI, *Disegni decorativi del barocco romano*, op. cit., 24 p. —. Por el contrario, los historiadores portugueses cierran filas alrededor de la tesis de Ayres de Carvalho —*vid*. A. de CARVALHO, *Dom João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, A. de Carvalho, 1960, 2, 292-296 p. —, quien lo atribuye a Carlos Gimac, un arquitecto maltés; éste, era asistente del Marquês de Fontes y formó parte de su séquito en el viaje a Roma. Es justo creer que éstas carrozas hayan sido fruto de la colaboración entre estos dos hombres y los mejores escultores y decoradores romanos, *vid*. J. C.-B. PEREIRA, *Viaturas de aparato em Portugal: coches, berlindas, carruagens*, Lisboa, Bertrand, 1988, 56-57 p. y ss. A. DELAFORCE, "Lisbon, 'This New Rome'. Dom João V of Portugal and Relations between Rome and Lisbon", en J. A. LEVENSON (ed.), *The Age of the Baroque in Portugal*, Washington, National Gallery of Art, New Haven and London, Yale University Press, 1993, 55 y ss. S. BESSONE, *et. al*., *Embaixada do Marquês de Fontes ao Papa Clemente XI*, Lisboa, Museu Nacional dos Coches, IPM, 1996, y otros…

2.3. Del "estilo de incrustaciones" a la rocalla: ¿Entre Manierismo y Rococó?

En un discurso leído en 1816 ante la Academia de la Historia, Ceán Bermúdez creía haber encontrado la raíz "[…] de los abortos y extravíos del Churriguerismo" en España y había señalado a modo de "chivo expiatorio" la obra de Wendel Dietterlin († 1599), donde "[…] pudieran tomar y copiar sus extravagancias nuestros arquitectos"[294]. Años más tarde, M. Murguía "se subió a este tren", y, de la misma manera, creyó ver en Santiago de Compostela la mano de los "arquitectos-carpinteros" de los Países Bajos. Desde entonces, la sombra de este pintor y decorador "holandés" se cernió sobre el llamado "estilo de placas", "estilo de aplicaciones" (¿incrustaciones?) o "gusto de los maestros de obras" de la Galicia del siglo XVIII[295]. Aunque, tal y como subrayó Folgar de la Calle, quizá no "[…] debemos pensar exclusivamente en tratadistas, sino que cualquier grabado pudo servir de modelo"[296]. En efecto, Fernández Gasalla sacó a la luz uno de los "álbumes" de estampas de H. Vredemann de Vries († 1606) —cuya influencia sobre la arquitectura gallega del Barroco ha sido subrayada una y otra vez— del "Indice de la Librería de este Monasterio de San Martin de Santiago" hacia 1730, si bien quizá lo poseyeran desde antes de 1705; "Joannis Vredemanni, varis architecture formis en laminas muy finas: un tomo"[297]. Claro está, *Variae architecturae formae: a Ioannes Vredemannus Vriesius magno artis huius studiosorum commodo, inventae*… (Amberes, 1601)[298], compuesta por una serie de veinte planchas con vistas de edificios y ciudades y otras veinticuatro más de fuentes y pozos; en verdad, se trata de una "reedición", a manos de Teodoro Galle, de dos series muy famosas de Vredemann de Vries salidas, éstas, de la prensa de Philips Galle, ya que la primera edición de la primera serie fue en 1560 y la segunda en 1573. Más en concreto, esta serie, *Puits et Fontaines* (Amberes, 1573)[299], creyó Taín Guzmán que se conoció en Santiago de Compostela desde antes de 1669, al menos parte, y sino ésta, alguna otra de las series de H. Vredemann de

294 J. A. CEÁN BERMÚDEZ, "El Churriguerismo. Discurso inédito de S. Juan Agustín Ceán Bermúdez", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, s/n. (1921), 285-300 p. Cit. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco", op. cit., 553 p.

295 M. MURGUÍA, *El Arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, Ricardo Fé, 1884, 128-130 p. y ss. O. SCHUBERT, *El barroco en España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924, 262 p. W. WEISBACH, *Arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España*, Barcelona, Labor, 1944, 105 p. J. M. de AZCÁRATE, "El cilindro, motivo típico del Barroco compostelano", en *Archivo Español de Arte*, 24, 95 (1951), 195 p. R. C. SMITH, "A casa da Câmara de Braga, 1753-1756", en *Bracara Augusta*, 22, 51-54, 63-66 (1968), 305 p.

296 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., nota a pie 86, 183 p.

297 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", op. cit., 643 p.

298 H. VREDEMAN DE VRIES, *Variae architecturae formae: a Ioannes Vredemannus Vriesius magno artis huius studiosorum commodo, inventae*…, Amberes, Teodoro Galle, 1601, *vid*. Rijksmuseum Library (Ámsterdam), n.º C/RM0171.ASC/27.

299 H. VREDEMAN DE VRIES, *Puits et Fontaines: Magnifico Melchiori Lorichio (pictori) Flensburgensi*…, Amberes, Philips Galle, 1573, *vid*. Rijksmuseum Library (Ámsterdam), n.º C/RM0171.ASC/22.

Vries, publicadas en Amberes a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, en las tipografías de Philips Galle y Jerónimo Cock[300].

Infelizmente, en cambio, falta *Arquitectura de la distribución, simetría y proporción de las cinco columnas…* (Nüremberg, 1598) de W. Dietterlin, cuyo su influjo en Galicia se juzga que superó en mucho al del otro holandés, al menos durante el siglo XVIII[301]. En honor a la verdad, hay que decir que no hay "constancia", a día de hoy, de que su tratado de arquitectura, uno de los más subversivos del siglo XVI y "corrosivos" con la "*regola*" de los cinco órdenes clásicos, haya llegado a Galicia… Es así que Folgar de la Calle, con buen ojo, abrió el abanico de posibilidades a H. Vredemann de Vries, Cornelio y Jacob Floris o Teodoro de Bry[302]. En efecto, entre los más populares en el comercio europeo de libros y de estampas, desde fines del XVI se contaron las series de "cartuchos" de Jacob Floris y los álbumes de variaciones sobre los órdenes y las "perspectivas" de arquitectura de Vredeman de Vries, publicadas entre 1560 y 1580, por Geerhardt de Jode, Filips Galle y, sobre todo, H. Cock. Algunas de las cuales llegaron al Noroeste ya entre 1600 y 1650[303], seguro que a través de reediciones que se prolongaron hasta 1640, y, de esta suerte, siguieron circulando entonces por la Península, más incluso que durante el 1500. Al respecto, ciertamente no son pocos los que han insistido en la abundancia de estampas de importación flamenca en la España del 1600. Huelga decir que Amberes fue el principal centro de producción calcográfica de los Países Bajos, y, entonces, desde fines del siglo XVI, se hallaba bajo dominio español y bajo control de la Compañía de Jesus[304]. Así las cosas, tal vez haya que prestar más atención a ejercicios de "literatura comparada", ver lo que aconteció en el norte de Portugal y, de esta manera, poner el foco de atención sobre las estampas de Flandes y los Países Bajos en las colecciones de la Academia de Bellas Arte de Oporto; originarias de los monasterios de San Martinho de Tibães (Braga, Portugal) y Santa Cruz de Coimbra. Pues bien, según Mandroux-França, éstas, entre un 65 y un 70 por cien, se relacionan con la autoría de H. Vredeman de Vries[305].

300 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade…*, op. cit., 1, 370-317 p.

301 D. WIEBENSON, *et al*., *Los tratados de arquitectura…*, op. cit., 173-174 p. Con respecto a su influjo sobre la arquitectura gallega, *vid*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 22-26 p. *Ídem*, *Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, USC., 1985, 113 p. y ss. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade…*, op. cit., 1, 115-116, 161 y 370-371 p. A. VIGO TRASANCOS, *La Fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago (1783-1750): arquitectura, triunfo y apoteosis*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago; Madrid, Electa, 1996, 70, 80 y 91 p.

302 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 24 p.

303 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia…*, op. cit., 79 p. [*Cfr*.] *Ídem,* "Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos en la primera mitad del siglo XVII", *Minius*, 5 (1996), 157-166 p.

304 J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, op. cit., 88-89 p. A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, op. cit., 100-105 p. FERNÁNDEZ, L.M.; GARRIDO, A.: *La seducción de los sueños. El libro en la Europa Moderna (siglo XV al XVIII)*, A Coruña, Diputación Provincial, 1994, 103 p. J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de Estampas de El Escorial*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, 1992-1996, 10 vols., y otros…

305 M.-T. MANDROUX-FRANÇA, *L'image ornementale et la litterature artistique…*, op. cit., nota a pie 21, 152 y 153-154.

En la Corte, por de contado, se conoció a W. Dietterlin a inicios de siglo XVIII, y, de hecho, Teodoro Ardemáns (†1726) lo calificó de "grande ornamentista"[306]. Con todo, quizá haya que ir "a contracorriente" y concluir que ni la obra de W. Dietterlin, *Architectura de constitutione symmetria ac proportione quinque columnarum…* (Nüremberg, 1598), sin duda alejada de los canales de circulación de la "oficina Plantiniana", ni de H. Vredeman de Vries, *Architectura ou Bastiment, prins de Vitruue, & des anchiens escriuains: traictant sur les cincq ordres des columnes…* (Amberes, 1577), no llegaron a la Galicia del Barroco. Claro está, esto, sin negar que circularan con intensidad por el Noroeste de la Península, desde principios del siglo XVII, sus series de variaciones sobre los cinco órdenes clásicos, incluso con "modelos" de estípites, y de perspectivas urbanas y de edificios[307]. De hecho, fue Vredeman de Vries, a juicio de Rodríguez G. de Ceballos, quien desmenuzó el aparejo rústico a partir de S. Serlio, no sólo en puntas de diamante, sino también en un sinfín de "incrustaciones" y recortes, a modo de joyas "engastadas" en los elementos de arquitectura; de esta suerte, "espejos" con cuentas y perlas, óvalos con cuatro cabezas de clavo dispuestas en cruz, asas y cabujones, puntas de diamante y cueros recortados de apariencia metálica, caracterizaron el estilo de Simón Rodríguez y sus "epígonos". Sea como fuere, no cabe duda que éstos y los hombres de la generación de hacia 1680 se hicieron, con ayuda de los grabados nórdicos, con una gramática de composición basada en la idea del clasicismo "amenazado por el adorno"[308]. Así las cosas, la retablística de Simón Rodríguez se caracteriza, ante todo, por echar mano, entre el capitel y el entablamento, de un cilindro; éste, a la vez que subvertía la mecánica "tradicional" del siglo XVII, en efecto incorporó a sus arquitecturas en madera "notas" de inestabilidad y movimiento que se "canonizaron" en la Galicia del Barroco a lo largo del segundo cuarto del siglo XVIII. Si bien el

306 V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, op. cit., 55 p. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco", op. cit., 558 p. A. BONET CORREA, "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid: José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre" en Archivo Español de Arte, 137-140, 25 (1962), 25-31 p. *Ídem*, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, op. cit., 29 p.

307 Por ejemplo, de H. VREDEMAN DE VRIES, *Scenographiae sive perspectivae… pulcherrimae viginti selelctissimarum fabricarum a pictore Ioannes Vreedmannus Frisius ingeniosissime excogitatae et designatae: et a Hieronymo Cock in lucem aeditae…*, Amberes, Hieronymus Cock, 1563 —veinte planchas con "vistas" y perspectivas de arquitectura; quizá conocidas en Galicia en la forma de esta edición "original" de H. Cock, o bien a través de su reedición por T. Galle, en 1601 (*Variae architecturae formae…*, Amberes, 1601)—, *vid*. Rijksmuseum Library (Ámsterdam), n.º C/RM0171.ASC/29; *Pictores, statuarii… adeste: et hunc libellum varias Coenotaphiorum, tumulorum et mortuorum monumentorum formas… in aere exaratas comprehendentem inspicitote… et ingeniosae manui Joannes Vredemannus Frisius, quae has excogitavit et liberalitati Hieronymi Cock, cuius impensis haec vobis exhibentur, bene favete…*, Amberes, Hieronymus Cock, 1563 —esto es, veintiséis planchas con tumbas y cenotafios—, *vid. ibídem*, n.º C/RM0171.ASC/21; *Differents pourtraicts de menuiserie asçavoir portaux, bancs, escabelles, tables, buffets, frises, ou corniches, licts-de camp, ornements a pendre l'essuoir a mains, fontaines a laver les mains: propre aux menuiziers et autres amateurs de telle science: de l'invention de Jehan Vredeman Dict de Vriese et mis en lumiere par Philippe Galle…*, Amberes, Filips Galle, 1565—dieciséis planchas con "diseños de carpintería"—, *vid. ibídem*, n.º C/RM0171.ASC/12.

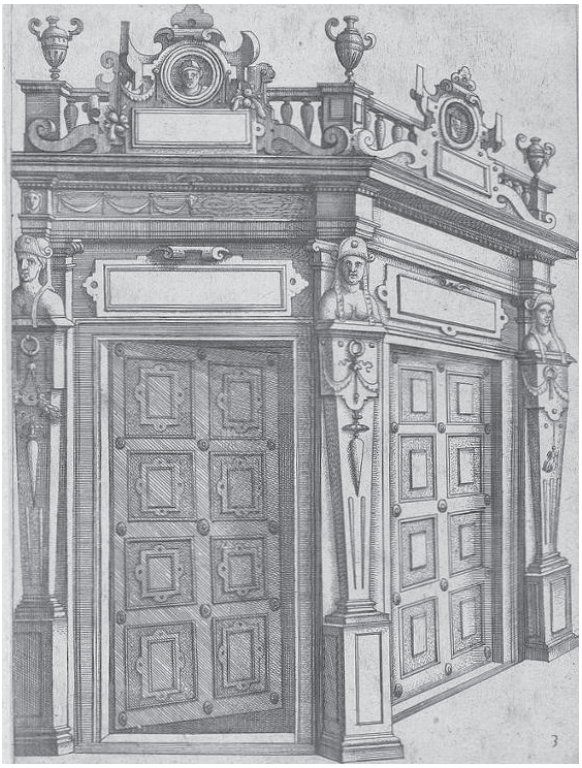
308 J. A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños…*, op. cit., 158-159 p.

recurso a montar el entablamento sobre un cimacio cilíndrico fue empleado, por vez primera, por Simón Rodríguez en el proyecto del retablo mayor de la Compañía de Jesús (Santiago de Compostela) en 1727; a diferencia de estos, casi siempre se adosan a un fragmento de arquitrabe que todavía conserva sus fajas —caso del retablo mayor de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), de 1739 a 1740 ca.—, de modo que, así, relegado a funciones ornamentales, el cilindro intentará "desestabilizar" a través de recursos "epidérmicos".

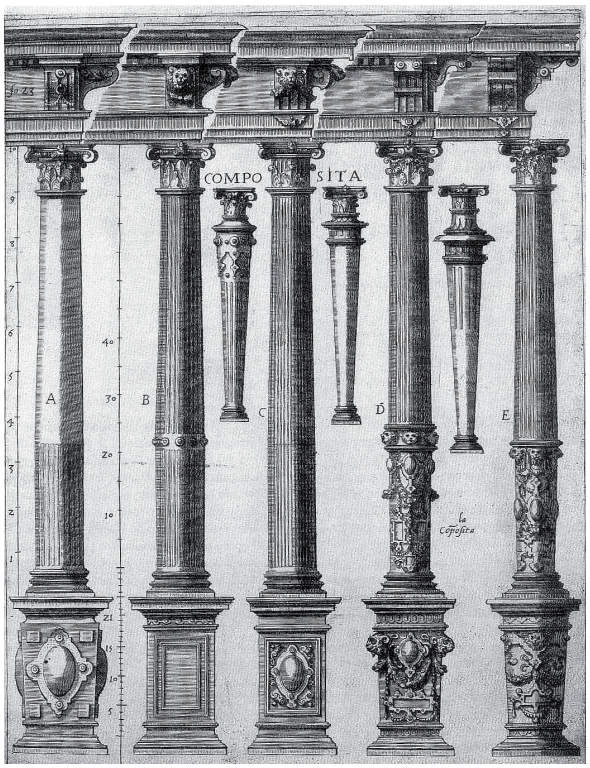
Pues bien, este tipo de "mecánica" planteó dos graves problemas a la historia del arte: 1) uno de ellos, pasó por ver en el retablo mayor de los jesuitas, en palabras de Azcárate, un "nuevo orden arquitectónico" de estirpe barroca, que luego Otero Túñez bautizó, con su acostumbrada agudeza, como "orden compostelano"[309]. En efecto, los maestros de arquitectura, "tracistas", retableros y ensambladores del siglo XVII, y de los inicios del 1700, sin duda asimilaron los cinco órdenes como "reglas" de composición, a partir de S. Serlio y Vignola, es decir, aprehendieron una "mecánica" tradicional, pero decididos a reinterpretarla luego, y, en consecuencia, a la luz de la sensibilidad del Barroco y, en especial, de la visión de los órdenes libre y desprejuiciada de J. Caramuel, aspiraron a la creación de efectos sorpresivos a través de la movilidad y la inestabilidad, claro está, de una "idea" ilusionista y escenográfica de la arquitectura[310]. Quizá

309 J. M. de AZCÁRATE, "El cilindro, motivo típico del Barroco compostelano", op. cit., 196 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Los retablos de la iglesia de la Compañía de Santiago", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 24 (1953), 401 p. *Ídem*, *Legado artístico de la Compañía de Jesús*…, 54 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 81 p.

310 A. BONET CORREA, "Juan Caramuel de Lobkowitz", en D. WIEBENSON (ed.), *Los tratados de arquitectura*…, op. cit., 107-110 p. *Ídem*, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, op. cit., 212-216 p. J. A. RAMIREZ, *Edificios y sueños*…, op. cit., 175-182 p.



Izquierda, H. VREDEMAN DE VRIES, Differents pourtraicts de menuiserie asçavoir portaux, bancs, escabelles, tables, buffets, frises, ou corniches…, Amberes, Filips Galle, 1565, pl. 3, vid. Col. Rijksmuseum (Ámsterdam) <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=RP-P-1964-3322&lang=en>



Derecha, H. VREDEMAN DE VRIES, Architectura oder bauung der Antiquen auss dem Vitruvius… [Arquitectura de la construcción de los antiguos según Vitruvio…], Amberes, Geerhardt de Jode, 1577, pl. 23, vid. V. BIERMANN, et al., Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad, Colonia, Tashen, 2003, 509 p.

sería más apropiado y coherente pues escribir sobre la "trasgresión de los órdenes a la compostelana", o bien del "desorden" paralelo a la introducción del estípite, al referirse a la suma de columna, cilindro y entablamento. No acerca de un "orden compostelano", inestable, revoltoso, y en suma, perturbador de lo clásico; 2) por otra parte, el problema de sus orígenes; siguiendo la estela de M. Murguía, Azcárate y, en especial, Folgar de la Calle, defendieron un origen "nórdico" para estos resortes desestabilizadores y subversivos de la obra de Simón Rodríguez[311], claro que hay otras vías:

Como ya hizo notar Cacheda Barreiro[312], al prestar atención a un aguafuerte de M. de Arteaga († 1703) —con firma "Mathias Arteaga F."—, a su vez, portada del libro de A. de Gaztañeta, *Norte de la navegacion hallado por el quadrante de reduccion…* (Sevilla, 1692)[313]; éste, constituye el "paradigma" de los frontispicios que sirvieron, sin lugar a dudas, como modelo y base de inspiración para Simón Rodríguez, ya que en su orla de arquitectura "ilusionista" se reúne, a toda página, y resume lo mejor de su recetario en los retablos mayores del Colegio de los jesuitas de Santiago de Compostela (1727 a 1729) y de la capilla del Santo Cristo de Conxo (1735 a 1737) —el juego con los soportes en el espacio, el movimiento de la estructura y la potenciación del volumen negativo, esferas y ángeles lampareros, los resaltos del entablamento sobre los plomos que vuelan…—. Seguramente, por los años de 1720 a 1729, tal vez en la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús, vio este grabado y otros de los que ilustraron obras de cosmografía, geografía y navegación, impresas en los Países Bajos entre los siglos XVI y XVII, y a relacionar con la "oficina Plantiniana". Así, ya no sorprende el gran número de tratados de cartografía y cosmografía en las bibliotecas de Francisco Dantas (1664), de Diego de Romay (1694) o Domingo de Andrade (1712), tal vez ediciones de Flandes y los Países Bajos de fines del XVI, tal y como subrayó Fernández Gasalla[314]. En fin, todo esto para hablar del patrón de la "Colonne Astronomique"[315], esto es, la que se hace coronar por una esfera armilar.

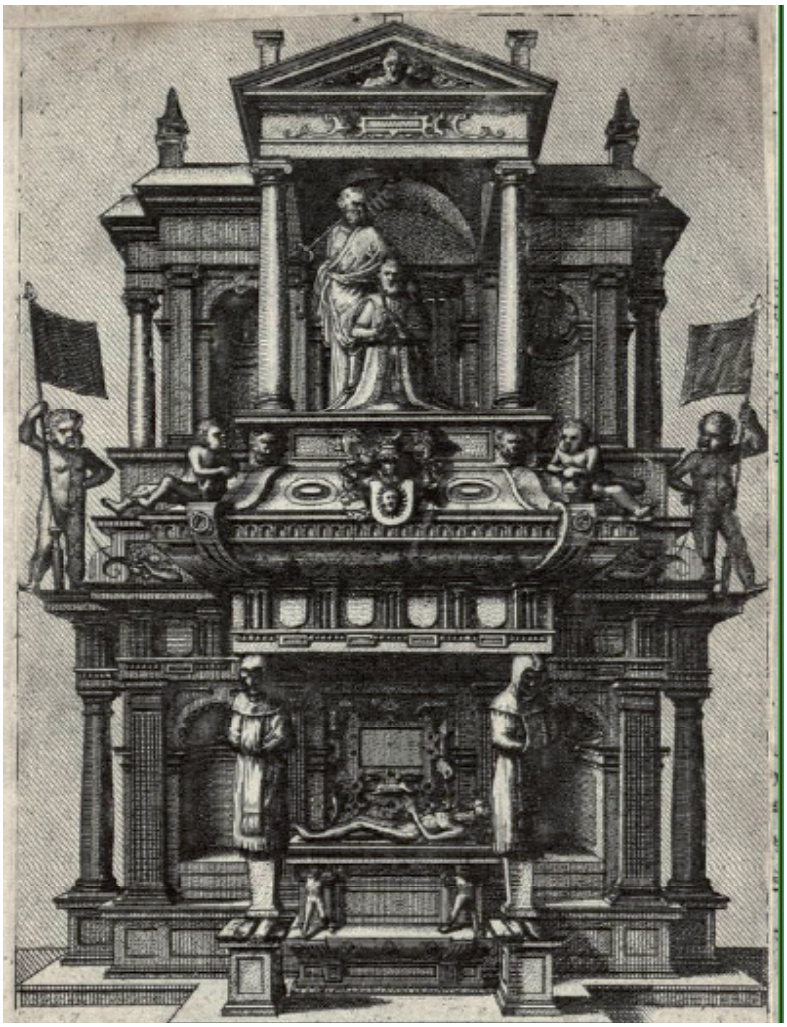
311 J. M. de AZCÁRATE, "El cilindro, motivo típico del Barroco compostelano", op. cit., 201 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit. 24 p.

312 R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España…*, op. cit., 246-248 p.

313 A. de GAZTAÑETA UTURRIVALGAZA, *Norte de la navegacion hallado por el quadrante de reduccion…*, Sevilla, s. n., 1692, *vid*. BXUS., Fondo Histórico, sig. 16.227.

314 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII…", op. cit., 339 y 348 p., nota a pie 43. *Ídem*, L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade…*, op. cit., 1, 134 y 176-177

315 Charles A. Daviler, por ejemplo, en su *Cours D'Architecture qui comprend Les Ordres De Vignole…* (Paris, 1691), introdujo un cuadro comparativo de columnas bajo el epígrafe "Diverses especes de Colonnes extraordinaires et symboliques"; como se sabe, éste conoció muchas ediciones, y, si bien, en Galicia es de notar que la tratadística francesa no tuvo repercusión hasta muy avanzada la centuria, se saca a colación porque refiere, junto a otras "históricas", "rústicas" y "marinas", esto es, "Colonnes Symboliques", una columna astronómica, *vid*. D. WIEBENSON, *et al*., *Los tratados de arquitectura…*, op. cit., 121-123 p. V. BIERMANN, *et al*., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Colonia, Tashen, 2003, 264-266 p., *ilust*. n.º 7 (pl. 93), 273 p.

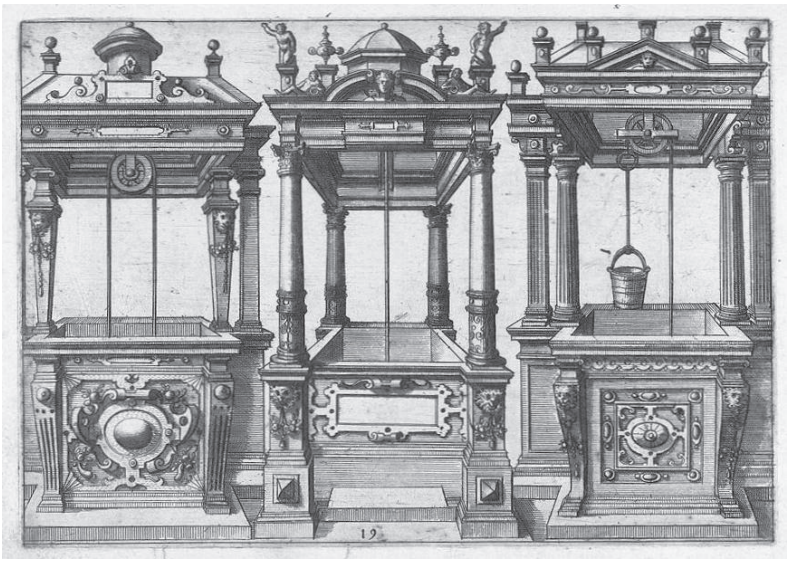


Arriba, H. VREDEMAN DE VRIES, Pictores, statuarii… adeste: et hunc libellum varias Coenotaphiorum, tumulorum et mortuorum monumentorum formas…, Amberes, H. Cock, 1563, pl. 24, vid. Bibliotheken der Universität Heidelberg (Alemania) <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vries1620/0024?&sid=cd27e15f2b11754f05d3293bd6c677d7>

Sí, en efecto, una "columna simbólica" coronada por una esfera de las que abundan en las portadas de los libros en la España de los Austrias —las columnas de Hércules, Jaquín y Boaz…—, bien pudo servir de acicate a Simón Rodríguez; no obstante, la "causa primera" quizá haya que buscarla en la Corte y en el grabado madrileño a fines del siglo XVII. Al respecto, hay que poner el foco de atención, una vez más, sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, discípulo de Alonso Cano, y cuyo estilo asimiló como ningún otro, quien fue sobre todo un genio en el dibujo decorativo: a juicio de Pérez Sánchez son excepcionales por su riqueza y "elegancia" sus "diseños" para obras de orfebrería y retablística donde al no tener que sujetarse a las leyes de la "mecánica", se multiplican los caprichos, y, así, por ejemplo, podemos ver pilastrones cajeados o de fuste rehundido, sin capitel, coronados por placas y recortes, y adornados con sartas de frutas; además de aplicar un gran recorte circular en su cabeza, a modo de rodela, que quiere grapar el soporte el entablamento[316]. Ciertamente, este uso de los elementos de

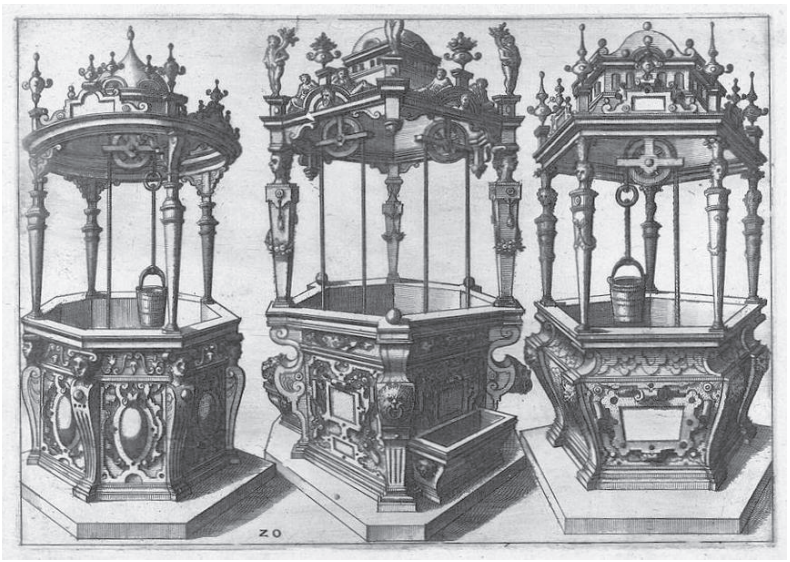
316 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *El dibujo español de los Siglos de Oro*, op. cit., 19 y 79-81 p., *vid*. "Retablo baldaquino de San Isidro" (reg. 154), "Arqueta de reliquias" (reg. 157) y, en especial, "Relicario de Santa Teresa"(reg. 153), 79-81 p. *Cfr*. H. E. WETHEY "Sebastian de Herrera Barnuevo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 11 (1958), 13-42 p. E. M. SANTIAGO PÁEZ, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional : siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, *vid*. Dib/B 403, 64-65 p., Dib/B 404 y B 406, 66-67 p. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "La prác-

J. ó L. van Doetechum (1574), a partir de H. VREDEMAN DE VRIES, Puits et Fontaines: Magnifico Melchiori Lorichio (pictori) Flensburgensi…, Amberes, Philips Galle, 1573, vid. Col. Rijksmuseum (Ámsterdam):

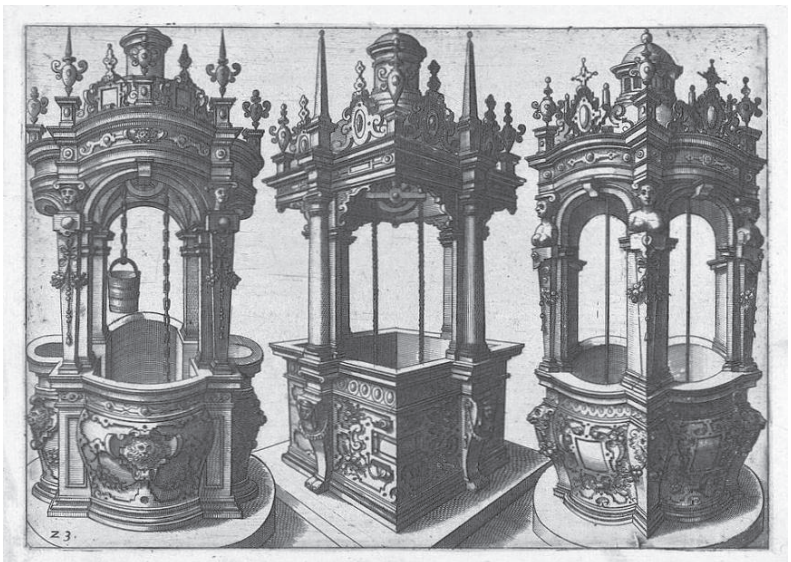


Arriba, pl. 19, <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=RP-P-2002-408&lang=nl>

En medio, pl. 20, <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=RP-P-2002-411&lang=nl>._



Abajo, pl. 23, <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=RP-P-2002-409&lang=nl>



arquitectura se asemeja a el que se vio en Santiago de Compostela en cantería y carpintería a partir de 1719. Claro que no es fácil buscar a día de hoy un canal de comunicación entre Simón Rodríguez y Herrera Barnuevo, sin contar con la mediación de Domingo de Andrade y hacerlo al margen de los burilistas madrileños del fin de siglo, caso de Marcos de Orozco o Gregorio Fosman y Medina[317].

Por lo demás, dijo Otero Túñez: "En Galicia, en efecto, a partir de 1720 […], aparece una nueva generación barroca que, frente al estípite castellano, sustituye […] la columna salomónica por la que se ha venido en llamar panzuda, de gran éntasis y decorada con frutas y cintas […]"[318]. Pues bien, en cuanto los órdenes utilizados por Simón Rodríguez, hay que citar el "dórico-toscano" y el compuesto, y, entre sus obsesiones, el buscar en el arte de la talla el contraste entre la austeridad del toscano y el adorno, a base de óvalos o "espejos" con puntas de clavo dispuestas en cruz, frutas y paños con borlas que penden desde las lazadas del sumoscapo. Desde luego, este tipo de columna es característica de Simón Rodríguez y su "escuela"; si bien, éstas, de orden compuesto y engalanadas al modo de las columnas "abalaustradas" de Juan de Arfe, con querubines, espejos y guirnaldas, empezaron a utilizarse ya antes de 1727 en el sur de Diócesis[319]. En efecto, se echó mano de columnas con el fuste retallado en dos registros, y ajustado por un anillo, en el retablo mayor de la Compañía de Jesús de Pontevedra (Pontevedra), antes de marzo de 1726, y cuya obra podemos atribuir a la gubia de Miguel de Romay; quien quizá las utilizara años atrás, por 1712, en la sillería de la colegiata de Santa María de Iria (Padrón, A Coruña), y, de esta suerte, anteceden a las de Fernando de Casas y Francisco das Moas en el altar mayor de la capilla de la Azucena, en la catedral de Santiago de Compostela (1731)[320]. Es curioso: Joaquín de Churriguera († 1724), y, en especial, su producción durante su última etapa, en calidad de Maestro Mayor de la Catedral "nueva" de Salamanca, de 1720 a 1724, se asocia al uso de columnas compuestas, recubiertas de frutas, cogollos de hojarasca, medallones, paños y querubines, tal y como se observa en el retablo del Cristo de las Batallas y el trascoro de la Catedral —claro que ya por 1703 en el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco (Valladolid) planteó columnas de orden compuesto y fuste retallado en dos registros—, y, a su vez, en el retablo del Tránsito de la Virgen, en el crucero de la catedral de Plasencia (Cáceres); donde sólo trabajó entre abril y septiembre de 1724, cuando falleció. Luego, tras su muerte, las obras fueron acabadas por su hermano, Alberto, por 1733 y 1726 (respectivamente)[321].

---

tica del dibujo en la España barroca", en J. ÁLVAREZ LOPERA, *et al.*, *Figuras e imágenes del barroco*…, op. cit., 138-139 p. y ss.

317 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit. 20 p. A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, op. cit., 177-182 p. R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España*…, op. cit., 56, 133-134, 379-381 y 428 p.

318 R. OTERO TÚÑEZ, "Los retablos de la iglesia de la Compañía de Santiago", op. cit., 404 p.

319 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 24-25 p.

320 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 78 p. *Ídem*, *Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 89 p. *Ídem*, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 36 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 97-98 p.

321 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, op. cit., 23-26 y

Desde que en 1982 Folgar de la Calle publicó su "inventario" de los libros de Fernando de Casas († 1749)[322], mucho se avanzó hasta hoy día —merced a los trabajos de Taín Guzmán y, en especial, Fernández Gasalla—[323], en el conocimiento de la bibliografía y la "información" artística manejada por arquitectos y maestros de cantería y carpintería de la Galicia del siglo XVIII. Si bien el "Requento de los vienes de Fernando de Casas", de marzo de 1718, a resultas de su matrimonio con Rosa Vázquez Navarrete, celebrado poco antes, constituye uno de los referentes de mayor "peso" y, sin duda, el más traído y llevado por los investigadores. Pues bien, Folgar de la Calle nos dio a conocer, por esta vía, su biblioteca, sus lecturas, sus objetos de estudio y, tal vez, el punto de partida para buena parte de su obra (*a posteriori*). De entre ellos, hay que llamar la atención sobre uno en particular, a causa de la importancia que se le ha venido dando, y, especialmente, en los últimos años, en relación con su formación: "[…] otro [libro] que trata del templo de San Francisco de la provincia de los Doce Apostoles"[324]. Obra de fray Miguel Suárez de Figueroa, *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apostoles de el Peru…* (Lima, 1675)[325]; se trata de un volumen en cuarto —"otro quadernitto yntitulado Templo del glorioso patriarca San Francisco"—[326], con tres estampas (xilografías) y otra más desplegable, grabadas por fray P. (¿Pedro?) Nolasco. De entre éstas, Folgar de la Calle, y, luego, García Iglesias y Fernández González, hicieron hincapie en la estampa con la "panorámica" del conjunto de San Francisco de Lima —con firma *"F. P. Nolasco / O. M^us. Sculpsit / Limae"*—, una de los edificios más representativos del Barroco en Lima (Perú) y en su etapa de mayor "esplendor", durante el tercer cuarto del siglo XVII; justo en su base, se lee el rótulo "*Basilica celeberrimi Conuentiis Sti. / Francisci Auspiciis S; Ludouici Episcopi / Dicata; Erecta studio et cura R^mi. P^r. F. / Ludouici Zerbela Aus / tralis Americae Commissarii / Generalis Annua 1673*". Sin embargo, se quiso sacar a colación porque esta "historia", esto es, la "vida" de este libro en Santiago de Compostela, da buena cuenta de los problemas en torno a libros, lecturas y lectores en la Galicia del Antiguo Régimen, y, a su vez, a causa de que junto a la calcografía nórdica del siglo XVI y la madrileña del 1600, a mi juicio,

51 p., ilust. 20, 21 y 22. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España*…, op. cit., 359-361 p. *Ídem*, *El retablo barroco en España*, op. cit., 160, 166-169 y 199-200 p.

322 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., 540 p.

323 M. TAÍN GUZMÁN, *Comentario a las Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura de Domingo de Andrade*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, *cfr. Ídem*, *Domingo de Andrade*…, 1, 41-45 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII…", op. cit., 329-355 p. *Ídem*, "La bibliografía artística en la biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", 633-653 p. M. A. CAJIGAL VERA, "Libros de arte y arquitectura en el fondo antiguo de la biblioteca del Instituto Teológico Compostelano…", op. cit., 494 p.

324 *Ibidem*, 540-541 p.

325 Fray M. SUAREZ DE FIGUEROA, *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apostoles de el Peru en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado, y engrandecido de la providencia divina : en panegyrico historial, ypoetico certamen... / escrivelo... Fr. Miguel Suarez de Figueroa*, en Lima, 1675. Ed. facsímil, Sevilla, Extramuros, 2007.

326 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Las bibliotecas de los arquitectos…", op. cit., 344 p.

éste constituye otro de los "modelos de inspiración" para la entrada del cilindro en el estilo de Simón Rodríguez[327].

Según García Iglesias, muy posiblemente éste llegó a Galicia poco después de ser publicado y bien pudo ser ya conocido por Domingo de Andrade[328]. Al menos un ejemplar llegó a Santiago de Compostela antes del fin de siglo, habida cuenta que Fernández Gasalla lo contó entre los libros de Diego de Romay, en un inventario *post-mortem* con fecha de junio de 1694[329]. Pocos años después, antes de marzo de 1718, ya se encontraba en la biblioteca de Fernando de Casas. Como se sabe, Fernández Álvarez dejó claro que para los artistas del Noroeste no debía de ser fácil acceder a los libros relacionados con su actividad, ni a (otra) información artística, en las librerías de Santiago de Compostela, a juzgar por los inventarios de los libreros. Así que su escasez empujó a los situados en posiciones altas o muy altas del campo de producción a hacerse con éstos "por encargo", fuera, y a una gran mayoría a buscarlos en las almonedas[330]. Es posible que esto aclare, por ejemplo, la coincidencia entre títulos. Quizá el volumen que poseyó Casas y Novoa haya pertenecido, algunos años antes, a Diego de Romay, y, así, se hiciera con él tras su muerte, en la venta pública de sus bienes, como era costumbre. Claro que el centro de interés de la obra del Padre Suárez de Figueroa, en manos del joven Maestro Mayor de la Catedral, en especial estribaría en la relación de dependencia que la fachada y la portada de San Francisco de Lima pudo tener con el esquema de composición de la iglesia de los benedictinos de Vilanova de Lourenzá (Lugo), de 1735 a 1738[331]; y, en última instancia, con la fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela, a partir de 1738, a la que, sin duda, anticipa. Sea como fuere, hay razones para creer que a Santiago de Compostela llegaron otros ejemplares, seguro que a través de los franciscanos, y que estos grabados causaron un hondo impacto en la formación del lenguaje y recetarios de Simón Rodríguez, el otro "grande" de los arquitectos gallegos.

Es bien conocido el trabajo de Simón Rodríguez, entre 1719 y 1726, a cargo de las obras del convento de Santa Clara (Santiago de Compostela). De su fachada, justamente, dijo Folgar de la Calle que se estructura como si de un retablo se tratase, en tres cuerpos y tres calles, con la central en destaque, cuyo adorno va creciendo en número y "peso" hacia el centro y a medida que se gana altura. Sin embargo, sorprende

327 De esta suerte, este apartado es "segunda parte" de la ponencia que leí en el Congreso Internacional "La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo", en Varsovia (Polonia) del 21 al 25 de septiembre de 2009, bajo el título "Interferencias, modelos de ida y vuelta o 'intercambios' en el campo de las artes entre las Indias y el noroeste de la Península Ibérica (1695-1775)".

328 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (I): la época, los patrocinadores*…, 13, 111 p.

329 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Las bibliotecas de los arquitectos…", op. cit., 344 p., nota a pie 25.

330 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*, A Coruña, Do Castro, 1996, 133 p., nota a pie 69. O. REY CASTELAO, *Libros y lectura en Galicia: siglos XVI-XIX*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2003, 73-74 p.

331 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", op. cit., 546 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, 253-254 p.

la sintaxis de elementos sustentados y sustentantes, cuyo "modelo" tal vez se escondía, hasta ahora, en la fachada de San Francisco de Lima: el segundo cuerpo se destacó, en especial, sobre el plano de fondo, y se vació con dos vanos sobrepuesto, el inferior recto, el superior de medio punto, que subrayan, así, la "interpenetración" entre los niveles, desajustando la secuencia de vanos de las calles laterales y anulando la correspondencia entre los cuerpos; las calles laterales, por su parte, se centran, abajo, con dos placas en resalto, y sobre ellas una elipse, u óvalo, que se corresponde en los dos niveles superiores con vanos, a imagen y semejanza del "patrón" de la fachada que grabó fray P. Nolasco; en el remate, la fachada se incurva, encajada entre las calles laterales, y la cornisa, muy volada, se interrumpe para alojar el escudo de los franciscanos, ajustado entre recortes, volutas, lambrequines y cintas. Así las cosas, hay que subrayar la acumulación de volutas vivamente recortadas y desarrolladas en planos, placas y tornapuntas, asas y óvalos, frontones partidos…, que luego saltaron, creo, del grabado de los franciscanos de Lima al arte de Simón Rodríguez, trabajándolos al igual que en buena parte de los retablos proyectados a partir de 1727[332].

Por tanto, el problema pasa por saber cómo accedió al texto de fray Miguel Suárez de Figueroa: debemos barajar la hipótesis más probable, esto es, suponer que llegaron a Santiago de Compostela unos cuantos ejemplares a la biblioteca de los frailes de San Francisco, con los que Simón Rodríguez mantuvo hasta sus últimos días una "fructífera" y estrecha relación. En una ciudad de clérigos, como Santiago de Compostela, la vía de acceso a libros caros o "raros" acostumbró a ser, antes que la Universidad, muy pobre hasta fines del siglo XVIII, las bibliotecas de los monasterios y conventos. Al parecer, la de los benedictinos de San Martiño Pinario fue la mayor del Reino de Galicia, y, hoy por hoy, sin duda una de las que mejor se conocen; habida cuenta de las normas de las clausura restringían el acceso, el número de los que podían leer dentro de esta biblioteca seguramente se limitaría a una "minoría", como, por ejemplo, los maestros de arquitectura y escultura que trabajaron a su sombra. Seguro que esto también se dio en otras instituciones religiosas, caso de la biblioteca del Colegio de los jesuitas o la de San Francisco, según Rey Castelao, ésta, desde fines del siglo XVII la segunda en importancia, después de la de San Martiño Pinario[333]. Creo que el Maestro de obras de Santa Clara lo leyó y vio antes de 1719 —*Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apostoles de el Peru…* (Lima, 1675)—, para aplicarlo, a continuación, a la fábrica del convento y fachada de las clarisas. A lo mejor se lo tomó prestado a Fernando de Casas, pues, pese a la tan traída y llevada "competencia" en el campo del arte, entre el uno y el otro, en especial a partir de 1719, Folgar de la Calle subrayó que en lo personal su relación debió de ser más que "cordial"; seguro que fraguada en los años de aprendizaje junto a Domingo de Andrade, ya que en enero de 1718, cuando Fernando de Casas contrajo matrimonio, como testigo firmó "Don Simón Rodríguez"[334].

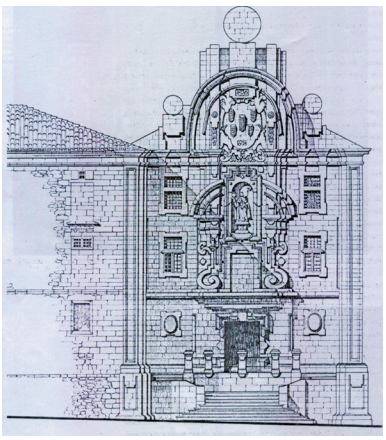
332 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 56-64 p.

333 O. REY CASTELAO, *Libros y lectura en Galicia*…, op. cit., 402-412 p.

334 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 19 y 13 p.

Arriba, "F. P. Nolasco / O. M^us. Sculpsit / Limae", "Basilica celeberrimi Conuentiis Sti. / Francisci…/ Annua 1673", vid. Fray M. SUAREZ DE FIGUEROA, Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apostoles de el Peru en la Ciudad de los Reyes…, Lima, 1675 (ed. facsímil, Sevilla, Extramuros, 2007)

A Simón Rodríguez, Rioboo y Seijas lo trata a mediados del siglo XVIII de "célebre arquitecto" y afirma de sus trazas que "[…] si se diesen a la luz publica, serian pauta y norma a muchos maestros de el Arte"[335]. Pues bien, a fin de comprender cómo llegó su "lenguaje" y recetarios a la jurisdicción de Pontevedra, volvemos la mirada a un maestro de obras asentado en la villa del Lérez, y, por de contado, buen conocedor de la arquitectura de Santiago de Compostela por los años medios del siglo XVIII: fray Francisco de Mira († hacia 1774), a la sazón religioso lego de San Francisco de Pontevedra, al menos desde 1757 dibujante de "plantas" y trazas en su jurisdicción[336] y quien Couselo Bouzas señaló (erróneamente) por "autor" de la planta para la iglesia de Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra) y su retablo mayor. En efecto, hay que principiar por hacer saber que este religioso lego se ocupó, de 1770 a 1774, ni más ni menos que de la dirección de las obras de la iglesia de San Francisco de Santiago de Compostela, y, de esta suerte, fue tildado por Folgar de la Calle de ser "[…] un mero intérprete del proyecto trazado en 1740 por Simón Rodríguez". Infelizmente, las trazas y plantas dibujadas por éste no se conservan[337]; si bien, por otro lado, debemos barajar la hipótesis de que sí llegara a conocerlas, y, en especial, los dibujos

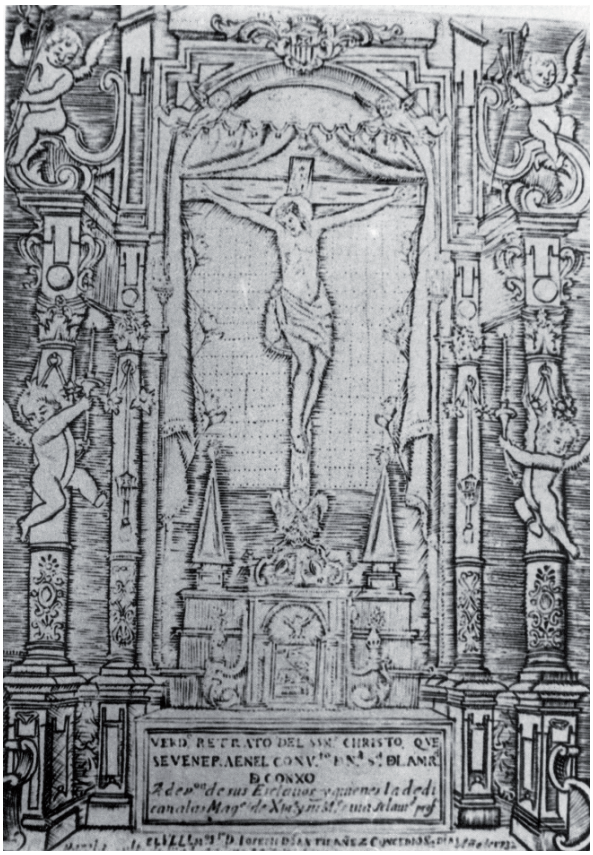


Abajo, M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "El Convento de Santa Clara de Santiago", en M. E. GIGIREY LISTE (coord.), El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad, 1193-1993, Santiago de Compostela, Real Convento de Santa Clara, Museo de Terra Santa, ilust. 126 p.

335 A. RIOBOO Y SEIJAS, *Descripción… de Galicia… hasta la invasión de los moros*, Manuscrito, 1749, fol. 6 r., *vid*. Biblioteca de la Real Academia de la Historia, sig. 9/5654(1). Cit. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 66 p.

336 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 455-456 p.

337 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 125 y 130 p.



Izquierda, Ángel Piedra ("Man.l Land.a del. / Angelus Piedra fec.t / Sant.o a 1768"), estampa de devoción de San Roque, calcografía (310x220 mm), "Verdadero R.to del Milagroso S.n Roque que se venera en su Cap.a de la Ciu.d de S.to por su devota Congreg.on…", vid. Col. Museo de Pontevedra, reg. 2701.

Derecha, Manuel Antonio Arias Varela ("Varela sculpt. / Año de 1737"), estampa de devoción del Santo Cristo de Conxo, xilografía (210x150 mm), "Verd.o Retrato del SSM.o Christo que se venera en el Conv.to D. N.a S.a la Mr.d. de Conxo a dev.om de sus Esclavos y quien la dedican a las Mag. es de Xpto. y su M.e cuia esclavt.d prof. / El Yllm.o S.r D. Joseph d[e] Santibañez…", vid. A. BARRAL, Santa María la Real de Conxo, A Coruña, Diputación Provincial, 1992, ilust. 244 p.

de esta fachada, antes de la muerte del su arquitecto en 1752[338]. De ser cierto, esto acercaría a Simón Rodríguez a Pontevedra, y, así, daría carta de naturaleza a su influjo sobre Benito Rey Somoza y Liñariños, el mejor "maestro de arquitectura y escultura", y más activo, de la villa del Lérez a mediados del siglo XVIII. Cierto que la propagación de su estilo por el sur de la Diócesis se hizo, las más de las veces, por otras vías, esto es, no a través de dibujos, sino, antes bien, a través del taller y el trabajo a pie de obra, por un lado, y los grabados, más tardíamente, por otro. En efecto, cabe poner de relieve que el "trasplante" de sus recetarios a las iglesias y obradores de Pontevedra se fue sintiendo poco a poco, si bien en aumento, desde los años de 1730 a 1739 —el altar de Nuestra Señora de los Desamparados en el convento de Santa Clara (Pontevedra), entre 1737 y 1745 ca.; del Rosario en la iglesia de Santo Tomé de Piñeiro (Moaña, Pontevedra), por 1738; el retablo mayor de Santa María de Rubiáns (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), poco después de 1749; Santa Mariña de Fragas (Campo Lameiro, Pontevedra), por 1747; Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra), de 1758 a 1759…— . Además, el acrecimiento de su influjo luego de mediado el siglo XVIII no dista de lo que aconteció en la ría de Muros y Noia, en concreto por los años de 1750 a 1759 (aproximadamente). Lo cierto es que, según López Vázquez, el número de los ejemplos de uso de las columnas panzudas como principales elementos de sustentación fue creciendo tras la muerte de Fernando de Casas y Simón Rodríguez (†

338 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 120, 127 y 139 p.

1752)[339], y, con certeza, esto, corrió parejo al desarrollo del grabado en Galicia.

¿Por qué? Veámoslo: entre las instituciones religiosas de Santiago de Compostela, a juicio de Barriocanal López, sin duda las hermandades y cofradías constituyeron la principal clientela de los grabadores, a resultas de la necesidad de dar a conocer la imagen del "titular" entre sus devotos, en forma de estampas de devoción, y, así, aumentar los ingresos a través de su venta; éstas eran verdaderas promotoras de las artes, trabajando a su sombra algunos los mejores artistas de la Galicia atlántica[340]. Pues bien, una de las cofradías con mayor nombradía de la Ciudad Santa y de singular fervor entre los compostelanos, desde mediados del siglo XVII, fue la del Santo Cristo de los mercedarios de Santa María la Real de Conxo (Santiago de Compostela). Hay que prestarle atención a una xilografía firmada por Manuel Antonio Arias Varela en 1737 (¿1732?). Habida cuenta que la imagen del crucificado destaca, aquí, sobre un camarín, bajo dosel con guardamalleta, y ante el retablo proyectado por Simón Rodríguez y levantado por Manuel de Leys entre 1735 y 1737[341]; se aprecia con bastante detalle el lenguaje y recursos de que echó mano Simón Rodríguez en su traza, a base de columnas retalladas, aislados y desbordantes "trozos de entablamento", sobre cilindros, y adornados con "asas" y placados, a modo de "tau", ángeles lampareros y volutas recortadas, de apariencia metálica… De fecha más tardía, si bien de mayor calidad, es la plancha de la "imagen" de S. Roque de su Hospital de Santiago de Compostela, que diseñó el pintor Manuel Landeira y abrió Angel Piedra ("*Sant.º a 1768*"). Quizá haya sido, ésta, una de las más populares entre los compostelano, a juzgar por su gran producción de estampas de devoción a mediados del siglo XVIII, los grabadores que enroló en sus actividades y el hecho de hacer estampar en Madrid buena parte de estas láminas[342]. Sea como fuere, esta calcografía, quien sabe si hecha a partir de otras tiradas en Madrid, años atrás, habla bien a las claras de la introducción del Rococó en Galicia y enseña las columnas panzudas adornadas con guirnaldas, frutas y paños del retablo mayor de la capilla del Hospital de San Roque; donde Domingo de Romay trabajó, junto a Andrés Mariño, Francisco de Casas y Bernardo García, bajo dirección de Simón Rodríguez, entre 1742 y abril de 1747[343].

Claro está, este ir y venir de estampas entre Santiago de Compostela y Madrid, casi siempre en relación con las cofradías, y, en especial, durante los dos cuartos centrales del 1700, seguro que fue determinante

339 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble…", op. cit., 64 p. *Cfr*. I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia…", op. cit., 526-535 p.

340 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, op. cit., 146 p.

341 A. BARRAL, *Santa María la Real de Conxo*, op. cit., 242-246 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 96 p. Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, op. cit., 212 y 339-340 p. *Ídem*, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad. Valores iconográficos y devocionales", en *Galicia Renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, 343-344 p.

342 F. BOUZA BREY, "Biografía de las estampas calcográficas de San Roque en el siglo XVIII", (reedición), en J. D. BUJÁN NÚÑEZ (coor.), *O Gravado en Galicia*…, op. cit., 325-337 p. A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, op. cit., 263-264 p.

343 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 143 p.

en la llegada de "modas" y "normas". Por supuesto, la explicación a este hecho estriba en la ausencia de grabadores y estampadores calcográficos en Galicia hasta el advenimiento de los Piedra, Jacobo de la Piedra († 1779), y su sobrino, Ángel Piedra († 1800). Una relación que dio principio hacia 1700 con Clemente Puche (Puch o Puich), de quien se conocen algunas obras a fines de siglo y a quien se le encargó abrir una estampa de la Virgen de la Cerca de los agustinos, según dibujo de fray Gabriel de Casas; figuró al frente del *Ceremonial segun el romano y el uso de los religiosos de Nro. P. S. Agustin* (Madrid, 1701), compuesto por fray Antonio de Castro, maestro de novicios del Real Convento de S. Felipe de Madrid e hijo del de Santiago de Compostela[344]. De todos modos, el grabador madrileño más prolífico e interesante de esta época fue fray Matías de Irala Yuso († 1753):

Quiero empezar por hacer hincapie en que su obra sí se conoció en la Galicia de los años medios del XVIII; ya que, por una parte, Bonet Correa dio a conocer un grabado de "S. Ioaquin Padre de la Madre de Dios" de la Colección "Bouza Brey", dibujado por Fray Matías y grabado por Clemente Puche, con fecha de 1721[345], y, por otra, Couselo Bouzas dijo: "El año de 1733 esculpió en la obra 'Crisol crítico de Manet' [sic] la Virgen de la Barca de Mugía [A Coruña], con la siguiente inscripción al pie '[…] Fr. Mathias de Irala del año 1733"[346]. En efecto, grabó una estampa en honor a "N. S. de la Barca", firmada "F. Mathias Iraia del. et sculp. año de 1733" que ilustra la "*parte segunda*" de la obra de Salvador Mañer († 1751) —no Manet— *Crisol critico, theologico, politico, physico, y mathematico, en que se quilatan las materias del Theatro Critico*... (Madrid, 1734); puesto que se hizo famoso por sus "impugnaciones" de los escritos del Padre Feijoo, este autor y sus textos seguro que llegaron a ser bien conocidos en las bibliotecas gallegas durante el Siglo de las Luces[347]. Luego, alrededor de fray Martín de Irala se formaron algunos discípulos, "menos o nada conocidos hoy", y dentro de su área de influencia se puso el pintor de cámara Carlos Casanova (†1771) y Juan Bernabé Palomino († 1777); éste, hijo de un platero cordobés y sobrino del pintor y tratadista Acisclo Antonio Palomino, fue el primer Grabador de Cámara de los Borbones[348]. Es curioso: Fernando de Casas, a la sazón, maestro de obras de San

344 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 553 p. F. BOUZA BREY, "El Grabado de Nuestra Señora de los Ojos Grandes en la obra de Pallares y Gayoso", en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, 5, 39 (1953), 136 p. y ss. A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, op. cit., 235-236 p. Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad…", op. cit., 342 p. *Ídem*, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, op. cit., 160 p.

345 F. BOUZA BREY, "El Grabado de Nuestra Señora de los Ojos Grandes…", op. cit., 136-143 p. *Cfr*. A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, op. cit., 20 p.

346 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit.,, 402 p. A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, op. cit., 239 p. A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, op. cit., 11 p. Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad…", op. cit., 343-344 p.

347 S. J. MAÑER, *Crisol critico, theologico, politico, physico, y mathematico, en que se quilatan las materias del Theatro Critico, que ha pretendido defender la demonstracion critica del... Fr. Martin Sarmiento: parte segunda*..., Madrid, Ed. Bernardo Peralta, 1734, *vid*. BXUS., sig. INC 864-5.

348 A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, op. cit., 241 y 243-246 p.

Juan Bernabé Palomino († 1777), altar mayor de la capilla de Nuestra Señora del Socorro (Santiago de Compostela), calcografía, "F. Ferdinandus de Casas Architect. Invt.ˢ a Palomin.ᵒ sculp.ʳ Reg.ˢ Mti. Incidt. a 1756 / P. Alfaro iterum a 1776", vid. Col. Museo de Pontevedra, reg. 1669-35.

Martiño Pinario y autor de las trazas del retablo mayor de la capilla de Nuestra Señora del Socorro (Santiago de Compostela), donde se trabajó entre 1746 y 1749, bajo dirección de Manuel de Leys, hizo un dibujo para una plancha que abrió J. B. Palomino en 1756[349]; por tanto, algunos años después de la muerte de Casas y Novoa, en noviembre de 1749[350]. Si bien el "puente" con el arte gallego ya estaba tendido desde años atrás, ya que a él se le debe la "composición" de las armas del Reino de Galicia, calificada como una de las más ricas por la profusión de insignias, triunfos y emblemas[351], que figuró en el "Tomo Segundo" de *Anales de el Reyno de Galicia*, obra de D. Francisco de la Huerta y Vega, impresa Santiago de Compostela por 1736[352]. Sirva esto, pues, para dejar claro que a Santiago de Compostela llegó lo mejor del grabado madrileño.

De todos modos, si son muy pocas las ocasiones en que se han podido fijar relaciones de dependencia y/o influencia en relación con arte de la talla, al menos no hay duda que esté, el grabado producido y venido de la Corte, actuó sobre el horizonte de expectativas del "público", es decir, reajustó sus "pre-conocimientos" —esto se remite a normas intersubjetivas, colectivas—[353], y, por consiguiente, allanó el camino para que se produjera un cambio de repertorio entre 1754 y 1763, o 1765. Al respecto, son bien conocidos los hitos de este cambio de "lenguaje", el cual en verdad es tan sólo una "historia de lo que pudo ser y no fue": en líneas generales, coincidía con la llegada a Santiago de Compostela del estucador Bartolomé Sermini hacia 1754[354], los trabajos "finales" de Clemente Fernández Sarela († 1765) y de Lucas Ferro Caaveiro († 1770), éste, hasta 1763, cuando abandona la dirección de la fábrica de la Azabachería, en la Catedral; y, en especial, la obra de renovación y embellecimiento de la capilla mayor de los monjes de San Martín Pinario (Santiago de Compostela). Como se sabe, la llevó a cabo José Gambino († 1775) desde los inicios de 1760 y algunos de sus

349 Quizá, ésta, se encargó para tirar "hojas sueltas"; o bien a fin de ilustrar las constituciones de la Cofradía, las "novenas" de Nuestra Señora del Socorro o cualquier otro texto de uso religioso, *v. gr.*, *Egercicio piadoso que à mayor honra y gloria de la Santisima Virgen Maria de el Socorro*: *cuya milagrosa imagen se venera… en el Real Monasterio de San Martin de Santiago*…, Santiago de Compostela, Sebastian Montero y Frayz, 1792, *vid*. BXUS., sig. FOLL 136-32.

350 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 187-89 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "La Capilla de Nuestra Señora del Socorro", en *Galicia renace*, Iglesia de San Martiño Pinario, junio-octubre de 1997; Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, 157-170 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE y J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 269-270 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 243-244 p., nota a pie 958.

351 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, op. cit., 137 y 291-292 p.

352 F. J. M. de LA HUERTE Y VEGA, *Anales de el Reyno de Galicia: Tomo Segundo, Dedicale a el Primogenito de la Iglesia entre todos los Reynos Catholicos de el Occidente el muy Noble y Leal Reyno de Galicia / Su Auctor El Doct. D. Francisco Javier Manuel de La Huerta y Vega*, Santiago de Compostela, Ignacio Guerra, 1736, *vid*. BXUS., sig. 12648.

353 M. IGLESIAS SANTOS, "El Sistema literario…", op. cit., 338 p.

354 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago*…, op. cit., 109-110 p. A. VIGO TRASANCOS, "Transformación, utopía y redescubrimiento. La Catedral desde el Barroco a nuestros días", en M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (dir.), *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000, 209 p. E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2008, 38-40 p. y ss.

mejores "colaboradores" —quizá contó con Andrés Ignacio Mariño, Alejandro Nogueira, Francisco das Moas y algún otro…—. Éste, el "período más conocido del maestro", de 1756 a 1764, tal y como lo fijó López Calderón[355], abarcó la ejecución de los canceles, parapetos y puertas que cierran el coro, y, en suma, transformaron, antes de 1765, el retablo mayor de la iglesia de los benedictinos[356].

Fray Matías de Irala († 1753), Metodo sucinto i conpendioso de cinco simetrias apropriadas a las cinco ordenes de arquitectura adornada con otras reglas utiles... (¿1731?, ¿1739?), vid. A. BONET CORREA, Vida y obra de fray Matías de Irala, Madrid, Turner, 1979, lám. 30.

Según Gallego Gallego, "[…] el gusto francés va siendo introducido poco a poco"; pese a que el "*style rocaille*" poco o nada se dejó ver en el grabado madrileño, y, si lo hizo, fue ante todo en contextos "marginales" y fechas tardías, hacia 1748, o bien incluso después de 1752. De todos modos, cabe preguntarse por la "canonización" de un Rococó "*avant-la-lettre*" o del "pre-rococó" que vio Bonet Correa en *Metodo sucinto i conpendioso de cinco simetrias apropriadas a las cinco ordenes de arquitectura adornada con otras reglas utiles...* (¿1731?, ¿1739?), y dio a conocer hace algunos años, alrededor de 1975 —pese a que sigue siendo "prácticamente desconocido"—. No obstante, de sus líneas curvas y "disimetrías", no "asimetría", en la hechura del adorno, y el gusto aún barroco de fray Matías de Irala, "[…] indudablemente […] seducido por la corriente decorativista del barroco italiano tardío"[357], creo, en verdad pueden encontrarse ecos en la talla y "decoración" de la capilla mayor de San Martiño Pinario; esto, sin negar cierta "sugestión", que quizá no dejaría de responder a un "gusto de época". Desde luego, no afectó al trabajo de José Gambino, quien supo ir más allá; sino, antes bien, a lo que media entre abril de 1738, cuando se trabajó en el "recibimiento" del retablo mayor sobre las paredes del presbiterio, en sus laterales, y en "la custodia pequeña", y 1761, cuando se volvió al "tabernáculo"[358]. De la misma manera, en el retablo mayor de la capilla de Nuestra Señora del Socorro, donde se dieron cita, entre 1746 y 1749, junto a Manuel de Leys, Andrés Mariño, Manuel de la Iglesia y Miguel García. Con todo, en primer lugar, las principales características de esta tensión de los "repertorios", en especial a partir de 1754, son la pervivencia de los esquemas de composición fijados en tiempos de Fernando de Casas

355 M. LÓPEZ CALDERÓN, *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino*, Tesis Doctoral bajo dirección del Prof. Dr. D. José M. García Iglesias, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela, marzo de 2009, 639-640 p.

356 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 261 y 270 p., nota a pie 52.

357 A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, op. cit., 240-241 p. A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, op. cit., 29-30 p.

358 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 261 p.

EXMA SEÑORA
DA JUANA NEPOMUCENO,
FERNANDEZ DE CORDOBA,
ESPINOSA Y DE LA CERDA, SARMIENTO Y SOTOMAYOR,
VILLARROEL, VILLALBA, Y LA CUEBA,
MARQUESA DE SOBROSO, &c.
HIJA UNICA, Y INMEDIATA SUCESORA DE LAS EXMOS SEÑORES
CONDES DE SALBA TIERRA, MARQUESES DE LORIANA,
la Puebla, Baider, Valero, y Jodar,
D. O. C. Q.
D. JOANNES FRANCISCUS ALONSO CABALLERO.

Arriba. _ Ángel Piedra († 1800), orla de una "hoja de grados", Santiago de Compostela, Sebastián Montero Fráiz (17/06/1762), "Angel Piedra Sant.º 1762", vid. Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, El grabado compostelano del siglo XVIII, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996, ilust. 111 p.

Abajo, G. GIARDINI, Promptuarium artis argentariae: ex quo, centum exquisito studio inventis, delineatis, ac in aere incisis tabulis propositis, elegantissimae, ac innumerae educi possunt novissimae ideae…, Roma, Fausti Amidei, 1750, vol. 1, pl. 23, vid. American Academy in Rome, Coll. 864.Gia.

y Simón Rodríguez, ya que en un período de crisis "[…] es mucho más fácil modificar, enriquecer o reducir una configuración compleja dada que construir otra en el vacío […]"[359]; luego, un colapso en el bien conocido "[…] proceso de disolución de la estructura arquitectónica en puras formas decorativas comenzado mucho antes"[360].

Esta obsesión por lo decorativo que se vivió con fuerza en la Península Ibérica desde los inicios del siglo XVIII, y, a raíz de su "eclecticismo" y complejidad, desembocó poco a poco en la "canonización" de los repertorios del Rococó, no hay duda que respondió a "patrones" de comportamiento que se asemejan entre Italia, España y Portugal —a pesar de las etiquetas: *estilo joanino*, churriguerismo, *barocchetto*, barroco florido…—. Pues bien, en cuanto que parcela privilegiada de ensayo, los cartuchos y "cueros recortados" (*strapwork*) a partir de las volutas y enrollamientos sobre materiales "duros" de fines del siglo XVII —éstas, en especial, inspiradas en las cartelas y la "materia blanda" deel estilo de F. Borromini († 1667)—, se proyectan en la primera mitad del siglo XVIII, hasta alcanzar a Giovanni Giardini († 1721). Un artista que estuvo activo en Roma durante las primeras décadas del siglo XVIII, trabajando en especial en el Vaticano y llegando a ser el mejor de su arte, la orfebrería, y el más "exuberante" seguidor de Borromini y Carlo Fontana († 1714), claro está, en metal; en paralelo, fue el autor de *Disegni Diversi…* (Roma, 1714 y 1750), según González-Palacios, puede que el más célebre y feliz "álbum" de ornamento de entre los siglos XVII y XVIII en Roma, donde se publica en dos ocasiones en 1714[361] y 1750[362]. Estas cien planchas incluyen esquemas de composición cerrados y centrípetos, arquitrabes curvos, engalanados con conchas, festones y palmas, a partir de recursos de repetición, de yuxtaposición de formas "contrapuestas", y volutas abiertas, en especial para uso de orfebres; a su vez, significó la canonización de líneas cortantes, y, en fin, fundamentó el "*Barocchetto* a la romana"[363], y, años más tarde, los "barroquismos" en España, durante buena parte de los dos cuartos centrales del siglo XVIII. No hay duda que fray Matías de Irala lo conoció, ya que su huella se dejó sentir en las láminas 25 y 26: en la benditera, candelabros, las peanas y "pies" de orfebrería; justamente, éstas planchas, fueron las únicas que hicieron notoria la "novedad rococó", a juicio de Bonet Correa[364].

359 E. H. GOMBRICH, *El sentido del orden*…, op. cit., 269 p.

360 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, op. cit., 10 p.

361 G. GIARDINI DA FORLÌ, *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forli, argentiere del Palazzo Apostolico, e fonditore della Reu. Camera / intagliati in Roma da Massimiliano Giuseppe Limpach da Praga.*, Roma (s.n.), 1714, 2 vols. (ed. facsímil, a cargo de C. A.PIACENTI, Florencia, Ed. S.P.E.S., 1978), *vid*. Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), sig. R.179; o bien, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), sig. C-847.

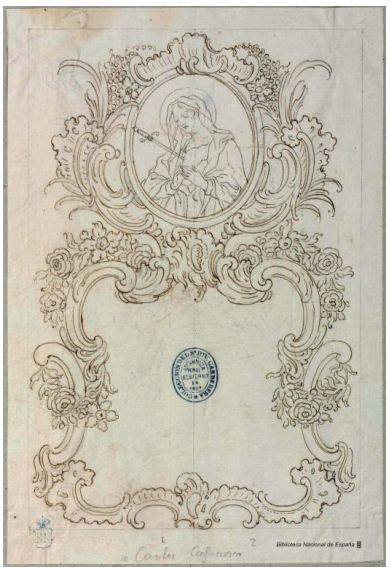
362 G. GIARDINI DA FORLÌ, *Promptuarium artis argentariae: ex quo, centum exquisito studio inventis, delineatis, ac in aere incisis tabulis propositis, elegantissimae, ac innumerae educi possunt novissimae ideae… / opus… invenit, ac delineavit Joannes Giardini ac in duas parte distribuit*…, Roma, Fausti Amidei, 1750, *vid*. American Academy in Rome (éste fue el ejemplar que consulté), *Coll.* 864.Gia.

363 S. WALKER, "The Artistic Sources an Development of Roman Baroque…", op. cit., 13-14 p. A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*…, op. cit., 131-147 p., *vid*. "Acquasantiera in bronzo dorato, argento e lapislazzuli", 133 p., y "Pace in argento dorato", 138 p.

364 A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, op. cit., 36 p.

En la Galicia atlántica, poco después de 1754, cuajó una talla "plana", recortada y aristada, acaparadora de dorados, plata y esmaltes, y que supuso, por tanto, una verdadera radicalización de las experiencias con cueros recortados y "metalizados". En efecto, operando a partir del "recuerdo" de los juegos de geometrías, incrustaciones y placas recortadas del estilo de Simón Rodríguez, algunos entalladores de Santiago de Compostela, de la generación de los nacidos ya a inicios del siglo XVIII, llegaron, por esta vía, a la desnudez de las superficies y al rechazo de una decoración que en el decurso de la centuria explotó las cualidades de lo "pesado" y lo plástico; éstos sí abandonan las leyes de la gravedad y las formas cerradas, a fin de explotar la "disimetría", y, al final, la asimetría, la que no obstante duró lo que un suspiro. Sin embargo, el origen de la "revolución" acerca de los principios organizadores del adorno durante el Barroco pleno se aprecia, mediado el siglo XVIII, en los grandes "óvalos" que centran el ático del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Vilabade (Castroverde, Lugo) en el corazón de la diócesis de Lugo, hacia 1759, y en las cartelas de las hornacinas laterales del retablo mayor del Colegio de las Huérfanas (Santiago de Compostela); estás, las talló Francisco de Lens a partir de marcos que mezclan hojarasca de acanto y "*concheados*", sobre cuatro volutas cartilaginosas, de acuerdo con un esquema simétrico y "centrípeto"[365]. Es cierto que en especial por los años de 1750 a 1759, en los envoltorios de acanto, rosas y palmas, se observaban formas arriñonadas y solidificadas que quieren asemejar "*rocaille*", sin conseguir una forma definida por la "dispersión de fuerzas" y la asimetría. De modo que se mantiene, aún, una organización geométrica y cerrada que recuerda el comportamiento del "estilo auricular", en tanto en cuanto la asimilación y asunción de las formas de la *rocalla* por los entalladores de Santiago de Compostela dependió de un proceso que prometía ser lento y trabajoso, y, al final, de la misma manera, traumático. Según Vila Jato, Francisco de Lens († 1798) se incluyó en "[…] la primera generación del siglo XVIII, la de los artistas que fluctuarán entre un rococó en pleno auge en los años centrales del siglo y la nueva severidad clasicista que comienza a imponerse en Galicia hacia 1770"[366]. Así las cosas, él, en retablística, junto a algunos otros de sus "socios", y José Gambino en escultura, creo, fueron los últimos responsables por aislar y elegir del "cajón de sastre" de los repertorios desde fines del siglo XVII, los elementos y "materiales" que podían ser reciclados y "codificados" en clave Rococó.

Abajo, Carlos Casanova, ¿un dibujo preparatorio para grabar? (216 x 148 mm), ca. 1700-1771 ca., vid. Biblioteca Nacional (BNE.), reg. DIB/16/4/8 <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?application=DIGITOOL-3&owner=resourcediscovery&custom_att_2=simple_viewer&pid=1795871 >



A partir de su trabajo sobre la difusión de grabados rococó en Portugal, en especial tras la muerte de João V († 1750), Mandroux-França hizo notar los "desajuntes" que se dieron a lo largo del siglo XVIII entre los "*temps*" de creación de un estilo y de difusión a través del grabado[367]. Si bien, por vez primera, éstos desarreglos no juegan

365 M. D. VILA JATO, "Francisco de Lens en Lugo: el retablo de la iglesia de Vilavade (Castroverde)", en *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, 3 (1987), 57-63 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 218 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Del Barroco al Rococó: retablos e imágenes de la iglesia compostelana de las Huérfanas", en *Abrente*, 26 (1994), 20-27 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas*…, op. cit., 14, 308 p. MONTERROSO MONTERO, "Manuel Leis, Francisco de Lens e Benito Silveira", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos*…, op. cit., 94 p.

366 M. D. VILA JATO, "Francisco de Lens en Lugo…", op. cit., 57 p.

367 M.-T. MANDROUX-FRANÇA, "Information artistique et "*mas-media*" au XVIII[e] Siècle: La diffusion de l'ornement gravé rococo…", op. cit, 3 p. y ss.

Izquierda, ¿Johann Baptist Klauber?, "Pater Noster" y "Ave Maria" —"Klauber Cath., sc. et exc. A.V."—, pl. 2; en esta ocasión, dos "series" en un solo volumen, vid. The Getty Research Institute Library (Los Ángeles, California) <http://www.archive.org/details/religiousengravi00klau>

Derecha, "VIRGO CLEMENS" —"Klauber Cath., sc. et exc. A.V."— (derecha), Letanía XXI y "Domus Aurea" (izquierda), Letanía XXXVIII, vid. V. MENEGHIN, Litanie Lauretane. Ilustrate con incisión dei fratelli Klauber e comentate dal Sac. Francesco Saverio Dornn (Ed. facs. de la ed. de Augsburgo, 1758), Vincenza, Ediciones LIEF., 1982.

sino a favor del arte gallego, ya que en la Catedral y en la iglesia de San Martiño Pinario, por los años de 1760 a 1763, se echó mano de una decoración de "*style rocaille*", la cual, quizá no haya que relacionar con los *ornemanistes français* y el arte de la Corte, esto, claro está, sin perjuicio de lo que se dijo antes[368]; sino, antes bien, creo que llegaron de mano de los grabadores de "*Augusta Vindelicorum*" (Baviera), por ejemplo, Martin Engelbrecht († 1756) y los Hermanos Klauber. Como se sabe, Joseph Sebastian († 1768) y Johann Baptist († 1787) fueron los grabadores del obispo de Augsburgo y contaron con la protección de los abades benedictinos del sur de Alemania, Austria y Suiza; para éstos, abrieron series de "Vidas de Santos" y "Doctores de la Iglesia", e ilustraron libros de uso religioso, en especial las *Historiae biblicae Veteris et Novi Testamenti…* (Augsburgo, 1748 y 1757) y *Litaniae lauretanae ad Beatae Virginis caelique Reginae Mariae honorem et gloriam…* (Augsburgo, 1749), obra de Franz X. Dornn[369]. De la misma manera, abrieron planchas para estampas de devoción y series "menores", aunque con una extensa "audiencia" popular, caso de los "Pater Noster" y "Ave Maria". Desde luego, si llegaron a Santiago de Compostela estos "productos" de importación a mediados del XVIII, debieron hacer "explosionar" el arte del grabado y, de su impacto, probablemente dan testimonio los estampas "*rocailles*" que se hicieron en la Ciudad Santa a partir de 1762; entonces, el grabado adquirió, en su caminar hacia el "gusto rococó", un notable desarrollo y florecimiento de la mano de los Piedra, y, en especial, a través del trabajo de Ángel Piedra († 1800)[370].

368 I. REGA CASTRO, X. C. BEIRÓ PIÑEIRO, "La introducción del Rococó en el arzobispado de Santiago de Compostela y los retablos del antiguo convento de los Carmelitas de Padrón", en *Imafronte*, 19-20 (2007-2008), 377-380 p.

369 R. C. SMITH, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça…*, op. cit., 193 y 325 p., notas 145 y 146 p. M.-T. MANDROUX-FRANÇA, *L'image ornementale et la litterature artistique…*, op. cit., 165 p. *Ídem*, "Information artistique et "*mas-media*" au XVIII[e] Siècle…", op. cit., 14 p.

370 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, op. cit., 170-172, 176, 369 y 373-374 p.; ilust. 99, 104, 68 y 202 (respectivamente).

Capítulo 3

EL ARTE DE LA TALLA MÁS ALLÁ DEL RÍO ULLA, O LA LARGA SOMBRA DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hay que subrayar, otra vez, antes de comenzar, lo que ya dejó bien claro Fernández Gasalla: la arquitectura en madera de la segunda mitad del siglo XVII sufrió, de manera dramática, el paso del tiempo[1], el empuje de la reforma religiosa a lo largo del siglo XVIII y el cambio de los "sistemas" de gusto, valoración y percepción. Si esto ya se apreció en Santiago de Compostela y su tierra al abordar el estudio de la actividad de los nacidos alrededor de 1640, o bien de los colaboradores y discípulos de Bernardo Cabrera († 1663), caso de Pedro de Taboada y Jerónimo de Castro; Taín Guzmán dijo otro tanto para el sur de la Diócesis, si bien con el centro de interés puesto sobre el aparto de producción de la villa de Pontevedra[2]. Así, pese a que el número de los entalladores, ensambladores y escultores que ejercieron su oficio durante buena parte de la segunda mitad del siglo XVII fue ingente, la desaparición de sus retablos y tabernáculos, o de la mayoría de sus esculturas, hizo casi imposible la puesta en valor de la producción de Esteban de Cendón († después de 1706) y sus coetáneos, como los Douteiro, Ignacio y Benito, o Antonio de Ricoy. Fernández Gasalla, por su parte, creyó que existían indicios de que los de la villa de Pontevedra y el valle del Lérez, durante sus primeros años, se sometieron a la influencia de Bernardo Cabrera, para luego acabar "colaborando" con Domingo de Andrade y asumiendo las pautas de "renovación" de sus trazas[3]; esto que a lo mejor se reflejó en las iglesias rurales del sur de la vieja provincia de Santiago. En Terra de Montes, por ejemplo, una comarca en la transición hacia la Galicia interior, que se extendió por el sector suroriental de la Diócesis, y, por tanto, lejos de Santiago de Compostela y las vías de comunicación con Pontevedra y Tui, en efecto, hasta allí llegó durante el último cuarto del 1600 el eco de lo que se forjaba en la fábrica de la Catedral y en los obradores de Pontevedra:

A decir de Rodríguez Fraiz, a principios del siglo XVII, el visitador del Arzobispado y cardenal D. Jerónimo del Hoyo, en 1607 obligó al rector y patrono de Santo Tomé de Quireza (Cerdedo, Pontevedra), D. Juan García, a hacer una nueva iglesia, y, así, ante éste, se comprometía a levantar la capilla mayor, a su costa, en calidad de patrono y

1 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, tesis doctoral bajo dirección de la prof. María del Carmen Folgar de la Calle, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, 2004, 3, 1423-1424 p.

2 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", en *Compostellanum*, 3-4, 42 (1997), 406-407 p.

3 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura… de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1424 p.

presentero, dejando el cuerpo de la iglesia, luego, en manos de la parroquia y sus feligreses. Por 1612 aún se trabajaba en la cabecera, y, al parecer, las obras estuvieron a cargo del cantero Gregorio Gil, mayordomo de la Fábrica y vecino del lugar de Vilarchao —encima de la puerta de la sacristía, se lee "ESTA OBRA HIÇO ENTERA A SV COSTA / EL B[ACHILLE]R JV[AN] GARCIA RECTOR D[E]STA IGL[ESIA]A"—[4]. Años más tarde, ya en la segunda mitad del siglo XVII, en 1678 el párroco, D. Alonso de Reigosa, hizo ajuste del retablo mayor, en precio de 1.560 reales, con Lorenzo Serrapio de Monteagudo, maestro escultor y entallador, vecino de San Isidro de Montes; tal vez de la generación de los nacidos hacia 1640, y en éste trabajó entre 1678 y 1680[5] —sobre su entablamento, una inscripción reza "ESTE R[ETABL]O SE IZO S[IEND]O R[ECT]OR EL L[ICENCIAD]O / AL[ONS]O DE REIGOSA ANO DE 1679"—. Dos cuerpos, más ático, de estructura bien compartimentada, y articulada en tres calles, en base a columnas salomónicas pareadas, no obstante, aún coordinada, y lejos, por tanto, de los esquemas "unitarios" de los retablos con las salomónicas de canon gigante, de un solo cuerpo; levantado sobre un alto banco y rematado por un

Lorenzo Serrapio de Monteagudo, retablo mayor de Santo Tomé de Quireza, jurisdicción de Terra de Montes (Cerdedo, Pontevedra), entre 1678 y 1680

4 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Lérez*, Pontevedra, Gráficas Portela, 1982, 205 p.

5 *Ibídem*, 390 p.

ático semicircular, donde las calles laterales se subordinan a la calle y la hornacina principal. Si bien, en la decoración, la utilización de tarjetas sobre el entablamento, a eje con las cajas, que posibilitan la transición entre niveles, éstas, a base de cartuchos de un material correoso y apergaminado; las columnas salomónicas llenas de vides con pámpanos y racimos, picoteados por pajarillos, y las sartas de frutas con poco resalto, miran ya hacia Domingo de Andrade y los repertorios del último cuarto del 1600. Claro que esto es sólo el principio.

1. Miguel de Romay († hacia 1742) y las columnas salomónicas después de 1700

Entre los artistas nacidos en Terra de Montes, Bouza Brey puso a Miguel de Romay. Al parecer, vino al mundo en 1670 en la feligresía de Dúas Igrexas (Forcarei, Pontevedra), y era "[…] pariente del escultor Diego de Romay Junqueras, de distinguida familia"[6]. Bouza Brey y Rodríguez Fraiz lo tenían por hijo del cura de Dúas Igrexas, D. Antonio Pereira de Romay y Junqueras, a la sazón, hermano del arquitecto Diego de Romay, y, de esta suerte, a causa del estado de su padre, avecinado en Santiago de Compostela. Gracias a Fernández Gasalla, hoy sabemos que muy poco apunta en dirección a la familia de los Romay Junqueras, o bien a los orígenes de Miguel de Romay en Terra de Montes. A día de hoy, por el contrario, le creemos natural de la Ciudad Santa —donde precisamente la abundancia de artistas con el apellido Romay desde el último tercio del siglo XVII despertó el interés por emparentarlos—, y relacionado, a su vez, con el entorno de Mateo de Prado[7] y, luego, con Domingo de Andrade.

No hay duda que nació alrededor de 1670. Fernández Gasalla pensó en su aprendizaje al lado del escultor José Vázquez de Córdoba o Jerónimo de Castro, discípulos de Mateo de Prado († 1677); antes, Otero Túñez, con Domingo de Andrade († 1712)[8]. Miguel de Romay, al parecer, figuró como carpintero y entallador por 1693 en el obrador de la Catedral, así, junto al ya viejo Maestro Mayor, inició su formación en carpintería y retablística[9], y lo hico, a mi juicio, bajo la "tutela" de Antonio Afonsín. Habida cuenta que junto a éste trabajó en 1705 en la caja del órgano del lado del evangelio y de 1704 a 1705 en el retablo de Nuestra Señora de la Soledad, en el trascoro, cuando tenía treinta o treinta y cinco años; "[…] cinco mill ciento diez Reales que pago a Miguel de Romay, escultor, y a Antonio Alfonsín, entallador, por haver echo el retablo […] de la Soledad […]", trabajo que no viene sino a confirmar su formación como imaginero, antes que en talla

6 F. BOUZA BREY, "Los grabadores compostelanos del siglo XVIII", op. cit., 320 p. *Cfr*. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 591 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", en *Compostellanum*, 3 (1958), 193 p. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e artistas de Terra de Montes*…, op. cit., 382 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas*, A Coruña, Hércules, 1993, 14, 286 p.

7 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "En torno a los orígenes de Miguel de Romay y a la escultura compostelana en el tránsito de los siglos XVII al XVIII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 53 (1996), 223-226 y 229 p.

8 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 196-197 p.

9 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada, Do Castro, 1998, 1, 66 p.

y ensamblaje, y a la vez ser garantía de su madurez[10]. La bautizada por Otero Túñez como "etapa de madurez" en la obra de Miguel de Romay comprendió su producción entre el verano de 1711 y el otoño de 1721[11]. Pues bien, la atención a los años de "florecimiento" de su obra, cuando contaría entre cuarenta y cincuenta años, descansa en el hecho de ser preámbulo y precedente de la exaltación de la naturaleza desbordante de los retablos a lo largo la primera mitad del siglo XVIII, y, luego, del barroquismo que correspondió a los repertorios elaborados por la generación de Simón Rodríguez y Fernando de Casas Novoa[12], a partir del decenio de 1720.

Sucedió que el arte en Santiago de Compostela durante 1700 dependió de las relaciones entre las experiencias y ensayos de tres grandes arquitectos, Domingo de Andrade y los dos citados antes, Casas Novoa y Simón Rodríguez. Por consiguiente, la producción de retablos de Miguel de Romay de 1711 a 1721 se sometió, por supuesto, a su influencia, luego se vinculó a sus proyectos, y, en fin, coincidió con la consolidación de una tendencia que se constató en la Galicia atlántico ya antes de 1700. Según la que el comportamiento de la retablística se fijó en atención al "modelo" sistematizado por el ensamblador Pedro de la Torre a partir de 1624[13] y, a continuación, desarrollado durante el resto del siglo XVII. Así que el retablo mayor diseñado por Domingo de Andrade para la iglesia de Santa Clara de Santiago de Compostela, que levantó José Domínguez Bugarín de 1700 a 1701, y, luego, el entallado por Miguel de Romay para la capilla de la Orden Tercera de san Francisco de 1711 a 1714 representarían la materialización del esquema de composición del arquitecto y retablero madrileño y, por tanto, la interferencia del arte de la Corte en la diócesis de Santiago de Compostela[14]. En consecuencia, la madurez en la producción de Miguel de Romay se correspondió con la consolidación y canonización en los repertorios irradiados desde la Ciudad del Apóstol del "modelo" de retablo que estaría llamado a expandirse por la geografía del Reino de Galicia durante la primera

10 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 178 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990, 107 p. E. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, "El antiguo retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en el trascoro de la catedral de Santiago", en *Estudios sobre patrimonio artístico. Homenaje del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Profa. Dra. María del Socorro Ortega Romero*, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións, USC., 2002, 397-398 p.

11 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 197-201 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 292-297 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Miguel de Romay", en A. PULIDO NOVOA (Dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 60-65 p.

12 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, 57 p. y ss. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, 70 y 76 p.

13 V. TOVAR MARTÍN, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", en *Archivo Español de Arte*, 44 (1974), 283-291 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España (1600-1770)*, Madrid, Cátedra, 1998, 269 p. *Ídem*, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, 93-94 p.

14 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", en *Galicia no tempo. Conferencias e outros estudios*, Santiago de Compostela, 1992, 206-210 p.

mitad del siglo XVIII, y más allá. Los retablos mayores de la capilla de los terceros de Santiago de Compostela y de la antigua colegiata de Iria Flavia (1714 a 1715) representarían, pues, la culminación de la sistematización que se operó con eficacia sobre el cuerpo principal del retablo a principios del 1700. De hecho, es justo decir que la obra de Miguel de Romay después de 1711 se relacionó con la activación de las arquitecturas de madera en planta, su búsqueda de la verticalidad y, en suma, la exploración de las posibilidades y recursos de aparatos de composición "monumentales"[15], con columnas salomónicas que serpentean en torno a la banda principal, ahuecada ya por la hornacina de la imagen titular y el transparente.

a) Antes de 1700, al parecer, se elaboraban las trazas del retablo mayor de la iglesia de los franciscanos de San Lorenzo de Trasouto (Santiago de Compostela)[16] que, atribuidas a Domingo de Andrade[17], sin duda representan el paradigma del aparato de composición para retablística a fines del siglo XVII, determinado por los principios de "adaptación al marco" y de "sometimiento al plano de fondo". En efecto, a lo largo de la segunda mitad del XVII, en la Galicia atlántica, los retableros emplearon una mecánica de composición basada en el principio de superposición de cuerpos, deudor del modelo "clasicista", "proto-barroco" o "tardo-manierista" de la primera mitad del 1600, que Domingo de Andrade fue llamado a modificar ya desde la sensibilidad del Barroco pleno[18], y del que, luego, Miguel de Romay y los entalladores de su entorno lucharon por liberarse, o bien querían transgredir. En todo caso, sin menosprecio al papel que sin lugar a dudas estuvieron llamados a jugar, codo con codo, Jerónimo Patiño, Ciprián Domínguez Bugarín y Antonio Afonsín de 1695 a 1710. Pues bien, finalmente este proceso de emancipación se refrendó el 31 de julio de 1711, con el ajuste del retablo mayor y la imaginería para la capilla de la Orden Tercera de San Francisco (Santiago de Compostela) hecho por Miguel de Romay, conforme a su planta y trazas[19]. Dijo Otero Túñez, con razón, esta fecha "[…] marca el comienzo de otra etapa"[20]. ¿Por qué?; porque Miguel de Romay contrata sólo, retablística —si bien aún titulado "escultor"—, acorde a sus diseños, y cuenta ya con taller y oficiales a su cargo[21]. Se ensambló en 1714; así, se cerró una cadena de antecesores y sucesores que Folgar de la Calle pensó a partir de las "interrelaciones" de Domingo de Andrade, Antonio Afonsín, Ciprián Domínguez Bugarín y Miguel de Romay. En efecto, suscribiendo sus palabras, se puede concluir que en el tránsito del XVII al XVIII, el retablo en Santiago de Compostela finalmente

15 J. M. MONTERROSO MONTERO, "Miguel de Romay", op. cit., 60 p.

16 F. BOUZA BREY, "El desaparecido altar mayor barroco del monasterio de San Lorenzo de Trasouto", en *Compostellanum*, 12, 2 (1967), 337-340 p.

17 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 208 p.

18 *Ibídem*, 206 p.

19 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 593 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 197-198 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 292 p.

20 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 197 p.

21 M. TAÍN GUZMÁN, "La Capilla compostelana de la Venerable Orden Tercera…", op. cit., 1, nota a pie 60, 781-383 p.

basculó hacia la "unicidad", la subordinación y la "espacialidad"[22]. Con que se caminó hacia la canonización y consolidación de aparatos de composición unitarios que derivan de la utilización de columnas gigantes de orden salomónica y la reducción del segundo cuerpo de sus estructuras a un ático en hemiciclo, con base en la herencia de los esquemas de composición sistematizados por Pedro de la Torre[23], y, claro está, de la mano de Domingo de Andrade.

Volvamos atrás: entre junio de 1700 y el verano de 1701 se talló el retablo mayor de Santa Clara de Santiago de Compostela, a partir de diseños del maestro Andrade y el arte de José Domínguez Bugarín[24]. Pues bien, es un hecho que de 1711 a 1715 Miguel de Romay hace ostentación de su genialidad y de la destreza de su gubia, a partir del diseño del retablo mayor de la capilla de los terceros de San Francisco, y su talla, pese a que se mantiene amarrado a los esquemas de articulación de Domingo de Andrade. Precisamente, su armadura, según Folgar de la Calle, reprodujo el esquema del retablo mayor de las clarisas[25]; si bien, creo, el eslabón perdido en su cadena de antecesores y sucesores se encuentra, por otra parte, en el retablo mayor de la iglesia de Santa Susana (Santiago de Compostela), que Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín se comprometían a levantar en noviembre de 1709[26], ya que explica, a su vez, las similitudes y proximidad entre sus soluciones y el antiguo retablo mayor de la iglesia de Santa María Salomé[27], otra obra más del maestro Romay. Por tanto, el trabajo de Miguel de Romay y de los Domínguez Bugarín, a partir de la herencia de Domingo de Andrade, se caracterizó por el recurso a una arquitectura basada en el desbordamiento de la calle principal, con columnas salomónicas pareadas y acodadas, y, en suma, por la tímida superación de la linealidad en planta, que se organizaría a partir de una retícula sobre la que avanzan y retranquean los netos y los intermedios de la predela. Se experimentó, por consiguiente, en torno a los recursos de "dinamización" que Miguel de Romay, después, ajustaba y aplicaba en el retablo mayor de la iglesia compostelana de Santa María Salomé. Pues bien, desde el verano de 1711 se tiene noticia de la intención de hacer la obra del altar mayor para su iglesia, a tenor de las donaciones de parroquianos y las exenciones para no ocupar la mayordomía de la Cofradía del Santísimo Sacramento[28],

22 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 208 p.

23 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 356-357 p.

24 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 276 p.

25 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 208 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 436 p.

26 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 177 p. R. YZQUIERDO PERRÍN, *et alii*, "Os templos parroquiais", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir.), *Santiago de Compostela. Cidades. Patrimonio Histórico Galego*, A Coruña, Xuntanza, 1992, 2, 207 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 342-343 p.

27 Infelizmente, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María Salomé se enajenó en agosto de 1883, y se trasladó a la parroquia de San Andrés de Souto (A Estrada, Pontevedra), en el arciprestazgo de Tabeirós, donde hoy día se conserva, vid. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 198 p, nota a pie 22.

28 "En este cavildo por dicho rretor se a propuesto en como Don Antonio fernandes Nogueira racionero de la santa y appostolica yglesia de señor Santiago ofrecia mill reales de Vellon para ayuda de haser se el retablo desta Yglesia con que se le ubiese por exsento y libre de ser mayordomo del sacramento […]",

aunque la decisión de contratarlo, a partir de la traza y planta ya elaboradas, se alcanzó en el cabildo de febrero de 1712[29]. Después, el 11 de abril del mismo año Miguel de Romay concertó con el párroco y mayordomo de Santa María Salomé la talla y ensamblaje de su retablo, en la cantidad de 8.000 reales, según sus trazas, y con la promesa de tenerlo rematado para la primavera de 1713[30]. Sin embargo, a decir de Fernández Álvarez, seguro que la parroquia hizo un concurso, días antes, para que los maestros de la Ciudad Santa presentaran sus proyectos y condiciones y, al parecer, el más barato había sido el de Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín; no obstante, la obra se le adjudicó a Miguel de Romay, y, el 15 de abril, a los otros se les pagó sólo 60 reales por su planta[31].

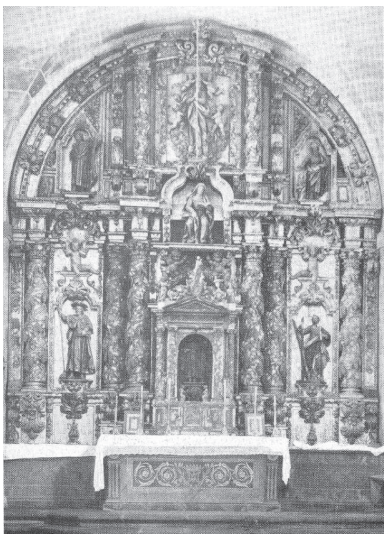
Es justo decir que la composición del cuerpo principal dependió de la potenciación de la calle central, que se ensanchó a expensas de las laterales y se contaminó de un impulso "ascensional" que pretendía culminar en el ático; su protagonismo se ve en la relación con el entablamento, ya que, a través de la superposición de sus hornacinas, o bien la alternancia de volúmenes y huecos, Miguel de Romay culminó en el retablo mayor de Santa María Salomé los intentos que desde principios del XVIII querían quebrar el entablamento y la separación horizontal de sus arquitecturas en madera. A pesar de que, tan sólo unos años antes, en torno a 1711, no había tenido la osadía de romper la línea de entablamento del retablo de la capilla de la Orden Tercera y pretendía, en cambio, su anulación a través del desbordamiento de lo decorativo, que le invade y desdibuja. De aceptarse la dependencia de Miguel de Romay con respecto a Domingo de Andrade y Antonio Afonsín, se concluye que sus áticos se concretan en base a un "patrón" en hemiciclo, adaptado a la curvatura de las bóvedas y ligeramente retranqueado en su centro, éste repite, a su vez, la articulación tripartita del cuerpo principal, su movimiento y multiplicación de soportes. Las novedades se encaminan, no obstante, por otras vías,

del cabildo de 17 de junio de 1711, libro de Cabildos (1694-1742), leg. 10, fol. 39 r. Administración parroquial, Santa María Salomé de Santiago de Compostela, AHDS.

29 "En este cavildo por el dicho lizenciado Don Martin nieto del Cassal a sido propuesto en como a allaban echas dos plantas del rretablo que nuebamente necesitava el choro y Capilla mayor desta dicha yglesia las quales se manifestaron a los Parroquianos pressentes para que […] acordasen lo que quanto a esto se devía executar; Y por dichos Parroquianos entendidos de dicha propuesta acordaron por el presente Cabildo, y ssiendo necessario dar todo el Poder que tienen […] a los dichos Don Martin nieto del Cassal, Don Pedro de oviedo y Don Juan Galindo para que en el nombre de esta dicha Parroquia puedan hacer en rraçon de dicho rretablo que nuebamente se pretende hacer en la Capilla mayor desta dicha Yglesia, todo lo que mas conbiene sea para su desencia y adorno […]", del cabildo del 18 de febrero de 1712, *ibídem*, fol. 41 v.

30 "[…] Miguel de Romay escultor Vezino del Varrio de santa Clara estramuros desta ziudad y de la parroquia de San Miguel della, […] toma a su cargo y a toda costa la fabrica del Retablo nuevo que se a de hacer para el altar y Capilla mayor de dicha Yglesia de salome que ha de tener el alto y ancho que tiene dicha capilla mayor en conformidad de la planta que Para ello diseñola Miguel de Romay que esta firmada de todos quatro y la lleua a su poder para ejecutar dicha obra […]", prot. Pedro Vázquez, 1712, leg. 2.004, fols. 126 r.-127 r., AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 593 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 198-199 p.

31 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 189 p.



Arriba, Miguel de Romay, antiguo retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora del Pilar, en el "Campo de la Estrella" (Santiago de Compostela), de 1720 a 1721._ Abajo, Miguel de Romay, antiguo retablo mayor de Santa María Salomé (Santiago de Compostela), de 1712 a 1713, hoy en la feligresía de Santo André de Souto (A Estrada, Pontevedra), vid. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", en Compostellanum, 3, 2 (1958), lám. III y VI (respectivamente).

por una parte, en hacer uso de tornapuntas de acanto en las enjutas, nacidas del predominio de la banda central y encargadas de canalizar la atención de la "audiencia" hacia su hornacina, y, por otra, en el manejo de machones como elemento de sustentación "principal", siempre en alianza con columnas salomónicas y retropilastras. Pues bien, precisamente se suponía que la penetración de machones, pilastras o pilastrones en el ático estaría llamada a desterrar la superposición de cuerpos y órdenes en la retablística del Barroco pleno y, a continuación, iniciar el camino hacia la unidad y subordinación de las estructuras. Si bien la realidad era otra: pese que el recurso a la suma de machones y grandes "cartones" recortados y metálicos, en los flancos, representó la invención más afortunada de la generación de entalladores acaudillada por Pedro de la Torre, parece que la comprensión y aplicación de sus experiencias no se logró en la Galicia del Oeste hasta las primeras décadas del siglo XVIII.

b) El retablo mayor y la imagen de uso religioso se constituyen en polarizadores de la arquitectura religiosa, puesto que viran en centro de las perspectivas y ejes visuales que pudieran trazarse sobre el "aula congregacional" y, a su vez, centran el programa de composición para un espacio "milagroso" y "celestial". Éstas experiencias y consideraciones que tienen que contemplarse en el análisis de la obra de Miguel de Romay, o de Francisco de Castro Canseco, y, claro, por su entronque con la transformación de la arquitectura en madera que operó Domingo de Andrade a lo largo del último tercio del siglo XVII, para adaptarse a las necesidades de lo persuasivo y lo escenográfico de la Iglesia del Barroco. Tras la muerte del arquitecto Andrade, en noviembre de 1712, Miguel de Romay se encargó del diseño y ejecución de los retablos mayores de la capilla de la Orden Tercera y de Santa María de Iria Flavia de 1711 a 1714, en plena madurez, cuando tenía alrededor de los cuarenta o cuarenta y cinco años; Francisco de Castro Canseco († 1724), ya en los últimos años de su carrera, por su parte, de la obra del retablo mayor del monasterio de San Paio de Antealtares de 1714 a 1716[32]. Cierto que su retablística era buena prueba de la contaminación entre sus experiencias o aportes, aún siendo el contacto muy tardío: caso de la canonización y "refuerzo" del barroquismo de los repertorios de las primeras décadas del siglo XVIII, en sintaxis y lenguaje, y, en suma, de la culminación de los ensayos en torno a los resortes de los retablos mayores para llenar y envolver los presbiterios de las iglesias del Barroco, por medio de los principios de monumentalidad y acomodación.

En la obra de los maestros Romay y Castro Canseco después de 1710, en paralelo al crecimiento de las arquitecturas en madera, la predela experimentó las consecuencias de un trazado de las planimetrías más dinámico, donde la multiplicación de soportes ha de tener su réplica

32 C. CARAMÉS GONZÁLEZ, "El escultor y entallador Francisco de Castro y Canseco (1693-1724)", en *Boletín Auriense*, 2 (1972), 188-190 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 278-279 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Francisco de Castro Canseco", en A. PULIDO NOVOA (Dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Galicia, Nova Galicia, 2004, 23 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "A igrexa. Os retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir.), *Mosteiro de San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1999, 145-159 p.

en el banco, en la proliferación de netos, en planos escalonados en profundidad; o bien, las repercusiones nacidas de la elección de un canon gigante y de las leyes de monumentalidad. Pero las novedades se concentran sobre todo en el trazado de la calle principal, especialmente en los retablos tallados por Francisco de Castro Canseco para los benedictinos de San Salvador de Celanova, en la diócesis de Ourense, entre 1693 y 1695[33], y para las benedictinas de Santiago de Compostela; por el protagonismo de las columnas salomónicas y el desbordamiento de la banda central, adelante y arriba, a través de la participación de grandes relieves y el desarrollo del tabernáculo, que posibilitó la circulación a su alrededor, o bien la apertura de transparentes, que redundan en la creación de espacios teñidos por lo "sobrenatural". Por consiguiente, se le dotó de un movimiento que no se trasladó, no obstante, a la planta, al tiempo que se rompió la acostumbrada "secuencia de articulación horizontal" de la predela, que se fija en la secuencia de netos e intermedios. Si bien, esto ha de relacionarse con lo que ya a finales del siglo XVII se hacía en Salamanca, por tanto, con la vía de comunicación que abrió el arquitecto José de la Peña de Toro, y con la "revolución" de la retablística en la Meseta Norte.

En resumen, la dilatación de la calle principal a expensas de los elementos "anexos" de la estructura y la animación, aún rudimentaria y longitudinal, de las plantas se contempló en la producción de Miguel de Romay como un proceso, o evolución, que arrancó en el verano de 1711 y tuvo resolución a partir de 1720, de acuerdo a la corrección de la linealidad y rigidez de sus trazados; a resultas de la sumar del recurso a la multiplicación de soportes, de su avance y escalonamiento en planos en profundidad y, en fin, el quiebro de las calles laterales, que ha de condicionar su disposición oblicua, y la dilatación del espacio del que participa la arquitectura en madera. Pues bien, la causa última hay que buscarla en las obras que cierran su etapa de madurez, que se doblegan al peso de las aportaciones de la generación de entalladores y ensambladores a la sombra de Simón Rodríguez y Fernando de Casas Novoa. En efecto, el 26 de abril de 1720, tal y como se dejó constancia en el ajuste de esta obra, Miguel de Romay se comprometía con el canónigo Juan Sánchez Vaamonde a la construcción del retablo mayor que engalanó, hasta mediados del siglo XX[34], la ermita de Nuestra Señora del Pilar, en la Alameda de Santiago de Compostela, también

33 C. CARAMÉS GONZÁLEZ, "El escultor y entallador Francisco de Castro y Canseco", op. cit., 183-186 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 262-263 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Francisco de Castro Canseco", op. cit., 21p. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos mayores: homilía contrarreformista y propaganda monástica", en *Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 229-232 p.

34 "Posuía, ademais, un bo retablo, realizado polo gran entallador compostelá Miguel de Romay, en 1720, o cal desmontado na década dos cincuenta do noso século mentres se procedía ó arranxo da igrexa, e abandonado por mor da nefasta política de retirada de retablos seguida pola mala interpretación do Concilio Vaticano II, sufriu paixón e morte en San Domingos de Bonaval, onde foi empregado, na súa meirande parte, polos obreiros que restauraban o convento para quentárense, mentres que as pezas que se salvaron seguen estragándose naquel lugar sen que a ansiada restauración chegue […]", *vid*. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, *et alii*, "Os templos parroquiais", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir.), *Santiago de Compostela*…, 2, 205 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 201 p.

llamada "Campo de la Estrella"[35]; como se fijó en sus condiciones, los trabajos tenían que ultimarse en la Semana Santa de 1721, cuando se procedió a la liquidación del último de los tres pagos acordados, y que completaba la cantidad de 12.000 reales[36].

Sin embargo, tiene que llamarse la atención sobre la organización de las calles laterales que, estranguladas por el serpentear de los soportes, renunciaron a la acostumbrada utilización de hornacinas sobrepuestas, señalada en los retablos mayores de la capilla de la Tercera Orden de san Francisco y de Santa María de Iria, y, al parecer, dictada a partir de diseños de Domingo de Andrade para el retablo mayor de las clarisas de Santiago de Compostela. En su lugar, recurrió a la reproducción de la ilusión de un crecimiento hacia arriba que dependía de la utilización de un solo nivel de nichos y del abrocho de grandes tarjetas de acanto y cartuchos sobre el arquitrabe, que significaban el ajuste de los recursos de animación empleados en el altar mayor de la iglesia de Santa María Salomé. Por tanto, el retablo mayor de Santa Susana se nos presenta como materialización del esquema de composición que interrelaciona con los de Santa María Salomé y la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, es decir, que antecede y explica el comportamiento de sus arquitecturas. Esto supone subrayar la alianza entre traza y gubia, entre tracista y entallador, que se puso de relieve entre Domingo de Andrade, por una parte, y los Domínguez Bugarín, Antonio Afonsín y Miguel de Romay, por otra. Es justo decir pues, con respecto a la originalidad de los aparatos de composición, que Miguel de Romay tiene que ser considerado como un buen entallador y retablero, pero no como "creador", ya que carecería de capacidades y rudimentos para la composición, al menos durante los primeros años de su etapa de madurez, y porque se puso en evidencia su poca preocupación por la "innovación" a partir de las trazas y modelos codificados por el arquitecto Andrade. Si bien, no hay duda, dominaba el arte del dibujo y el diseño, a tenor de las trazas que han llegado a hoy día; a saber, la de la sillería de la colegiata de Santa María de Iria, con fecha de julio de 1712, y otra de la Venerable Orden Tercera de los franciscanos de Santiago de Compostela, sólo atribuida a Miguel de Romay, y sacada a la luz por Taín Guzmán[37]. Ésta, una planta y alzado para un

35 "[…] de la una parte el señor Dn. Juan sanchez Vaamonde Arzediano de Nendos Dignidad y Canonigo en la santa y apostolica Yglesia de señor Santiago: y de la otra Miguel de Romay Maestro de escultura Vezino de esta Ciudad y entre los dos hicieron el contrato siguiente: El dicho Miguel de Romay toma asu cargo y se obliga a hacer un Retablo de madera de castaño […] para el Altar mayor dela Capilla de Nuestra señora del Pilar que dicho Señor Arcediano de Nendos tiene y mando fabricar en el campo de Santa Susana extramuros desta dicha ciudad y ha de ser del ancho y alto de dicha capilla y ejecutado conforme a la planta que para ello se hizo y con las ymagenes de cuerpo entero que se muestra añadiendose a dicha Planta en el Arco de la Ymagen de Nuestra Señora unos serafines que le adornen por la parte de adentro […]", prot. Andrés de Moreda, 1720, leg. 2.989, fol. 176 v., AHUS. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 594 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 201 p.

36 "[…] lo demas lo ha de hazer dicho Miguel de Romay bien echo y fabricado conforme a dicha Planta a vista y satisfazion de Maestros del arte y si faltare, o estubiere mal fabricado de alguna Cosa la ha de bolver a hazer y fabricar de nuevo y ha de dar echo y asentado retablo y pulpito dentro de año y medio contado desde y dia de la fecha y por dicha obra Madera y su manufactura le ha de dar y pagar dicho Sr. Dn. Juan Sanchez Vaamonde de Doce mill Reales de vellon […]", *ibídem* fol. 176 v.

37 M. TAÍN GUZMÁN, "La Capilla compostelana de la Venerable Orden Ter-

sagrario, o tabernáculo, más un trono, que tal vez se hicieran para el retablo mayor de la capilla de los terceros, en el que trabajó entre julio de 1711 y 1714; una caja ochavada, tal vez un tanto achaparrada, flanqueada por columnas salomónicas, con los entrepaños retallados con roleos de acanto, florido, y un nicho con guarnición requebrada y orejeras en "u", que se corona con una balaustrada y una gran tarjeta, semejante a la que hace de apoyo al "blasón" de la Dolorosa, en la hornacina principal del retablo; luego, el trono para adoración del Santísimo, a saber, un expositor de tres gradas, retalladas y flanqueadas por volutas, con ángeles, que es importante no por ser el único que se conoce de la producción de Miguel de Romay, sino, antes bien, por ser uno de los pocos testimonios que conservamos de la primera mitad del siglo XVIII.

Sus últimos trabajos, por 1720, para el altar mayor de la ermita de la Virgen del Pilar y, por 1721, para la capilla del Santo Cristo de Fisterra, en la feligresía de Santa María das Areas (Fisterra, A Coruña) —"En esta iglesia parroquial hay una capilla dedicada al Santísimo Cristo de muchísima devoción y visitado por peregrinos que iban a Compostela como parte de su viaje […]", al igual que a Muxía[38]—, hacen hincapie en el hecho de que la "estructura aparente del retablo" permaneció, en líneas generales, sometida a la alianza entre la columna salomónica y el entablamento de mútilos y roleos de acanto. Los soportes, por ejemplo, muestran un fuste de cuatro senos es decir, de tres espiras y dos medias, de canon ortodoxo "a la compostelana", lleno de racimos de uvas, entre ramaje y pámpanos, y capitel compuesto o corintio, con sus caulículos repletos de adornos retallados, que materializan el tipo "dominante" en los repertorios de la primera mitad del siglo XVIII. Huelga decir que la calidad y elegancia de la talla en la elaboración del capitel corintio, como suma de una doble corona de hojas de acanto, perladas, rizadas, plásticas, con amplios caulículos, a modo de roleos de pergamino, de textura metálica y engalanados con recortes, que les vaciaban y llenaban de luz, insiste, no hay duda, en la maestría de Miguel de Romay.

Arriba: Miguel de Romay, cartucho en la tarjeta de un neto ("estilo cartilaginoso"), inspirado en trabajos de cuero y concebido a medio camino entre lo "metálico" y lo orgánico; antiguo retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora del Pilar, en el "Campo de la Estrella" (Santiago de Compostela), de 1720 a 1721_ Aabajo, Miguel de Romay, hojas de cardo en la tarjeta de un neto, con florón y lenguas de frente acanalado, calado y perlado; retablo mayor de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco (Santiago de Compostela), de 1711 a 1714

c) A partir de las experiencias y soluciones de los retablos mayores de los terceros de Santiago de Compostela y la antigua colegiata Iria, a partir pues de 1715, la gubia de Miguel de Romay desarrolló un recetario muy capaz, una talla menuda y bizarra, ensortijada y elegante, de gran riqueza plástica y tratamiento naturalista. Su experimentación y codificación de elementos de decoración, llamados a propagarse y conquistar los repertorios del Barroco pleno del antiguo Reino de Galicia, le pone a la cabeza de la generación de tallistas y ensambladores de la Diócesis que se consideró responsable por la expansión y utilización, a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, de ángeles, ya de pie, ya sedentes, que asemejan flotar en el aire, casi desnudos, lampareros, turiferarios o tenantes, y, al mismo tiempo, de los adornos de querubines, de cabezas infantiles engalanadas con un par de alas y cuello de plumas. Su producción de 1711 a 1715 pasó

cera de San Francisco", en *Monjes y monasterios españoles*, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1995, 1, 783 p. *Ídem*, "Trazas para Iria Flavia", en Archivo Español de Arte, 289 (2000), 35-38 p.

38 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 597 p.

Abajo, Miguel de Romay, querubín coronado por venera y engastado en tarjeta cartilaginosa y hojas de acanto; retablo mayor de la antigua colegiata de Santa María de Iria (Padrón, A Coruña), de 1714 a 1715

de la consolidación de los elementos de un repertorio del que hacer uso, en régimen de "mancomunidad", con los Domínguez Bugarín y Antonio Afonsín, a la exploración de las posibilidades de los esquemas de construcción para cartelas y tarjas; aún haciéndolo desde el respeto a la tradición que encarnaban los principios de simetría y "centralidad", ya que eran aparatos centrípetos y cerrados. Pues bien, las máscaras acostumbran a rodearse cartuchos, cintas y hojarasca de acanto que puede organizarse en base a un esquema "bífido", con dos grandes ramilletes, desplegados hacia sus lados, o bien, germinando de los roleos de la base, para desarrollarse en tridente. Por lo demás, de la renovación y conjugación de estas fórmulas, surgieron algunas de las creaciones más afortunadas de los obradores de talla y escultura de principios del siglo XVIII, a juicio de Otero Túñez y López Vázquez: los querubines coronados por veneras y engastados en tarjetas cartilaginosas y hojas de acanto, o bien las conchas arropadas por vegetación[39]. Hay que hacer hincapie en que las veneras han sido sometidas a un riguroso proceso de reducción y simplificación, que las aplanó y recortó, al tiempo que resolvió su curvatura inferior a modo de voluta acartonada, que contamina de dinamismo al envoltorio, de torsiones y geometría; se retuercen los haces de acanto que la enmarcan, con base en dos ramilletes, abrazándole lateralmente y volteándose hacia atrás, y, un tercero, luego, que aflora en su cumbre y vuela hacia delante.

Después, durante los primeros años de 1720 a 1727, la obra de Miguel de Romay ocasionó una importante transformación en la retablística de la Galicia del Barroco, en relación con las texturas de la talla y

39 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 202 p. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", en C. FONTENLA SAN JUAN (coor.), *Os profesionais da Historia da Arte ante o Patrimonio Cultural*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 59 p.

en el comportamiento del ornamento, que debió de coincidir con el abandono de una talla emborrachada de plasticidad y blandura, el triunfo de un adorno muy rizado y crespo, de entallado menudo y elegante, y, por supuesto, la penetración violenta de cintas y cartuchos, y, luego, de un material blando y correoso que se conjugó con la hojarasca de acanto, en los repertorios de la primera mitad del XVIII. Habida cuenta que la distribución de su obra por media Galicia y, en especial, por la del Atlántico, desde Santiago desde Compostela o Lugo hasta Fisterra o Baiona, posibilitó la secuencia de "aprendizaje, asimilación, reproducción" que sus "modos" de talla tuvieron en la Galicia del 1700. Según ya dijo Rodríguez G. de Ceballos, buena parte de los recetarios del Barroco que nacieron en el último tercio del siglo XVI, a raíz del Manierismo internacional, italiano y nórdico[40], y, por otra parte, la introducción de "lo cartilaginoso", que inspirado en los trabajos del cuero y concebido a medio camino entre lo blando y lo elástico se funde y confunde con la hojarasca en el adorno; no hay duda, eran una herencia actualizada y reinterpretada en los repertorios de la primera mitad del siglo XVIII. Lo orgánico y lo cartilaginoso afloró, por ejemplo, en la ejecución de las molduras de enmarque y en las guarniciones de los nichos que evocan los baquetones acodados, ya a principios del 1700, y se tallaron junto a roleos de acanto que florecen y granan, al tiempo que en la decoración de los elementos verticales sigue haciéndose uso las sartas de frutas y botones de acanto, que se rematan con grandes lazadas y penden de los mascarones que le hacen de cabeza al soporte, o tarjetas y volutas plásticas y blandas, con su frente recorrido por doble acanaladura y engalanado con perlas. Experimentaciones y soluciones que tienen su proyección en el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Barca (Muxía, A Coruña), en la feligresía de Muxía, que entalló Miguel de Romay entre 1717 y 1719[41]; donde la representación y acomodamiento de un extenso programa iconográfico para glorificación de la Virgen María seguro que condicionó la aplicación de un aparato de composición lineal y compartimentado, construido sobre pilastrones, y, en fin, diseñado como soporte para la talla y el adorno.

40 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco", en *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973, 553-554 p.

41 "[…] Miguel de Romay tomo a su cargo y se obliga […] de dar echo y fabricado a toda costa el Retablo del altar mayor de la capilla de nuestra señora de la Barca Ynclusa en los terminos y feligresia de la villa de mujia […] de la manera que lo demuestra la planta que para su fabrica se hizo y firmado su excelencia y dicho Miguel de Romay este de mano del dicho Don francisco Mourin reciuio y lleuo a su poder excepto la Ymaxen de la custodia que esta se a de omitir y el camarin de neustra señora a de ser del todo bien adornado co sus Angelillos auajo en el asiento para que ttengan mano de las luzes; y dos arriua para tender las arañas a los lados de la santa Ymagen; Y auajo en el pedestal ademas de los quatro Patriarcas que la planta significa, se an de añadir otros quatro que an de ser san Agustin, San Pedro Nolasco, San Ignacio de loyola y san Caetano que en todos son ocho; y en dicho Retablo a de hir el apostolado cada uno su lugar que le corresponde; en el qual se a de mostrar la luna llena y en el se an de poner los atributos […]", prot. Simón Rodríguez, 1717, leg. 2.877, fols. 500 r., AHUS. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 596 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 200 p.

Arciprestazgo de Iria Flavia (Padrón, A Coruña)

Miguel de Romay, retablo mayor de la antigua colegiata de Santa María de Iria (Padrón, A Coruña), de 1714 a 1715

Textos

"Contrato entre la parte del S. Arzobispo y Miguel de Romay", prot. Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, fols. 238-239, Santiago de Compostela (AHUS.). Autos capitulares (1653-1724), leg. 327 A, Fondo general, Colegiata de Iria, Iria Flavia (AHDS.).

Contexto

A finales del siglo XVII, en el verano de 1698 se inició la reconstrucción de la vieja colegiata, levantada en el siglo XIII y que amenazaba ruina desde hacía años, merced al trabajo del Cabildo, el consistorio de la villa de Padrón y, especialmente, al apoyo del arzobispo fray Antonio de Monroy[42]. Si bien las obras no se concluyeron hasta 1714, y, así, el 8 de agoto se ofició la ceremonia de bendición ante "[…] la santa ymagen de Santa Maria de Yria en su capilla mayor en la caja de su antiguo retablo […]"[43]. Luego, el Arzobispo también se hizo cargo de la fundición de la reja del presbiterio (1717) y del ensamblaje del nuevo retablo mayor (1714), entregándoselo a Miguel de Romay, quien, por cierto, ya había trabajado para el cabildo de Santa María de Iria un par

42 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 373-375 p. A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984, 304-507 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportaciones al Barroco Gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago de Compostela, Obradoiro de Encuadernaciones, 1980, 391-399 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Trazas para Iria Flavia", op. cit., 23-35 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 2, 1266-1274 p.

43 M. TAÍN GUZMÁN, "Trazas para Iria Flavia", op. cit., 33 p.

de años antes[44]. En julio de 1712 se decidió hacer la sillería de coro para el presbiterio "[…] que estava ajustada con el maestro Miguel de Romay en 300 ducados [3.300 reales], inclusas dos tribunas, la vna para el organo […]"[45], y que no se asentó, no obstante, hasta diciembre de 1713[46]. A esta altura, suponemos que al menos las bóvedas estarían ya ultimadas, porque se ajustó en la escritura de 26 de enero de 1712, con el maestro de obras Pedro García, para levantar, por fin, los dos tramos que completarían la basílica por el norte, que los trabajos finalizarían para el mes de abril de 1713.

Juan de Villoldo dio las trazas y ejecutó parte del viejo retablo por 1576[47], y al que ya prestó atención D. Jerónimo del Hoyo a principios del 1600[48]. En el *Codex Historicus* —"Historia de la Iglesia de Iria"—, según Rodríguez González, escrito a fines de 1716 por el canónigo iriense D. Francisco Secades Solís, en su capítulo XXII, dedicado al Arzobispo Monroy, se dio noticia de las razones de su ofrenda, por su celo y devoción, que se debió a "[…] dos personas que de Italia venían en Romería al Santo Apóstol, trajeron su camino de Portugal por Padrón y como hubiesen visitado el nuevo templo de Nuestra Señora [de Iria] y admirándose de la pobreza con que se hallaba imagen tan hermosa y de toda devoción, quiso Dios que pasando a Compostela y viéndolos el señor arzobispo […], rindieron a su Ilustrísima gracias por la magnifica obra de ella [la colegiata de Iria Flavia], añadiendo la singular hermosura su imagen y estar en un retablo que causaba irrisión […]"[49]. Con todo, al parecer, ya desde 1712 los canónigos de Iria hacían

44 A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, "El 'Codex Historicus' – Historia de Iria – de la Biblioteca del Consulado de La Coruña", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 8 (1958), 80-81 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 198-200 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportaciones al Barroco Gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago de Compostela, Obradoiro de Encuadernaciones, 1980, 399-410 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, 14, 294 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Miguel de Romay", op. cit., 64 p.

45 Autos capitulares (1653-1724), leg. 327 A, Mazo XIV, fols. 292 v.- 293v. y 307 r., AHDS.

46 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 596 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportaciones al Barroco Gallego*…, op. cit., 396 y 399-400 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, 14, 294 p. M. TAÍN GUZMÁN, "Trazas para Iria Flavia", op. cit., 35-38 p.

47 P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imp. del Seminario C. Central, 1930, 569 p.

48 "Ay en ella [en la villa de Padrón] dos yglesias la una extramuros como la dezima parte de una legua acia el norte es su advocación Sancta Maria de Iria. La otra intramuros su advocación Santiago en la de Sancta María de Iria estubo la Silla de Santiago que entonçes era episcopal […] pasose la silla episcopal a Santiago a instancia del Rey don Alfonso el Casto en cuyo tiempo se descubre el sepulchro del sancto Apostol quedo colegial esta yglesia y con preminencia de ser la primera despues de la de santiago y su hermana […]. La yglesia es grande y de muy buena hechura […] tiene un retablo muy lindo, bien pintado de los misterios de Nuestra Señora y en la caja principal del, una imagen suya excelentissima con su Hijo en los braços de piedra […]", *vid*. J. DEL HOYO, *Memorias del arzobispado de Santiago*, A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, B. VARELA JÁCOME (Eds.), Santiago de Compostela, Porto y cia., s. a., 150 y 167 p. "Memorias de las Iglesias del arçobispado de Santiago […] Dispuesto por Don Jerónimo del Hoyo" (1607), leg. 1.52.1, fols. 165 r. y 182 r., Fondo General, Visitas pastorales, AHDS.

49 F. SECADES SOLÍS, *Codex historicus vel ut aliquid voluit: discursus predicabilis*…—"Historia de la Iglesia de Iria"—, manuscrito, 1716, fol. 175 v., antigua biblioteca del Consulado de A Coruña, cit. A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, "El 'Codex Historicus'…", op. cit., 80-81 p.

Miguel de Romay, retablo mayor de la antigua colegiata de Santa María de Iria (Padrón, A Coruña), de 1714 a 1715

cuentas para la fábrica del retablo mayor con base en la generosidad de fray Antonio de Monroy y la abundancia del tesoro de la Mitra. Sin embargo, en mayo de 1713, cuando le visitaron en su palacio de Santiago de Compostela para pedirle ayuda para este fin, les respondió no poder atender, por el momento, a la empresa de Iria Flavia[50]. Poco después, ya en julio de 1714, el Cabildo recibía respuesta a sus súplicas[51]; a través de una carta, el Arzobispo Monroy se comprometía a costear sus obras y, así, se dio comienzo a la redacción de condiciones y a la busca de planta y maestro. Pues bien, se le mandó traza de Miguel de Romay que, por supuesto, agradó al viejo y enfermizo Arzobispo. Poco tiempo después, ya el 24 de agosto de 1714 se firmaba contrato con él para talla y ensamblaje del retablo de la colegiata de Santa María, en precio de 18.000 reales, y se comprometió a la terminarlo para diciembre de 1715[52]. Por tanto, fray Antonio de Monroy no llegaría

50 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 595-596 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportaciones al Barroco Gallego*…, op. cit., 395-396 y 400 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 2, 1271- 1272p.

51 "[…] viendo cumplido el año de que aviendo pedido a su Illma. mandase hazer retablo nuevo para la Yglesia de Santa María por estar el antiguo hecho pedazos […], de que avia respondido su Illma. entonces estaba muy enpeñado en la Capilla [del Pilar] que fabricaba en aquella Sta. Yglesia y que juzgandole ya algo desenpañado en este año, en el dia veinte de este mes avia escripto a su Illma. como particular […]; y como el menor de los capellanes de Nra. Patrona; renovarle la suplica del nuebo retablo y camarin para la milagrosa Ymagen de SSta. María de Yria; cuya carta avia dirigido por manos de su Mayordomo de quien oy por el correo avia tenido respetuosa repuesta que su Illma. avia condescendido mi suplica, y que en virtud della, diera orden mandar hazer un retablo decente, Y que si tenia algunas plantas para el se las encaminase […]", Autos capitulares (1653-1724), leg. 327 A, Mazo XIV, fol. 307 r., Fondo general, Colegiata de Iria, AHDS.

52 "[…] dijeron ambas partes que dicho Illmo. Señor Arzobispo avia mandado hazer y se hizo a su costa mucha parte de la Iglesia Colegiata de Santa Maria de Yria Flavia de la Villa de Padrón y continuando su zelo y devoción habia deli-

a verlo asentado, pues fallecía antes, en noviembre de 1715. Al año siguiente, se encargó su pintura y dorado, y los trabajos, al parecer, no finalizaron hasta agosto de 1716; según dijo el canónigo Secades Solís, "[…] al tiempo que el señor Monroy murio se fenecía un magnífico retablo […] y para fin deste mes proximo de agosto de mil setezientos y diez y seis, que vendrá se acabará de dorar […]"[53], aunque las Actas capitulares de Iria Flavia no recoge sino la intención de fijar contrato para la ejecución de la obra por enero del mismo año[54].

Formas

Se compone de predela, cuerpo principal y ático; sobre el graderío, apoya un banco muy alto, articulado por netos decorados con tarjetas de acanto, florido y granado, que protegen dos bajorrelieves en las calles laterales. La calle central se ensanchó para acoger un gran tabernáculo, que crece alrededor de un pequeño sagrario, resuelto como edículo exento, guarnecido bajo una estructura arquitrabada, y, en suma, montada sobre columnas salomónicas de cinco espiras, que sustentan un manifestador, a modo de arco de triunfo, de sección cuadrada. Arriba, se abrió un arco abocinado, que se come el entablamento, y, por su parte, su intradós, de casetones y querubines, se cierra con un transparente. El primer cuerpo, tetrástico, se construyó con columnas gigantes de orden salomónico, con sus tres espiras y dos medias cuajadas de pámpanos y racimos de vid; enlazando, en las calles laterales, dos "mediorelieves", encuadrados por molduras de lenguas de acanto. Luego, muestra un arquitrabe de dos fajas, separados por cuentas y coronado por una gola de acantos, un friso corrido con mútilos en los resaltos de los plomos y finalmente una cornisa con talón de ovas y cimacio de acantos. En su eje central, el entablamento desapareció tras por el escudo que cierra el nicho de Nuestra Señora de Iria —trae por timbre cruz episcopal y capelo de sable forrado de sinople, con tres borlas a cada lado, y cruz flordelisada ecotada de la orden de santo Domingo; cuartelado; primero, de plata, una banda de gules engolada de sinople y acompañada de siete roeles de oro; segundo, cuartelado, segundo y tercero, sobre campo de gules, un castillo de sinople, primero y cuarto, verados de azur y oro; tercero, de oro, cuatro palos de gules, bordura de gules con nueve aspas de oro; cuarto, de azur, un lobo pasante de sable surmontado por una estrella de oro—, y cuya disposición se refirió en el ajuste de obra de agosto de 1714, por el que "[…] en el lugar de la tarjeta de en medio del Pedestal del segundo cuerpo se a de poner un escudo a proporcion de dicha tarjeta con los blasones del dicho Illmo. S. Arzobispo Fray Antonio de Monrroy con los chicotes que manutengan dicho escudo al modo que muestra el dibujo de dicha tarjeta los quales han de thener

berado darle el retablo dezente y proporcionado a dicha yglesia y a su capilla mayor para el qual se avia hecho planta y condiciones con que se havia ajustado: […] y lo a de dar acavado puesto y asentado para fin de diciembre del año que viene de mil setecientos quince y uno y otro ha de ser hecho y fabricado a satisfación de su Illma. y del maestro o persona que nombrare para reconocerlo […]", prot. Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, fols. 238 r. y 239 r., AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 595-596 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 201 p.

53 F. SECADES SOLÍS, *Codex historicus vel ut aliquid voluit: discursus predicabilis*…—"Historia de la Iglesia de Iria"—, manuscrito, 1716, fol. 175 v. y ss., antigua biblioteca del Consulado de A Coruña, cit. A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, "El 'Codex Historicus'…", op. cit., 69-70 y 80 p.

54 Autos capitulares (1653-1724), leg. 327 A, Mazo XIV, fol. 324 r., AHDS.

en la mano el uno la Palma y el otro la azucena […]"[55]. Por su parte, el ático también presenta una articulación tripartita, con dos columnas de orden salomónico, un gran relieve en la calle central, enmarcado por una guarnición acodada y adornada con hojarasca de acanto, y, en fin, en los flancos, dos hornacinas.

En resumen, sobre una predela de gran tamaño, se levantan columnas de canon gigante que atan un sólo cuerpo, al que subordina y suma un ático en curva, centrado por un relieve. Pues bien, el éxito del que conviene en denominarse para la Galicia atlántica como el "esquema y modelo de retablo del 1700" dependió de sus posibilidades para responder con coherencia al principio de adaptación al marco y para potenciar la participación y contemplación de las "audiencias". En primer lugar, la resolución curvada del ático y el crecimiento de los soportes significó la optimización de los recursos de la arquitectura lignaria para adaptarse con elegancia al presbiterio de la Iglesia de la Contrarreforma, por cuanto la tendencia de los retablos mayores durante el Barroco a colmar el marco se derivó de su naturaleza teatral y la asunción de resortes de la escenografía. En segundo lugar, la elección de una estructura "unitaria" y subordinada nació de la necesidad del arte de uso religioso de atraer y dirigir la atención del fiel, que determinó el predominio de la arquitectura sobre la imaginería, con el fin de potenciar los recursos de la escultura religiosa para mover y "conmover". Es justo decir que la estructura de los retablos mayores aspira a manipular con eficacia los estímulos visuales de la imagen de devoción, en consecuencia, los soportes se liberan del plano de fondo, avanzando hacia el espacio del presbiterio, y el tabernáculo desborda hacia el altar, para "invitar" al pueblo a participar del Santísimo Sacramento, y adorarle. Así que su estructura se integró eficazmente en el presbiterio de la colegiata de Iria, acaparando la atención de las "audiencias" con su monumentalidad, pese a que su concepto y dimensiones pueden ser consideradas una "audaz" imposición del Arzobispo Monroy, ya que la primera de las condiciones del contrato de obra fija "[…] que dicho retablo ha de ser del alto y ancho que llene todo el hueco entre paredes en el ancho; y en el alto llegue a zeñir con el concabo de la boveda guardando con todo buena Simetría y Correspondencia asi en escultura en architectura […]"[56]. No hizo sino asegurar el triunfo del principio de "coherente" adaptación al marco, una sensibilidad que tal vez ponga en tela de juicio el "efecto" de verticalidad tantas veces barajado como característica de los retablos gallegos del Barroco[57]. Por otra parte, la necesidad de integrar la arquitectura en madera y la de piedra quizá pudiera explicar, del mismo modo, una alteración acontecida con respecto a las capitulaciones del contrato, relativas a la hechura de "[…] una escalerita del tamaño que pueda un hombre subir hasta la Cornisa del Primer Cuerpo y andar por el bulto de dicha cornisa siempre que se ofresce poner luces […] cuya escalera se á de hacer en el respaldo del retablo y con disposición que

55 Prot. Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, fol. 238 v., Santiago de Compostela, AHUS.

56 Prot. Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, fol. 238 r., Santiago de Compostela, AHUS.

57 El principio de verticalidad en la retablística del Barroco ha sido apuntado por algunos estudiosos en equivalencia con el comportamiento descrito por Otto Schubert para la arquitectura de aquella época en Galicia, *vid*. O. SCHUBERT, *El barroco en España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924, 264 p. y ss.

pueda servirse a la custodia y camarin […][58]. Seguro que la imposibilidad de construir tamaño armazón para uso litúrgico en un presbiterio de poca profundidad sea la mejor explicación para el incumplimiento de lo estipulado, puesto que ni se llegó a fabricar la escalera, ni las "[…] dos puertas cada una a su lado [en el basamento] y entre el maciso de las columnas y por ellas se á de servir a la escalerita […]".

En el contrato, a Miguel de Romay también se le impuso una alteración sobre el aparato de composición para el ático, en relación con sus elementos portantes y la apertura de dos hornacinas[59], porque se le dijo "[…] que en el pedestal del segundo cuerpo se a de quitar el resalto que acompañe al maziso que recive el arco y quede dicho maziso o recibimiento segun lo azia el plomo [trozo de entablamento] de la columna como se señala en la planta o alzado con una estrella […]". Una vez perdida la traza, los términos empleados en las capitulaciones carecen de la deseada "concreción", pero se especularía con la hipótesis de que Miguel de Romay pretendiese, en realidad, el apeo del cornisamento del cuerpo de remate sobre pilastrones, o arbotantes, y, entonces, la corrección de su volumen, en primer lugar, en el banco, "[…] para que enzima de dicho pedestal y al plomo a los nychos del primer cuerpo y en lugar de las dos tarjetas se habran dos nychos […]"; describiéndose, pues, un esquema de articulación para el ático que presentaría, en su forma prístina, semejanzas con el altar mayor de la capilla de la Orden Tercera (1711 a 1714). Sin embargo, en lugar de las tornapuntas de acanto, el compostelano sería obligado a abrir dos hornacinas laterales, borrar los arbotantes como soporte principal del ático y, luego, sustituirlos por columnas salomónicas y pilastras.

Creemos que en el tránsito al siglo XVIII Domingo de Andrade incorporó a los repertorios del arzobispado de Santiago de Compostela el "patrón" de retablo de cuerpo único y subordinado, con columnas gigantes y ático en hemiciclo, articulado a base de pilastrones o arbotantes, que materializó, por ejemplo, José Domínguez Bugarín en el retablo mayor del convento de Santa Clara (1700) o Miguel de Romay, por su parte, en la capilla de los terceros de Santiago de Compostela (1711). No hay duda que en Santa María de Iria, no obstante, no se aplicó en su fórmula más ortodoxa, puesto que la resolución del ático supone una clara regresión en la vía hacia la consolidación del modelo. Habida cuenta que en lugar de las tornapuntas de acanto que engalanaban los flancos del retablo de la iglesia de las clarisas, sin pensar ya en cartones recortados y de apariencia metálica, se abrieron dos hornacinas laterales, al tiempo que los pilastrones desaparecieron como soporte del ático, tan sólo recordados a través de dos pilastras y retropilastras. Es justo decir que esta organización es marca, en realidad,

58 "Ytem hes condicion que se á de hacer una escalerita del tamaño que pueda un hombre subir hasta la Cornisa del Primer Cuerpo y andar por el bulto de dicha cornisa siempre que se ofresce poner luces o otra cualquier cosa cuya escalera se á de hacer en el respaldo del retablo y con disposición que pueda servirse a la custodia y camarin […]". "Ytem hes condicion que dicho retablo se á de asentar sobre pedestal de cantería bien labrada y con su basa y sotabasa según muestra el alzado el qual se a de asentar sobre buen zimiento echo y asentado con buena argamasa de cal arena y en cuio pedestal se han de dejar dos puertas cada una a su lado y entre el maciso de las columnas y por ellas se á de servir a la escalerita arriva dicha y se le han de poner puertas de madera ensanbladas con sus entrepaños de tallas y zerraduras y bisagras […]", prot. Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, fol. 238 v., Santiago de Compostela, AHUS.

59 *Ibídem*, fol. 238 r.

Miguel de Romay, retablo mayor de la antigua colegiata de Santa María de Iria (Padrón, A Coruña), de 1714 a 1715

de la pervivencia de las tipologías de fines del siglo XVII, definida por la superposición de columnas y cuerpos, quizá a relacionar con las "imposiciones" de los comitentes. Entre las condiciones recogidas en el ajuste de obra, finalmente, con respecto al adorno, también existen algunas obligaciones[60], si bien hay que poner de relieve la importante deuda contraída por Miguel de Romay para con el repertorio de principios del siglo XVIII, puesto que participa de lo que era propio de otros entalladores, ensambladores y retableros contemporáneos, como Ciprián Domínguez Bugarín o Antonio Afonsín, incluso Francisco de Castro Canseco. Hay que llamar la atención, no obstante, sobre el triunfo de lo cartilaginoso y del acanto de hojas aserradas que, ahora, floreció y granó, rizado y de talla afiligranada y preciosista, que no hizo sino a sustituir las hojas de cardo, de frente acanalado y perlado, y de textura "correosa".

Contenido

"Su retablo denota bien su antigüedad, tendido en tres partes: la del evangelio, con tres tarjetas [relieves] elevadas cada una sobre la otra y la última tocando sus remates con los misterios de la Natividad de Nuestra Señora la Virgen María, su Desposación y la Anunciación. Al de la epístola otras tres en la misma conformidad: Visitación, Circuncisión del Señor y Purificación. En la parte principal colocada la santa imagen de Iria, llenando el misterio de la Asunción y, encima, la Santisima Trinidad en su Coronación […]"[61], así lo describió el canónigo Secades Solís a principios del siglo XVIII. Pues bien, al parecer, la arquitectura en madera que Miguel de Romay levantó con columnas salomónicas se ajustó a un armazón compartimentado y lleno de relieves de naturaleza narrativa, a raíz de lo que se redujo el número de soportes, se amplió el tamaño de las calles laterales y se explotó su linealidad, por deseo del Cabildo iriense y del Arzobispo Monroy, para luego desplegar un discurso de exaltación mariana en honor a Santa María de Iria. En el transparente que vacía el retablo mayor, "[…] una imagen suya [de Nuestra Señora] excelentissima con su Hijo en los braços de piedra […]"[62], gótica, hoy adorada por el Apóstol Santiago, que saca a colación la relación de Iria Flavia y Padrón con "lo jacobeo". De hecho, su tipo iconográfico se corresponde con el de Nuestra Señora del Pilar, ya que en el manuscrito de la "Historia de la Iglesia de Iria", en el capítulo VI, dedicado al sello de su Cabildo, se advirtió que esta aparición de

60 "Item hes condición que en el friso del arco que ziñe contra la Boveda y entre los zerafines se le han de echar unos cogollos de talla con el rellieve correspondiente a la altura y en los costados y arco del camarín ha de ser entrepañado y en los entrepaños encada uno se á de esculpir un zerafin en trono de nubes y se á de disponer dicho camarín de manera que de capazidad conveniente a su hermosura y servidumbre […]. Ytem hes condicion que la caja o nicho que hace respaldo a la custodia se a de adornar de talla y en el marco de dicho nicho se á de adornar con zinco serafines uno en el medio y dos a los lados y en la escozia de la peaña de N. señora otros tres serafines uno en cada costado y el otro en la frontera", *ibídem*, fol. 238 v.

61 F. SECADES SOLÍS, *Codex historicus vel ut aliquid voluit: discursus predicabilis*…—"Historia de la Iglesia de Iria"—, manuscrito, 1716, fol. 33 r., antigua biblioteca del Consulado de A Coruña, cit. A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, "El 'Codex Historicus'…", op. cit., 73 p.

62 J. DEL HOYO, *Memorias del arzobispado de Santiago*, op. cit., 167 p. "Memorias de las Iglesias del arçobispado de Santiago […] Dispuesto por Don Jerónimo del Hoyo" (1607), leg. 1.52.1, fol. 182 r., Fondo General, Visitas pastorales, AHDS.

la Virgen María al Apóstol había tenido lugar en Galicia antes de la acaecida en Zaragoza[63]. En lo relativo a la autoría de los relieves, Otero Túñez y Ríos Miramontes, por una parte, hablan de la "certeza" de un aprovechamiento de relieves pertenecientes al viejo retablo de finales del siglo XVI, con excepción del altorrelieve de la Asunción, en el ático[64], y, por otra, García Iglesias y Monterroso Montero hicieron hincapie en que las fisonomías de los personajes femeninos, muy idealizados, y las quebraduras de los pliegues de faldones y ropajes nos acercan, no hay duda, al taller del maestro Romay[65]. Tal y como exigía el contrato, ejecutados con todo el "[…] primor y buena simetría que se pide al arte y bien rellenadas las figuras y mostrando en los respaldos los asomos de edificios de arquitectura […]", de modo que la integración entre figura y arquitecturas "ilusionistas" parece apuntar, una vez más, al hecho que la serie sería tallada (*ex novo*) para este lugar y por la gubia de Miguel de Romay. Al igual que las imágenes de santo Domingo y santo Tomás —mirándose en el espejo de las santas Isabel de Portugal y Rosalía del altar mayor de los terceros (1711 a 1714), cuyos tipos y recetas para pliegues y paños beben, claro, de Mateo de Prado y sus discípulos— y el relieve de la Asunción y Coronación, en el ático, que Otero Túñez reconoció como lo "más típico" de su producción durante la "etapa de madurez", ya que también aparecía en el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Barca (1717) y en el de la iglesia de Santa María Salomé (1712)[66], antes en la feligresía de Souto (A Estrada, Pontevedra) y, ahora, tristemente desaparecido.

Por lo demás, la elección de un retablo "historiado" determina una lectura que comienza en la predela, donde se recuerda la infancia de la Virgen, su Nacimiento y Presentación en el Templo, funcionando como basamento ideológico del programa iconográfico, y, por su parte, se reservan para el cuerpo principal las escenas capitales del relato de "su vida", que podrían ser expuestas en atención a bloques de significado[67]. En el nivel próximo al tabernáculo, en horizontal, se dispusieron dos escenas que transcurrían en el Templo de Jerusalén, queriendo enlazar en lo simbólico con la arquitectura del presbiterio y que, por su ubicación, tal vez pudieran recordar el triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga o la sustitución de la Antigua por la Nueva Alianza, que simboliza el sagrario; a saber, los Desposorios y la Presentación del Niño Jesús. En la calle lateral del evangelio, en vertical, se dispusieron las escenas que recuerdan el dogma de la Maternidad virginal de María —la Salutación angélica— y los Desposorios entre los virginales

63 F. SECADES SOLÍS, *Codex historicus vel ut aliquid voluit: discursus predicabilis*…—"Historia de la Iglesia de Iria"—, manuscrito, 1716, fols. 35 v.- 42 v., antigua biblioteca del Consulado de A Coruña, cit. A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, "El 'Codex Historicus'…", op. cit., 74 p.

64 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 199-200 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportaciones al Barroco Gallego*…, op. cit., 403-404 p.

65 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, 14, 294 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Miguel de Romay", op. cit., 64 p.

66 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 199-200 p.

67 "[…] es condicion que las seis historias de los seis nichos del primer cuerpo que son la Anunciación, la Purificación, Nacimiento, la Visitación, el Desposorio y la presentación han de ser de medio rellieve y ejecutadas en todo primor y buena simetría que se pide el arte y bien rellenadas las figuras y mostrando en los respaldos los asomos de edificios de arquitectura […]", prot. Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, fol. 238 v., Santiago de Compostela, AHUS.

esposos. En el lado de la epístola, por su parte, la relación entre los hechos representados radicaría en el reconocimiento de la encarnación del Salvador, que se manifestó a través de las palabras de santa Isabel y del sacerdote Simeón en la Visitación y la Presentación en el Templo[68]. Pese a que el ciclo no se cierra sino con las escenas que significan Su Encarnación en las entrañas de la Virgen María y, en fin, que preludian la Salvación de los "hombres", es decir, la Anunciación a María y el Abrazo de María e Isabel, en el nivel superior, cerca ya del ático[69]. La apoteosis del programa iconográfico dedicado a la Madre de Dios y construido en atención a las directrices de la virginidad de María y la encarnación del Mesías aconteció, no obstante, en el ático, donde se contempla la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad; un acontecimiento al que asisten santo Tomás de Aquino y santo Domingo de Guzmán, a instancias de fray Antonio de Monroy[70].

Por fin, la calle principal concentró el principio generador del programa iconográfico, a saber, los dos sagrados tabernáculos, el místico, encarnado en la Madre de Dios —enaltecida en el transparente—, y el material, destinado a la reserva eucarística. Habida cuenta que la exaltación del Santísimo Sacramento acontecía en el sagrario —*Agnus Dei*— y el expositor, con la custodia y manifestación de la Sagrada Forma, y, por su parte, también la defensa del misterio de la Inmaculada Concepción estaba presente en el manifestador, a través de las capitulaciones de la escritura, porque "[…] en la custodia ynterior se ha de hacer sagrario en su puerta y cerraduras en la qual se ha de esculpir el Pastor Divino […] y en el nicho de arriva que forma la custodia exteriores a de hacer una ymagen de la Concepción de Bulto y del tamaño correspondiente […]"[71].

68 Respectivamente, "[…] ¡bendita tu eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre!" (Lc. 1, 42), "[…] han visto mis ojos tu salud, la que has preparado ante la faz de todos los pueblos; luz para iluminación de las gentes y gloria de tu pueblo Israel" (Lc. 2, 30-32).

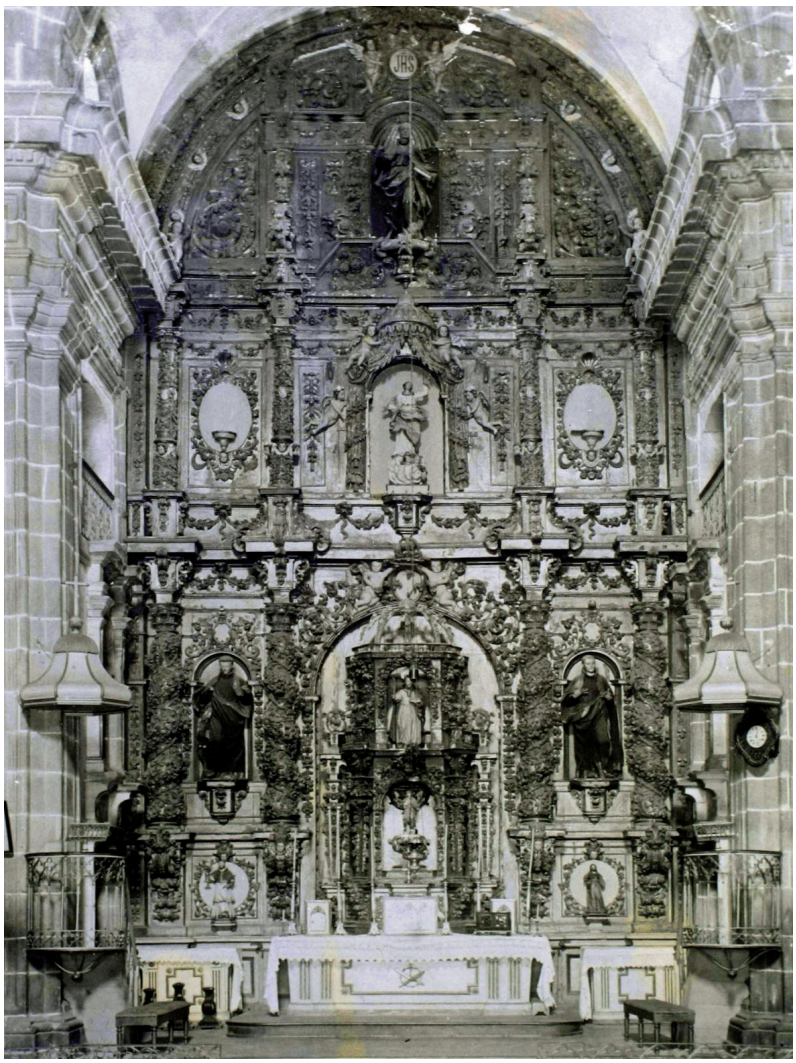
69 Además de las analogías a nivel de significado, hay que reconocer similitudes en la composición de las escenas, en las que se recurrió a dos volúmenes afrontados que se recortan contra un fondo teatral, con arquitecturas —en la Anunciación— o naturaleza —en la Visitación—.

70 "[…] Para que enzima de dicho pedestal y al plomo a los nychos del primer cuerpo y en lugar de las dos tarjetas se habran dos nychos. Para los quales se an de hacer dos Ymagenes la una de Santo Domingo y la otra de Santo Thomas de seis cuartas de alto cada una […]", prot. Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, fols. 238 r.- 238 v., AHUS.

71 *Ibídem*, fol. 238 v.

Colegio de la Inmaculada Concepción de la Compañía de Jesús, Pontevedra, hoy iglesia parroquial de San Bartolomé (LR.C.BAR.01)

San Bartolomé de Pontevedra, arciprestazgo de O Lérez (Pontevedra, Pontevedra)



"Retablo mayor de San Bartolomé", fotografía (¿1916 ca.?), vid. Registro 14733, Caja 8.3.1, Arquivo gráfico, Municipio de Pontevedra, Museo de Pontevedra (MP.)

Textos

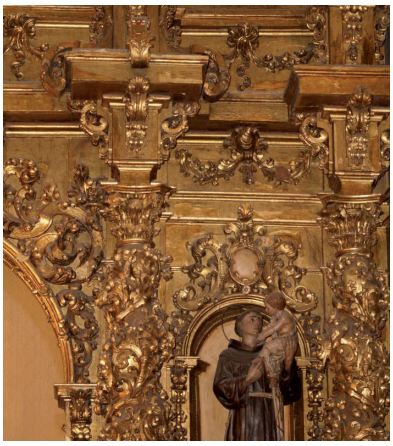
Actas o Consistorios, 1714, leg. 24 (1), fol. 34 r., Archivo Municipal de Pontevedra (AHPP.). "Obligacion y fiança de Juan Antonio Garcia de Bouzas al Padre Rector y Collegio de la Compañía de Jesús de Pontevedra […]", Prot. Simón Rodríguez, 1726, leg. 2.891, fols. 39 r.- 40 r., Santiago de Compostela (AHUS.). "Contrato entre el Padre Rector de la Compañía de JHS de Pontevedra y Miguel García de Bouzas", Prot. Simón Rodríguez, 1729, leg. 3.661, fols. 17 r. /383 r.- 18 r. /384 r., Santiago de Compostela (AHUS.).

Contexto

Es justo decir que, pese a trabajarse aún en la fachada de la iglesia de los jesuitas a principios del XVIII, según Rivera Vázquez, el interior se usaba ya provisionalmente, pese a que la inauguración oficial y solemne se retrasó hasta agosto de 1714[72]. De esta suerte, en el "Libro

72 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Mo-*

¿Miguel de Romay y otros?, detalle de las columnas entorchadas,retablo mayor de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra), antes de marzo de 1726



de Acuerdos de los Señores Justicia y Reximiento de esta villa de Pontevedra […]", se nos hace partícipes, a raíz del "consistorio" del 23 de junio, acerca de "[…] que por quantto el Rmo. Padre Pedro Mazarro [sic] de la Compañía de JHS. Rettor del Collegio de esta dicha villa anttes de ahora [la obra, en lo que concierne al cuerpo de naves, tal vez se acabara a finales de 1713] a participado a los señores Capittulares […], Como teniendo muy adelanttado el fenecimiento de la fabrica de la nueva yglesia de dicho Collegio tenía dispuesto se vendissere para en ella zelebrar el Santto Sacrificio de la missa y mas actos deuinos […], Cuya función se ha de executtar para uno de los dias del mes de Agosto que viene deste año, para que lo puciessen [en seguida] en notticia desta Muy Noble Villa […]"[73].

Luego, otra vez según Rivera Vázquez, en las "Annuas" de 1720 a 1723, se dijo que "[…] la fábrica del Colegio [Casa y escuelas] se continúa cada día y toca ya casi a su fin"[74]. Por consiguiente, sólo una vez que se remató la "empresa" de la iglesia y colegio, justo después, entre 1724 y 1726, se dio inicio a los trabajos de retablística y escultura de su iglesia, "*ad maiorem Dei gloriam*"; infelizmente, a día de hoy algunas de sus piezas se han perdido o cambiado de ubicación.

Pues bien, con respecto a la talla y ensamblaje del retablo mayor, sólo hay noticia de que el 26 de marzo de 1726, los jesuitas contrataron en Santiago de Compostela a Juan Antonio García de Bouzas, pintor y vecino "desta Ciudad […]"[75]; "[…] por quanto el dicho Juan Antonio Garcia de Bouzas tiene contratado y ajusttado antes de ahora berbalmente con el Padre Retor y Collegio de la Compañía de Jesus de la Uilla de pontebedra, el dorar enteramente el retablo de la Capilla mayor de su yglesia por la Cantidad de Veynte y Cinco mill reales de vellon […]". De este modo, "[…] le tomo a su cargo",

derna: su historia, sus colegios, Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, Servicio de Publicaciones, USC., 1986, 370, 608 y 613 p.

73 Actas o Consistorios, 1714, leg. 24 (1), fol. 34 r., Archivo Municipal de Pontevedra, AHPP.

74 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia*…, op. cit., 609 p.

75 "Obligacion y fiança de Juan Antonio Garcia de Bouzas al Padre Rector y Collegio de la Compañía de Jesús de Pontevedra […]", Prot. Simón Rodríguez, 1726, leg. 2.891, fols. 39 r.- 40 r., Santiago de Compostela, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 378 p. E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia*…, op. cit., 613 p.

y se comprometió a "[…] poner todo el oro necesario para ello, manufactura y lo mas conduzente al arte y darle fenecido y acabado en todo este presente año […]"[76]. Claro está, en seguida se trasladó a Pontevedra y se puso manos a la obra, ya que recibió "[…] el primero [de los pagos] de pronto para la prebención del oro y dar principio a la obra". Sin duda, el trabajo urgía a los jesuitas, tal vez a fin de que se adornara y hermoseara la capilla mayor y su altar cuanto antes, "[…] para en ella zelebrar el Santto Sacrificio de la missa y mas actos deuinos como en las yglessias de los ottros Colegios"[77]. A lo mejor, a raíz de esto, el "[…] ajuste se yço con la calidad de que desde el principio asta finelizarle auia de asistir enella continuamente el sobre dicho Miguel Garcia de Bouzas [con oficiales], su hijo asimismo pintor que bive en su casa y compañía, a fin de que no se suspenda su prosecuçion y que se aga con toda seguridad permanencia y prefeccion […]"[78].

No hay duda que cumplió y lo hizo bien, pues poco después, el 6 de febrero de 1729, una vez más, en Santiago de Compostela, los "Religiosos de la Compañía de JHS y Rector actual de el su Collegio de la Villa de Pontevedra […]"[79] hicieron ajuste con "[…] Miguel Garcia de Bouzas Pintor como principal, Miguel de Romay Escultor y Antonio de Lamas Herrero como sus fiadores todos tres vecinos de esta ciudad":

> "[…] e digeron tener dicho Padre Rector y el principal Juntamente con Juan Antonio Garcia das Bouzas [sic] su Padre, asi mismo pinttor vezino desta Ciudad echo entre si, como ahora por el ttenor de la presente Carta y en la forma y manera que en otro mejor lugar aia hacen los dos el ajuste y contrato del thenor siguiente: Por el qual el dicho Miguel Garcia de Bouzas y sus dos fiadores Juntos de mancomún a voz de uno y cada unode llos de por sí, y por el todo […], thoman a su Cargo, prometen y se obligan con sus personas y los suios muebles y raizes, auidos y por auer, de los dichos Juan Antonio y Miguel Garcia de Bouzas en los diez meses y medio que faltan por correr de este año daran a dicho Padre Rector y Collegio Dorados y pintados enteramente dos Colactorales que tiene asentados en su Yglesia el uno de la Asumpcion de Nuestra, con su Camarin, y el otro de nuestro Padre san Ygnacio con buen oro y materiales a vista y censura de Maestros del arte, con la permanencia y Lucimiento correspondientte sin omitir cosa alguna, por solo la Cantidad de Treze mill y quinientos Reales de vellon en que todas parttes confiesan thenerles ajustado alzadamentte y a toda costa […]"[80]

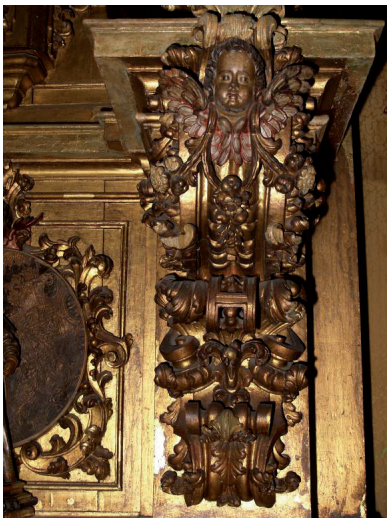
76 Prot. Simón Rodríguez, 1726, leg. 2.891, fol. 39 r., Santiago de Compostela, AHUS.

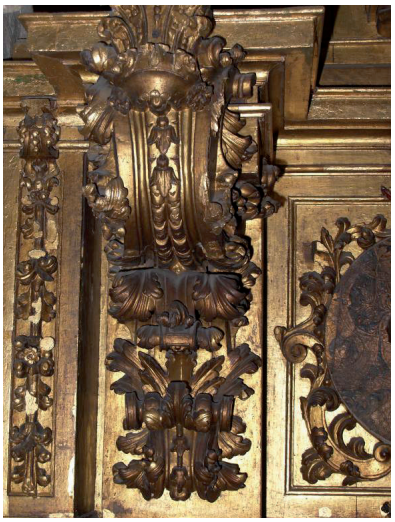
77 Actas o Consistorios, 1714, leg. 24 (1), fol. 34 r., Archivo Municipal de Pontevedra, AHPP.

78 Prot. Simón Rodríguez, 1726, leg. 2.891, fol. 39 r., Santiago de Compostela, AHUS.

79 "Contrato entre el Padre Rector de la Compañía de JHS de Pontevedra y Miguel García de Bouzas", Prot. Simón Rodríguez, 1729, leg. 3.661, fols. 17 r. /383 r.- 18 r. /384 r., Santiago de Compostela, AHUS.

80 *Ibídem*, fol. 17 r. /383 r.





Izquierda, ¿Miguel de Romay y otros?, detalle del neto, retablo mayor de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra), antes de marzo de 1726

Derecha, Miguel de Romay, Manuel de Leys y otros, detalle de los netos, retablo mayor de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), de 1730 a 1733

Izquierda, Miguel de Romay, Manuel de Leys y otros, detalle de las columnas de atrás, retablo mayor de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), de 1730 a 1733

Formas

Dijo Rivera Vázquez, con buen ojo, que el retablo mayor de los jesuitas de Pontevedra era una "[…] obra interesante de la escuela compostelana, ligada al estilo de Simón Rodríguez", y que "[…] Rezuma barroquismo"[81]. García Iglesias, por su parte, subrayó que se correspondía con los repertorios y el modo de hacer de los ensambladores y entalladores de principios del siglo XVIII, "[…] sabedores del lenguaje de tracistas de la talla de Andrade, Casas y Simón Rodríguez"[82]. Quizá en el altar mayor de la Compañía de Jesús trabajara una "compañía" o un retablero compostelano, claro que el problema era, o por mejor decir, lo sigue siendo, señalar a los autores:

Pues bien, el 26 de marzo de 1726, en Baiona, en el norte de la diócesis de Tui, a través de edictos publicados "[…] en las villas y ziudades deste reino", se hacía remate de las posturas "[…] cada uno [de los maestros de escultura y arquitectura] con su mapa o planta para que en curso dellos esta villa digiese la mas acomodada y de mejor fabrica al sitio de la Capilla maior de dicha Iglesia Colegiata […]". He aquí que presentaron posturas y trazas para el retablo mayor de Santa María de Baiona "[…] Francisco Alonso vecino de la villa del Porriño, Miguel de Romay de la ziudad de Santiago y Antonio del Villar de la villa vieja de Redondela […]"[83], finalmente se la llevó este último por 8.000 reales. Es curioso, pero, el mismo día, el 26 de marzo, Juan Antonio García de Bouzas concertaba con los jesuitas de Pontevedra la pintura y dorado de su retablo mayor "[…] ajusttado antes de ahora berbalmente".

En efecto, dos acontecimientos "deliciosamente" relacionados y que habían pasado, hasta ahora, más o menos desapercibidos: a) antes de marzo de 1726 los jesuitas seguro que habían llevado a buen término

81 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia*…, op. cit., 613 p.

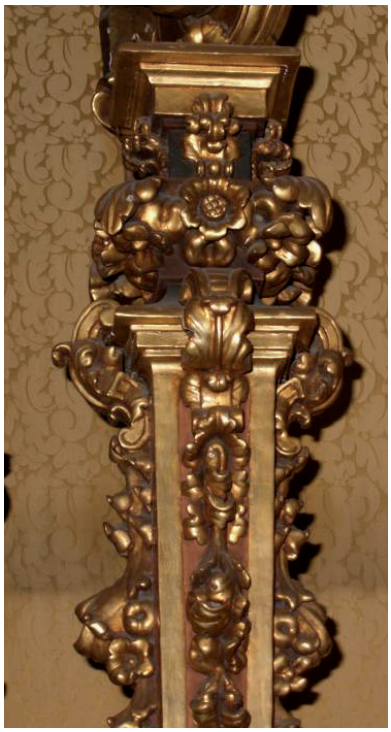
82 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1990, 198 p. *Ídem*, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 415 p.

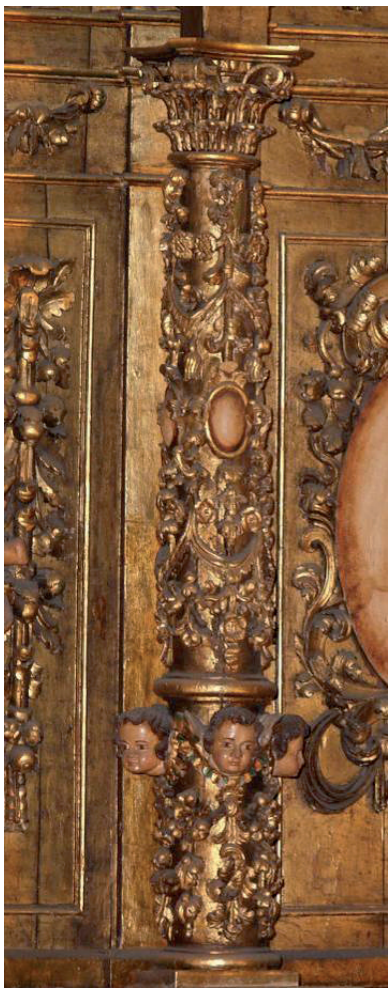
83 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 653 p., nota a pie 1. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar. Un artista redondelán do século XVIII*, Galicia, Xunta de Galicia, 2001, 39 y 81 p. D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 2001, 222-223 y 532 p.

la talla y montaje de su retablo mayor, y, entonces, pensaron en buscar un pintor en Santiago de Compostela para su obra y, en concreto, pensaron en Juan Antonio García de Bouzas, sin duda el mejor de la Ciudad Santa, pintor de la Catedral y uno de sus "treinta y nueve ministros", al menos desde 1709; b) claro está, si Miguel de Romay estaba a principios de 1726 en el sur de la Diócesis, seguro que la "causa" para cruzar el río Ulla se escondía en Pontevedra y su tierra. Quizá había trabajado hasta marzo para el Colegio de la Compañía de Jesús, ya que sólo una gran empresa como el retablo mayor de los jesuitas y, más, la promesa de un trabajo "mejor" le empujarían a dejar Santiago de Compostela; c) lo cierto es que por estos años las "carreras" del escultor Romay y del pintor García de Bouzas se entrecruzaron en tantas ocasiones que no conviene desatenderlas, ya que Antonio García de Bouzas, muchas veces, iba a la zaga de Miguel de Romay; por ejemplo, en el ajuste de la pintura y dorado del retablo mayor de San Paio de Antealtares. En esta ocasión, por enero de 1727, cuando, al parecer, aún trabajaba en el retablo mayor de Santa María Salomé, el pintor dio por fiadores a Miguel de Romay y a Sebastián Gómez Cancela "Maestro de fuegos". En cambio, poco después, el 6 de marzo de 1727, en el concierto entre el "retablero" Romay, Ignacio Romero y Diego Fernández de Sande para la obra del altar mayor de los jesuitas de Santiago de Compostela, por sus "pagadores" se ofrecían el mismo Sebastián Gómez Cancela y Antonio García de Bouzas[84], compañero y, en palabras de Couselo Bouzas, "compadre" del anterior[85] y padrino de uno de sus hijos. Es curioso, poco después, por febrero de 1729, justamente en el "Contrato entre el Padre Rector de la Compañía de JHS de Pontevedra y Miguel García de Bouzas [éste, hijo de Juan Antonio]", fueron fiadores Miguel de Romay y Antonio de Lamas, otro artesano compostelano. Así, quizá la relación de Miguel de Romay y su obrador con los jesuitas, ya antes de 1726, tal vez, auspiciara que Antonio García de Bouzas haya "[…] contratado y ajusttado antes de ahora berbalmente con el Padre Retor y Collegio" la pintura y dorado de su retablo mayor; d) es justo decir que los jesuitas de Pontevedra, seguro, no quisieron otra cosa que "lo mejor" de Santiago de Compostela, y esto, ciertamente, les llevaría a contratar a entalladores, ensambladores y escultores de la "altura" de Miguel y Domingo de Romay, Ignacio Romero o Diego de Sande, es decir, lo más sobresaliente de entre los nacidos alrededor de 1670.

Creyó Rivera Vázquez, "[…] Es muy probable que el Colegio de Pontevedra coordinase su actividad escultórica con el de Santiago, que, por los mismos años, estaba adornando su iglesia con muy buenos retablos"[86]. En efecto, después del asiento y ensamblaje del retablo mayor de la Compañía de Jesús en Santiago de Compostela, tal vez en torno a julio de 1728, Otero Túñez y Folgar de la Calle dijeron que en las "Annuas" de 1727 a 1730 se hizo constar que "[…] en Santiago se hizo el altar mayor en forma de un retablo de admirable estructura

¿Miguel de Romay y otros?, detalle de las columnas panzudas y los estípites, retablo mayor de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra), antes de marzo de 1726





84 R. OTERO TÚÑEZ, *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús*…, op. cit., 53 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 76-78 y 195 p., nota 113. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "A igrexa. Os retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir.), *Mosteiro de San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1999, 148-149 p.

85 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 379 p.

86 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia*…, op. cit., 614 p.

que supera sin duda al de las demás iglesias […]"[87]; pero ¿de la Ciudad Santa?, o ¿de todas las iglesias de ciudades y villas de la Galicia atlántica? Claro está, a fin de superar la "empresa" de los jesuitas de Pontevedra, nadie mejor que Simón Rodríguez, y el maestro —o la "compañía"— que trabajó para ellos, en la villa del Lérez, antes de marzo de 1726. Creo, no hay lugar a dudas, que la asociación de Miguel de Romay con Ignacio Romero para la subasta y remate del retablo mayor de los jesuitas de Santiago de Compostela era anterior a marzo de 1727 y que su "colaboración" venía de tiempo atrás, seguro que junto a otro de "los Romay". De Domingo de Romay († 1752), por ejemplo, Couselo Bouzas dijo era hermano de Miguel, y pudo serlo[88], si bien de él sólo sabemos que trabajó como entallador en el retablo mayor de San Martiño Pinario, entre junio de 1730 y marzo de 1733, bajo dirección de Manuel de Leys y Miguel de Romay, que por aquella altura contaría entre cincuenta y cinco y sesenta años. Quizá por 1738 ya trabajara por libre, pero siguió ligado por estos años al obrador de los benedictinos en las obras de "la custodia pequeña", cuya nómina de tallistas y escultores, ahora, encabezaba Andrés Ignacio Mariño; especificándose en dos partidas de mayo y junio de 1738 lo pagado por el mayordomo del Monasterio a Domingo de Romay por los "[…] cuatro angeles de la custodia del altar mayor […]"[89]. Por tanto, tal vez no dejara de trabajar para los benedictinos de Santiago de Compostela desde 1730.

Sin embargo, su formación, junto a Miguel de Romay, sea su pariente o no, empezó algunos años antes, al parecer en el altar mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús, porque en el ajuste de marzo de 1727, presentes, como testigos, también estuvieron Domingo de Romay y el pintor Juan Calviño. Así que hay que suponerle trabajando, codo con codo, entre marzo de 1727 y fines de 1728 junto a Miguel de Romay, Ignacio Romero y Diego de Sande, con los "[…] demás oficiales", para los jesuitas de Santiago de Compostela[90]. A lo mejor ya antes, para el Colegio de Pontevedra. Quizá su "adiestramiento" empezara mucho antes, tal vez después de los años de 1720 a 1722, una vez asentados los retablos del Santo Cristo, en la iglesia de Santa María das Areas (Fisterra, A Coruña), y el de Nuestra Señora del Pilar (Santiago de Compostela).

Que Miguel y Domingo de Romay, más Ignacio Romero y algún otro, trabajaran en el altar mayor del Colegio de los jesuitas de Pontevedra significaría "reescribir" unas páginas, más o menos importantes, de la retablística en la Galicia del Atlántico. Otero Túñez, con buen ojo, ya se preguntaba por qué Fernando de Casas, quien nunca antes había echado mano de las columnas salomónicas, justamente entre el verano de 1729 y el de 1730 les dio tamaño protagonismo en el proyecto y trazas del altar mayor de los benedictinos de Santiago de Compostela,

87 R. OTERO TÚÑEZ, *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús*…, op. cit., 53 p.

88 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 589-590 p. *Cfr*. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "En torno a los orígenes de Miguel de Romay…", op. cit., 225 p.

89 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, 261 p.

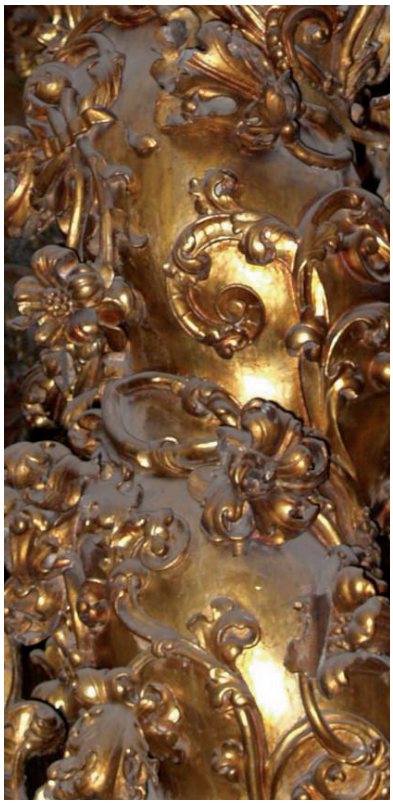
90 R. OTERO TÚÑEZ, *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús*…, op. cit., 53 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 76-78 y 195 p., nota 113.

y, se contestó, "[…] Cabría suponer una insinuación del retablista Miguel de Romay, […] o una imposición del material"[91]. El retablo mayor del Colegio de la Inmaculada Concepción de Pontevedra se construyó en base a dos cuerpos más ático, y se dividió en tres calles, que combinaron columnas salomónicas en el primero y panzudas en el segundo. Buen "exponente" del comportamiento de la arquitectura en madera con respecto a los principios de acomodación al "contexto", sometimiento al plano de fondo y ajuste de la estructura para "llenar" el presbiterio; de modo que repitió, en alzado, la articulación de la nave mayor, encajando, más o menos, la altura del primer cuerpo con el nivel de las arcadas, luego, la tribuna con el segundo cuerpo, casi la mitad de alto que el principal, y, en fin, el ático, en la bóveda de cañón, plantando su banco y entablamento a la altura de la línea de cornisas y del entablamento con casetones; a su vez, montado sobre las pilastras dóricas que recorren el interior de la iglesia. El primer cuerpo, y, claro está, mayor, se vacía de arriba abajo con un gran arco de medio punto que exhibió, hasta la "restauración" de 1978, un tabernáculo de tres alturas, y dos cuerpos, para sagrario, custodia y expositor; de sección ochavada, cupulín abierto, y construido a base de pilastras y estípites. No hay duda que su pérdida dejó coja y manca una "máquina" pensada, antes de nada, para exaltación y salvaguarda de la eucaristía; conceptos que sometieron el desarrollo de su esquema de composición, en altura, con una calle mayor que es casi el doble de ancha que las laterales, y, no obstante, posibilitó la apertura de grandes nichos, en el eje principal. Claro que su mejor antecedente era retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, en Santiago de Compostela, que talló Miguel de Romay entre abril de 1720 y la Semana Santa de 1721, sólo vivo en el recuerdo, por ejemplo, merced a las fotografías dadas a conocer por Otero Túñez[92]:

¿Miguel de Romay y otros?, detalle de las columnas, retablo mayor de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra), antes de marzo de 1726

Infelizmente, nada hay de arriesgado en el esquema de composición, muy plano, sin rasgos de "vanguardia", sin movimiento y sin "espacialidad". Si bien, con salvedad al movimiento en planta, se echó mano de todo lo demás, la potencia de los elementos horizontales en la composición, la organización de las calles laterales, estranguladas por el serpentear de los soportes, sólo con un nicho y el abrocho de un cartucho bajo el entablamento, contra el crecimiento de la calle principal y su caja; aunque, pese a la reforma de su "camarín" a mediados del siglo XVIII, ahora, ya no nos resultan tan "sospechosos" los estípites y las columnas de su embocadura[93]. Quizá haya que reivindicar a Miguel de Romay como uno de los primeros retableros y ensambladores en hacer uso de columnas salomónicas, panzudas y estípites, a la vez, pero antes de 1730 y 1733. Al igual que años después, como se sabe, en el altar mayor de San Martiño Pinario, echó mano de columnas entorchadas, casi de cinco senos, por tanto de canon ligeramente superior al que se acostumbraba en las salomónicas, pero llenos de hojas y botones de acanto, y flores, entre ramaje y "lambrequines". Hay que hacer hincapie, pues, en que las cuatro columnas de la capilla mayor de los jesuitas de Pontevedra, antes de 1726, eran un ensayo para las ocho columnas que rodean el altar y el tabernáculo de los benedictinos

¿Miguel de Romay y otros?, detalle de las columnas entorchadas, retablo mayor de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), entre 1730 y 1733



91 R. OTERO TÚÑEZ, "El retablo mayor de San Martín Pinario", op. cit, 231-232 p.

92 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., lám. VI.

93 *Ibídem*, 201 p.

de Santiago de Compostela, de cuatro vueltas y dos medias en los extremos, y capiteles corintios.

Mas es en el segundo cuerpo, tal vez, donde se descubrían piezas y fórmulas que hablan del "avance de los tiempos"; las calles laterales flanqueadas por columnas panzudas, retalladas en el tercio inferior con querubines, o bien, con guirnaldas y colgaduras en los dos tercios superiores del fuste, seccionado por un anillo; además de dos óvalo para soporte de la imaginería, enmarcados entre cartuchos, hojarasca y frutas, en correspondencia con el hacer de Simón Rodríguez o Antonio del Villar por los años de 1722 a 1730, y que están llamados a ser, luego, una de las "marcas" de la retablística en el sur de la Diócesis sobre los años medios del siglo XVIIII. Las columnas de los jesuitas de Pontevedra son un poco toscas, y casi sin éntasis, pero en sus dos tercios superiores, retallados, anuncian fórmulas de Simón Rodríguez y el patrón de las columnas panzudas del tabernáculo de San Martiño Pinario; guirnaldas colgadas desde el sumoscapo, paños que caen de lado a lado, con sus borlas, festones de flores, y, en lugar de conchas y querubines, espejos y óvalos. Lo cierto es que sería el primer ejemplo del uso de las columnas panzudas que hizo, luego, popularizar Simón Rodríguez desde 1727; con gran éntasis, y con el fuste adornado con óvalos, frutas y paños con borlas. Sin embargo, en el retablo mayor de los jesuitas de Pontevedra se echó mano de columnas con el fuste retallado en dos registros, y ajustado por un anillo, que anteceden a las de Francisco das Moas para el retablo de la capilla de la Azucena de la Catedral (1731), a Luís Parcero, en el edículo y sagrario de San Vicente de Berres (1732), y, muy especialmente, a la producción de Manuel de Leys tras la muerte de Simón Rodríguez, por ejemplo, en el retablo mayor de Santa María de Dodro (1739 a 1740). Por otra parte, el "pabellón" de la Inmaculada Concepción, en el centro, no supo, o no quiso disfrazar su deuda para con el retablo colateral de Nuestra Señora de la O de San Paio de Antealtares (1714) y, a su vez, el de la capilla del Rosario de San Domingos de Bonaval (1666)[94], en tanto en cuanto nos deja sacar a colación algunas de las características a relacionar con el estilo de Ignacio Romero, caso de los roleos y zarcillos de acanto, en el friso, o las peanas troncocónicas.

Por lo demás, una "máquina" sometida al plano de fondo, donde sólo se despegan los soportes y parte del entablamento, resaltado en los plomos, como pidiendo a gritos que los resaltos se conviertan ya en trozos de entablamento, aislados y discontinuos, tal y como aconteció en las creaciones de Simón Rodríguez. Es justo decir que el retablo mayor de los jesuitas de Pontevedra es la culminación de un proceso de disolución de la estructura "arquitectónica" y portante, por medio del adorno, que, no obstante, había comenzado ya tiempo atrás; empujándosele hasta sus últimas consecuencias en el retablo y tabernáculo de los benedictinos de Santiago de Compostela. Así, el mejor garante de que no medió un proyecto o pliego de condiciones de Simón Rodríguez, en lo que concierne al trabajo en el altar mayor del Colegio de la Inmaculada Concepción, justamente es la negación

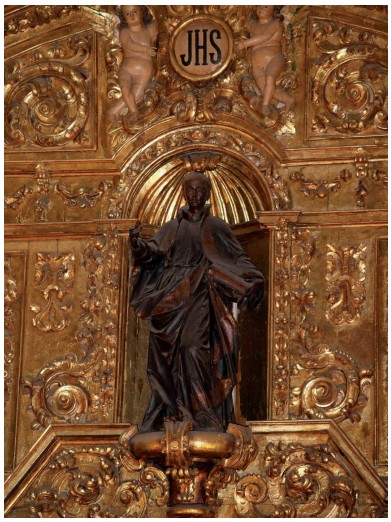
94 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 248-249 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "A igrexa. Os retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir.), *Mosteiro de San Paio de Antealtares*, op. cit., 136 p., nota a pie 13. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Jerónimo de Castro e Pedro de Taboada", op. cit., 340 p.

de la "espacialidad" en la capilla mayor de los jesuitas de Pontevedra, ya que ciertamente allí se dio el "triunfo" de las formas, no de la arquitectura en madera. Así, los elementos horizontales, apegados al testero, no pasarían de ser molduras, marcos y compartimentos a imagen y semejanza de lo que aconteció en el ático, amén de que los entablamentos, seguro, perdieron el arquitrabe y la cornisa; ahora, más corona que talón, sin ovas, ni dardos, y el friso sólo se embelleció con unos festones que se cuelgan de capitel a capitel. El adorno es, sin duda, de "excepción"; sirviendo su talla y tratamiento naturalista de adelanto a lo que Miguel de Romay hizo, años después, en el retablo mayor de San Martiño Pinario, aunque nunca, a pesar de su plasticidad y relieve, llegó a enmascarar o confundir la arquitectura.

Abunda aún lo vegetal, en los racimos, en las guirnaldas y ramilletes de flores y frutas, pero lo cierto es que empalidece ante los cartuchos y roleos de materia blanda y cartilaginosa que tienen su banco de pruebas en los enmarques, en las tarjetas y el adorno de los netos. Se construyen a partir de una gran voluta que cae desde arriba, recortada, calada y con el frente acanalado, de un material blando y correoso, si bien en los netos interiores, se aderezan con un querubín que mira, no hay duda, a los pedestales de las columnas de San Martiño Pinario, a los de los muros, algunos de los que quizá se tallaron más tarde, hacia 1738. Por el contrario, las volutas de los pedestales laterales de los jesuitas de Pontevedra se rematan con una corona de acanto y se llenan, siempre, con hojarasca y ramilletes de frutas, que caen sobre el frente, cajeado, multiplicándose los roleos, cintas y recortes, bajando en cascada, y recordando al adorno de los netos más próximos al tabernáculo, en el altar mayor de los benedictinos.

En resumen, hay razones para creer que en el retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús en Pontevedra trabajó un Miguel de Romay ya "maduro", puesto que por 1725 contaría con unos cincuenta o cincuenta y cinco años, y seguro que no lo hizo sólo; con certeza, empleó a sus viejos "socios", Ignacio Romero y Domingo de Romay, y, no hay duda, a alguno de sus jóvenes "colaboradores": a lo mejor a Manuel de Leys. Claro está, esto tal vez explique su despegue por los años de 1730 a 1739 y el haber entrado ya en calidad de "aparejador" de Fernando de Casas y del viejo Miguel de Romay en las obras del altar mayor de San Martiño Pinario (1730 a 1733). Si bien, de lo que no hay duda, es que la talla y ensamblaje del retablo mayor de los jesuitas de Pontevedra, antes de marzo de 1726, empujó a la villa del Lérez y su tierra a un cambio en su aparato de producción que pasaría por fabricar "máquinas" a base de columnas entorchadas, adornadas con guirnaldas, flores, frutas y más; caso del retablo mayor del monasterio de San Juan de Poio (después de abril de 1727) o el de las clarisas de Pontevedra (por 1733). Luego, en seguida, a desencadenar una "mecánica" que conjugaba columnas salomónicas, panzudas y estípites, por ejemplo, caso de los retablos colaterales de la iglesia de la Compañía de Jesús, tal y como ilustran el altar de San Ignacio, en el crucero, en el lado de la epístola, ajustado en enero de 1729 con Antonio del Villar[95], y su gemelo, del evangelio, en honor a Nuestra Señora de los Ángeles.

¿Miguel de Romay y otros?, san Ignacio, retablo mayor de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra), antes de marzo de 1726



95 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 378 p. E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moderna*…, op. cit., 614 p. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar*…, 69 y 91-92 p.

Contenido

Dijo Rivera Vázquez, una vez más, acerca del retablo mayor, "[…] Está dividido en tres calles con otros tantos cuerpos horizontales. En el primero de estos […], lucía el bellísimo y esbelto templete o custodia-expositor con dos niveles: en el inferior, 'un Niño Jesús, vestido de tela morada' [con el "inventario" de 1769 en la mano, recién salidos los jesuitas], y encima 'la estatua de Santiago Apostol vestido de peregrino'. Por desgracia, esta magnífica obra fue sustituida, en los años 70, por la que se ve actualmente. En las calles laterales, las imágenes de san Luís de Gonzaga y san Estanislao. En el segundo cuerpo, la talla de Nuestra Señora de la Concepción, patrona del Colegio, y, en el último, la de san Ignacio […]"[96]. Quizá poco más se podía decir. Salvo que análoga teoría acerca de conceptos de iconografía y estructura simbólica desarrolló el retablo mayor de los jesuitas de Santiago de Compostela, al menos en el eje principal, esto es, una suerte de "escenario" de uso religioso y litúrgico donde se juntaron las piezas que fundamentan su "programa"; al menos a mediados del siglo XVIII, éste exhibía el sagrario y expositor —hoy también con el Niño Dios— sobre la mesa de altar; justo encima, la imagen de la Asunción, bajo cuya advocación se puso el Colegio de los jesuitas compostelanos, y, tras Ella, la "Apoteosis de san Ignacio". Desde luego, la arquitectura y bizarría del edículo se imponían, en uno y otro, sobre la "forma" del altar mayor de los jesuitas de Pontevedra y Santiago de Compostela, enlazando, luego, con el trono y pabellón de la Virgen María, y, a continuación, con san Ignacio y el trigrama de Jesucristo ("JHS"), en lo alto; cuya fiesta era, entonces, según Otero Túñez, "principal" o de patronato para la Compañía de Jesús[97].

Pues bien, S. Luís y S. Estanislao, como era costumbre, hacían pareja en los altares de la Compañía de Jesús, en especial, a resultas de ser canonizados juntos, por los mismos días, el 13 y el 31 de diciembre de 1726, respectivamente[98]; por cierto, sólo unos pocos meses después del ensamblaje y asiento del retablo mayor de los jesuitas de Pontevedra. Infelizmente, hoy por hoy, no se conservan éstas esculturas; sí, en cambio, la del Niño Jesús, sobre el sagrario y en su edículo. Por su parte, la pequeña imagen de Santiago peregrino, que ocupó el cuerpo alto del tabernáculo, se bajó a la predela, y la de san Bartolomé, seguro que traída de la iglesia de San Bartolomé "O Vello", y que le substituyó hasta 1978, hoy día se guarda en el Museo de Pontevedra. En fin, un poco más arriba, sobre peanas y custodiando el pabellón de la Purísima, se puso, en el lado del evangelio, a un cardenal, o canónigo, vestido con sobrepelliz, muceta y manteo, en genuflexión y con la tiara a sus pies; aunque atributo de los santos que rechazaron la dignidad episcopal, tal vez representó a san Agustín; en la epístola, por su parte, se alojó a santa Gertrudis, vestida como abadesa, siempre mirando a la Virgen, y con un corazón, más el Niño Jesús, en una mandorla, sobre el pecho.

96 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia*…, op. cit., 614 p.

97 R. OTERO TÚÑEZ, *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús*…, op. cit., 55-57 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*, op. cit., 81 p.

98 P. de RIBADENEYRA, *Flos sanctorum, de las vidas de los santos… escrito por el Padre Pedro de Ribadeneyra; aumentado de muchas por los PP. Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García; añadidonuevamente... por el P. Andrés López Guerrero*, Madrid, Por Joachin Ibarra, 1761, 2, 272-273 y 528 p. BXUSC., sig. RSE 1591.

1.1. La generación de los nacidos hacia 1670: Antonio Afonsín († 1730), Ignacio Romero y otros

Según A. Barral, en el "Libro de Recibo y Gasto de Capitales, 1713" de Santa María de Conxo (Santiago de Compostela), se recogía, a título póstumo, una relación de las obras promovidas, en su convento, por el comendador fray Andrés Fortes; quien, al parecer "[…] Hizo la Yglesia a fundamentis […]; hizo los dos retablos colaterales al mayor; y este lo dejo comenzado quando murió, y tenia prevenida cassi toda la madera para el"[99]. Entonces, a la muerte del Padre Fortes, por junio de 1710, el retablo del altar mayor ya estaba empezado, haciéndose el encargo poco antes, y, a decir de A. Barral, debía de estar ya terminado por 1714. Éste, sin duda, es uno de los grandes logros de la retablística en la Galicia atlántica a principios del 1700. Su composición y su adorno, lo puso en la zona de influencia de Domingo de Andrade, si bien no puede atribuirse a la genialidad del viejo Maestro Mayor de la Catedral. Luego, a partir de A. Barral, la historiografía acostumbró a relacionarlo con el entorno artístico de Miguel de Romay y con su producción anterior a 1722. Es un hecho que era uno de los artistas con más nombradía de la primera mitad del siglo XVIII, pero no hay que olvidar que sus primeros pasos en talla y ensamblaje los dio al lado de Antonio Afonsín, pocos años antes de 1710. Quiero insistir en que junto a éste trabajó, para la Fábrica de la Catedral, entre 1705 y 1708 en la caja del órgano del evangelio, y, según Fernández Castiñeiras, de 1704 a 1705 en el retablo de Nuestra Señora de la Soledad, en su trascoro, pagándoseles "[…] cinco mill ciento diez Reales […] a Miguel de Romay, escultor, y a Antonio Alfonsín, entallador, por haver echo el retablo […] de la Soledad […]"[100]; una "organización" del trabajo que, seguro, no superó hasta poco después de 1709. Según Fernández Gasalla, a esto hay que añadir que Miguel de Romay, por entonces, comenzó su carrera como escultor, y no como "retablero"; por tanto, en principio, sería más lógico que entallase sólo la imaginería, tal y como hizo en el retablo del convento de las mercedarias de la Encarnación (Santiago de Compostela), donde, desde octubre de 1708, trabajaron Antonio Afonsín, Ciprián Domínguez Bugarín y Jacobo Quinteiro[101]. Sí, éstos encarnarían la mejor apuesta en un ensayo de atribución de una "máquina" de hacia 1710, caso del retablo mayor de Santa María de Conxo, y, desde luego, la hipótesis cobra más fuera a partir del hallazgo del retablo mayor de San Xulián de Sales (Vedra, A Coruña), en el arciprestazgo de Ribadulla, por Villaverde Solar. Pues bien, era "[…] Antonio de Alfonsín conque se ajusto el retablo y obra que hiço"; ensamblado y asentado en 1712, seguro que se contrató con sus feligreses entre 1710 y 1711[102]. Éste, con un frente tetrástilo, cuatro grandes columnas salomónicas de tres espiras

99 A. BARRAL, *Santa María la Real de Conxo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1992, 152-159 p.

100 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 178 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 107 p. E. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, "El antiguo retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad…", op. cit., 397-398 p.

101 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1477- 1478 p. *Cfr*. M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., *vid.* Apéndice: "Relación cronológica de contratos de obra", n.º 176.

102 D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, A Coruña, Edinosa, 2000, 2, 231-232 p. 3, 300-301 p.

y dos medias, cajas enmarcadas por guarniciones y orejeras que suben hasta el entablamento, y un ático a base de tornapuntas y pilastrones engalanados con sartas de frutas, creo que encarnó la "secuelas" en las feligresías rurales del retablo mayor de los mercedarios de Conxo. Pero, una vez más, esto es sólo el principio:

San Xulián de Arnois (TB.ARN.01)

Arciprestazgo de Tabeirós (A Estrada, Pontevedra)
[1610 ca., *los feligreses de San Julian de Arnois*; 1667 ca., *de la yglesia de san Julian de harnois*]

¿Antonio Afonsín?, retablo mayor de San Xulián de Arnois (A Estrada, Pontevedra), entre 1714 y 1715

Textos

Cofradía del Santísimo Sacramento (1610-1720), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Xulián de Arnois, Tabeirós (AHDS.). Cofradía de San Antonio de Padua (1678-1790), leg. 6, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Xulián de Arnois, Tabeirós (AHDS.).

Contexto

Muy poco sabemos del retablo mayor de la feligresía de Arnois, y, lo poco, a través de la contabilidad de la cofradía del Santísimo Sacramento, fundada el 20 de abril de 1610, y según la que "[…] los vecinos y feligreses de San Julian de Arnois por nuestra debocion en

cumplimiento de lo mandado por los visitadores deste arçobispado de santiago queremos y ordenamos que en cada un año se aga y celebre en la dicha yglesia una [procesión] del sanctisimo sacramento […]"[103]. Pues bien, en las cuentas de 1714 se asentaron 450 reales "[…] que se entregaron al maestro para ayuda del retablo […]"[104], y al año siguiente, de las cuentas de 1715 se descontaron 180 reales más "[…] que entrego al Maestro que hizo el Retablo […]"[105]. Por su parte, en el Libro de "[…] la cofradia del Gloriosso San Antonio de Padua ynclusa en la yglesia parrochial de san Julián de Arnoys […]"[106], en las cuentas de 1714 se asentaron los descargos de 200 reales "[…] para pagar el retablo […]. Mas ochenta y seis para el mismo retablo"[107].

Formas

Es un hecho que se talló hacia 1714. Se caracteriza por la hechura de un armazón que está a medio camino entre la superposición de cuerpos y la de cuerpo más ático; por aplicar en las calles laterales un esquema de composición que recurre, entre columnas salomónicas, a un nicho con cierre curvilíneo y un remate recto sobre el que se apoya una tarjeta de acanto y palma, cuyo patrón se encuentra en Santiago de Compostela, en obras de los Domínguez Bugarín y, en especial, en el retablo mayor de Santa Clara (1700); asimismo, por el uso de unas tarjetas que recurren a un vegetal rizado y lanzeolado que, en primer lugar, se enrosca en una voluta que cae desde el entablamento, luego otra lengua cae hacia abajo y, hacia los lados, otras dos espiras se despliegan simétricas y serpenteantes, a imagen y semejanza de las del retablo de Nuestra Señora de la Soledad (1705), en la capilla del *Sancti Spiritus*, antes en el trascoro de la Catedral, y en obras de Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín. Pues bien, luego, este módulo de articulación para las cajas y calles laterales se repitió en el retablo mayor de Santa María de Godos (Caldas de Reis, Pontevedra), en el arciprestazgo de Arousa; Carlos Dariva, vecino de la jurisdicción de Cotobade, se comprometió a levantar "[…] coro y capilla mayor de la parroquia de Godos […]"[108] en precio de 14.500 reales, en 1715, tal y como reza una inscripción en el presbiterio, en el lado de la epístola, sobre la puerta de acceso a la sacristía[109]. Por tanto el retablo mayor seguro que se entalló poco después, tal vez ya en 1716. Pero las semejanzas van más allá, y, en relación con la sintaxis de elementos sustentantes y sustentados, parece que sus arquitecturas se construyen a base de columnas salomónicas de

103 Cofradía del Santísimo Sacramento (1610-1720), leg. 1, fol. 2 r. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, San Xulián de Arnois, Tabeirós, AHDS.

104 *Ibídem*, s/fol. (sin foliar).

105 *Ibídem*, s/fol. (sin foliar).

106 Del encabezado de la visita de julio de 1714, por el canónigo D. José Antonio Jaspe y Montenegro, *vid*. Cofradía de San Antonio de Padua (1678-1790), leg. 6, s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, San Xulián de Arnois, Tabeirós, AHDS.

107 *Ibídem*, s/fol. (sin foliar).

108 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 575 p. *Cfr*. M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio…", op. cit., 269-274 y 278-285 p.

109 "ESTA CAPILLA MAYOR LA MA / DO ACER E YÇO A SU COSTA D[OÑA] IVA[NA] / D[E] VILA Y LEMOS HIJA LEXI[TI]MA DE / D[OÑA] M[ARIA] DE VILA I LEMOS Y D[ON] AL / BERTO ERDELA PEÑA PATRO / NA YNSOLIDUN DE ESTE BE / NEFICIO DE SANTA MARIA / DE GODOS AÑO DE 1715"

¿Antonio Afonsín?, retablo mayor de Santa María de Godos (Caldas de Reis, Pontevedra), después de 1715

cuatro senos, o tres espiras y dos medias, y un entablamento de mútilos que son ya volutas metálicas —con el friso decorado no con roleos de acanto, antes bien con hélices de plumas o palmas que corren en simetría a partir del eje que marca la hornacina del cuerpo principal—, por su puesto, mirando hacia Santiago de Compostela.

Dijo Couselo Bouzas que Antonio Afonsín era un buen entallador y regular imaginero, cuya producción dependió de su asociación con las mejores gubias de principios del siglo XVIII, especialmente Miguel de Romay y Ciprián Domínguez Bugarín[110]. Al parecer trabajó siempre a partir de las trazas de otros, y habitualmente a partir de plantas de Domingo de Andrade; esto se apreciaría en la composición, ya que acostumbrado a desentenderse de la arquitectura en madera, seguramente cayó en la estandarización y mostró poca, o ninguna, capacidad de variación a partir de un patrón "prefijado", al menos antes de su etapa de "madurez". Hizo "compañía" con Jerónimo Patiño, al parecer contemporáneo suyo, hacia 1700 en el retablo mayor para los franciscanos de San Lourenzo de Trasouto y en el colateral de san Francisco Javier para los jesuitas de Santiago de Compostela, siguiendo diseños del Maestro de obras de la Catedral[111]; con Miguel de Romay desde marzo de 1705 para trabajar en la caja del órgano de la epístola también para la Catedral y, luego, en el altar de la Virgen de la Soledad,

110 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 177-179 p.

111 F. BOUZA BREY, "El desaparecido altar mayor barroco del monasterio de San Lorenzo de Trasouto", en *Compostellanum*, 12, 2 (1967), 337 p. R. OTERO TÚÑEZ, *Legado artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, USC., Servicio de Publicacións, 1986, 48-50 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 65-66 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 289-290 p.

en el trascoro; finalmente con Ciprián Domínguez Bugarín, desde septiembre de 1709, en el retablo mayor de la parroquia de Santa Susana y, pocos años después, en 1712 en el colateral de san Marcos para la iglesia de Santiago de Betanzos[112].

Quien entalló el retablo mayor de San Xiao de Arnois, tal vez Antonio Afonsín, no hizo sino adaptar el aparato del retablo mayor de San Lourenzo de Trasouto, pensado también para un testero casi tan alto como ancho, y, a su vez, reciclar otras piezas del diseño de Domingo de Andrade para los retablos colaterales de la Compañía de Jesús. Esto explicaría el recurso al frontón curvo en el remate del nicho principal, los aletones laterales o frontones partidos, las pilastras recorridas por sartas de frutas, y, claro, los arbotantes recortados y de apariencia metálica. En cambio, a la herencia de los Domínguez Bugarín hay que adscribir los pilastrones con pie acaracolado, mezclados con hojarasca de acanto, las molduras acodadas, las orejeras y las guarniciones quebradas de las hornacinas, o bien, el avance del nicho principal guarnecido bajo una cornisa quebrada —a base de un talón de dardos y ovas, una corona recta y limpia de decoración y un cimacio de lenguas de acanto—, que se retomó de los retablos colaterales de San Paio de Antealtares y de la iglesia de Santiago de Betanzos.

¿Qué caracteriza el estilo de Antonio Afonsín? En cuanto al adorno, hay poca, muy poca hoja de cardo, de frente acanalado y perlado, y en cambio parece más inclinado a hacer uso de las hojas de lirio, y al plumaje, aunque por su modelo de producción, siempre en régimen de "compañía", parecería imposible aislar y detallar su recetario de talla. Junto a Miguel de Romay aprendió a tallar el acanto, de hojas aserradas y serpenteantes, que aplicó, aunque poco, en el viejo retablo del trascoro de la Catedral, creo que mejor que en sus trabajos anteriores a 1708. Pero de Ciprián Domínguez Bugarín adquirió las tarjetas de acanto, que con respecto a las del obrador de la Catedral se rompen y abren, desplegándose en largas hojas lanzeoladas y rizadas, semejantes a plumas o palmas, que se multiplican y se hacen, año a año, cada vez más afiligranadas; o bien, los golpes de talla y los roleos de acanto que florecen y granan, y sus frutos, en racimos, se conjugan con flores y cornucopias. Seguramente desde 1709 se familiarizó trabajando, codo con codo, con Ciprián, también con el recetario que José Domínguez Bugarín se trajo de Tui. Con todo, a fines de 1714 Ciprián Domínguez Bugarín desapareció del aparato de producción de Santiago de Compostela, para no volver, al igual que Antonio de Afonsín, que seguramente trabajó en la Tierra de Santiago y para las feligresías del área de influencia de la Ciudad Santa, pero éste sí reapareció, luego, trabajando en la Catedral por 1721. Pues bien, el 13 de junio del mismo año ajustaba con los presbíteros de la Cofradía de la Concepción de la Catedral, vulgo de la Prima, levantar el altar de su capilla, según planta y condiciones de Simón Rodríguez, y al parecer se ganó el pan junto a Manuel de Leys hasta el verano de 1722.

112 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 275-276 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 194-201 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 206-210 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 341-343 y 364 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Miguel de Romay", op. cit., 60-65 p.

Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín, retablo mayor de Santa Susana (Santiago de Compostela), de 1709 a 1710

Habida cuenta que después de 1712 se abrió un largo período de "inactividad", al que sólo se le puso punto y final en el verano de 1721, no hay duda que su "colaboración" junto a Domínguez Bugarín de 1709 a 1712, o tal vez más allá, es la que dejó más rastro en su estilo. En consecuencia, el punto de arranque tiene que ser el retablo mayor de la feligresía de Santa Susana. Desde los primeros días de noviembre de 1709, rector y vecinos de esta parroquia extramuros de Santiago de Compostela, tenían en su poder las trazas sobre las que se concertará el retablo mayor de su iglesia con Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín, según escritura del 26 de noviembre de 1709, y por la que se comprometían a su ensamblaje antes de septiembre del año siguiente[113]. Trazas y planta, por su parte, hay que atribuirlas a Domingo de Andrade. En todo caso, hipótesis que ya hizo ver Fernández Álvarez[114], y que se contempló a partir de los lazos que se fijaron a principios del 1700 entre el ya viejo Maestro de obras de la Catedral, Antonio Afonsín y los entalladores José y Ciprián Domínguez Bugarín[115]; y se justificaría, en última instancia, a la luz de las noticias que hablan acerca de la presencia del ya anciano Domingo de Andrade en los cabildos de la parroquia de Santa Susana, a partir de noviembre de 1709; su nombramiento como miembro de la comisión parroquial encargada de rematar y contratar las obras para el retablo mayor de su iglesia, a 3 de noviembre de 1709[116], y, en fin, por

113 "[…] Antonio de afonsin entallador, Vezino de la parroquiade ssanta María de salomé desta Ciudad y Ciprián Domínguez tanuien entallador Vezino de la dicha parroquia de Santa Susana: […] dijeron que por quanto en uiente y cuatro del corriente por dicho Mayormodo Rettor y algunos Parroquianos, de la dicha Parroquia de ssanta susana por lo mucho que nezesitaua de un rretablo La Yglesia y Capilla mayor della se auia echo planta para su fabrica y se auia rrematado en dicho Antonio de afunsin [sic.] en Prezio de cinco mill y cien rreales que auia sido el maestro que menos Cantidad lo auia puesto, con que auia de lleuar para si el rretablo antiguo que tiene dicha capilla mayor con que diese fianza de darlo fabricado y asentado a Vista de maestros del arte para fin de setiembre del año que Viene de mill Siette Cienttos y Diez en conformidad de dicha planta y del rremate que se le auia echo, […]", prot. Pedro Vázquez, 1709, leg. 1.999, fol. 355 r., AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística*…, op. cit., 177 p.

114 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 190 p.

115 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 275-276 p.

116 "Dentro del portico de la yglesia Parroquial de santa Susana extramuros de la Ciudad de santiago a veintte y quatro dias del mes de noviembre del año de mill siete cientos y nuebe aviendo concurrido a el el lizenciado Don Juan nuñez de Vaamonde, retor de ella, Pedro de Bodelo Botana, Mayordomo fabriquero, los lizenciados Don Domingo de Andrade, maestro de obras de la santa y appostolica Yglesia de señor Santiago, Don Andres Crespo, Capellan mayor del coro della, Don Juan Bela y Miguel de señorans Vezinos de dicha Ciudad y todos Parroquianos de dicha Parroquia personas elijidas y nombradas por los parroquianos de ella por Cauildo de tres del corriente por donde en Vista de lo ofrezido por algunos de los parroquianos desta dicha parroquia Para el Rettablo del altar mayor de ella […] para efectto de azeren rrematte de el al maestro que en conformidad de la planta echa y lo mas decente que de ella elijiesen lo pusiese en menos canttidad para que hordenaron a dicho Mayordomo fabriquero Pusiese las cedulas nezesarias […] y auiendose publicado Diuersas vezes y auido algunas Postturass de Baja con las dichas Calidades quedo por Antonio de Afonsin en Cinco mill y cien rreales de Vellon con la obligazion de que auia de lleuar el rrettablo Viejo y azer el nuevo, conforme ba Declarado […] y aunque acudio ottro haziendo Baja de los Cien rreales del pico por la poca Sattisfazion de el, no se la admittieron y Dijeron que por la mucha que tenian del dicho Antonio de Afonsin y su buen obrar le azian e hizieron rremate en forma de dicho rrettablo […]"; del cabildo de 24 de noviembre de 1709, libro de Fábrica (1696-1786), libro de Cabildos (1693-1723),

haber estampado su firma en las trazas, junto al rector de la parroquia de Santa Susana, su mayordomo y demás miembros de la comisión de "expertos"[117]. Pues bien, frente al altar mayor de Santa María de Godos, no hay duda que tras la asociación con el maestro Domínguez Bugarín, Antonio Afonsín repitió los esquemas de composición y las recetas de los retablos mayores de Santa Clara y Santa Susana. Quizá compartieron el mismo aparato de composición para el eje principal, aunque a resultas de las transformaciones sufridas por uno y otros no es posible saberlo a ciencia cierta. Mas en la ascensión hacia el ático agitan su arquitectura en madera, quiebran el entablamento y, la calle principal, lo penetra a través de un encadenamiento de nichos curvilíneos, no obstante, el retablo mayor de la feligresía de Godos no se deshizo de la cornisa, simplemente la dobló.

Pues bien, son muchas, y poderosas, las razones para creer que los de San Xulián de Arnois y Santa María de Godos, a datar alrededor de 1714 y 1716, o tal vez 1718, son el eslabón perdido en la producción de Antonio Afonsín, después de su salida de Santiago de Compostela, a partir de 1714. De lo que no hay duda es que ya antes empezó a trabajar en las feligresías y comarcas de su área de influencia, y, así, Villaverde Solar dio noticia de que en 1712 asentó el retablo mayor de San Xulián de Sales (Vedra, A Coruña), en el arciprestazgo de Ribadulla, en el valle medio del río Ulla, que seguro ajustó con sus feligreses entre 1710 y 1711[118]; aunque muy poco aporta en términos de composición, se caracteriza por su dinamismo, en relación con la conjugación de soportes y el uso de pilastrones y aletas, o tornapuntas, en el ático, al tiempo que por su "decorativismo", tal vez más de lo que se esperaba en relación con su obra hasta 1714, y, curiosamente, por una talla menos "afiligranada", aún atada al estilo y recetario de Domingo de Andrade, o bien, de Jerónimo Patiño. Quizá hayan sido fruto, una vez más, de la asociación entre el entallador Domínguez Bugarín y Antonio Afonsín, aunque al respecto tenemos que subrayar el hecho que no hay las hojas de cardo, de perfil aserrado y cuerpo tachonado, acanalado y de volutas ahuecadas, tan de su gusto, y que sí encontramos, por el contrario, en su producción en Santiago de Compostela; al respecto, de la "valoración" de su recetario y del impacto del retablo mayor de las clarisas en el arte de la talla dio buena cuenta el ajuste del retablo mayor de San Bieito do Campo (Santiago de Compostela) con Domingo Rodríguez de Pazos[119].

Por lo demás, creo, hay que hacer hincapie en que todo apunta hacia que entre mayo de 1712 y, después, a partir de octubre de 1713, Antonio Afonsín trabajó junto al anterior en los retablos colaterales

Arriba, ¿Antonio Afonsín?, detalle del panel lateral, retablo mayor de Santa María de Godos (Caldas de Reis, Pontevedra), después de 1715. ¿Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín?, detalle del panel lateral, retablo colateral de san Benito del monasterio de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela), en 1713

leg. 1, fols. 68 v.- 69 v., Administración parroquial, Santa Susana de Santiago de Compostela, AHDS.

117 "[…] Y dicho rretablo en el cuerpo principal de auajo ha de lleuar Seis colunas, tres a cada la do, y en el segundo cuerpo, dos Colunas de cada lado la suya, y adornadas con forme le corresponde y esta la planta que queda en poder, de dicho Antonio de afonsin firmada a lo ultimo de dicho Retor Donmingo de Andrade Don Juan Antonio Bela Miguel de Señorans y dicho Pedro Bodelo, de medias firmas, y aora dicho Antonio de afunsin [sic.] Cumpliendo con el thenor de dicho rremate y dicho Ciprian Dominguez dizen se obligan […]", prot. Pedro Vázquez, 1709, leg. 1.999, fol. 355 r., AHUS.

118 D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, A Coruña, Edinosa, 2000, 2, 231-232 p. 3, 300-301 p.

119 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 586 p

de las benedictinas de San Paio de Antealtares. Huelga decir que, en medio, uno y otro contrataron el retablo de S. Marcos para Santiago de Betanzos, luego, Antonio de Afonsín fue el fiador de Domínguez Bugarín en la obra del retablo de san Benito[120], y, antes, por abril de 1712, competían en "compañía", y contra Miguel de Romay, para hacerse con el encargo del retablo mayor de la parroquia de Santa María Salomé[121]. En los machones del marco, en el altar mayor de la feligresía de Godos, por ejemplo, aparece una tarjeta de acantos de la que cuelga una sarta de frutas —precisamente como en las de calles laterales del retablo mayor de Santa Susana, del colateral de santa Rita en la iglesia de los agustinos de Santiago de Compostela y de algún otro a relacionar con la gubia de Ciprián Domínguez Bugarín—[122] que se sobrepone a unas placas y un cajeado, recorrido por lenguas de acanto y con su campo engalanado con unas volutas y roleos que, aún sin resalto, y con poca gracia, repiten el patrón de la decoración de los paneles laterales de los retablos de san Benito y del Rosario, simplificándolo. De los retablos colaterales de las monjas de San Paio pudo sacar los "cartones" o volutas recortadas y de apariencia metálica de los flancos, así como las pilastras con recortes y placas, con su cabeza o su pie acaracolado, y sin capitel, rematados por una tarjeta de cardos. Por su parte, para la composición de la predela, hay que mirar al retablo de Santa Susana, ya que las calles laterales se enmarcan entre netos, con poco resalto y rematados con una zapata, de la que cuelga una tarjeta que es ahora acanto, ahora hoja de cardo. El panel intermedio y la base de las hornacinas laterales remiten, por su parte, a la articulación del retablo colateral de san Marcos de la iglesia de Santiago de Betanzos, con base en una tarjeta de acanto que le sirve apoyo a la peana y recortes de placas que llenan el vacío.

Contenido

En relación con la distribución original de la imaginería, sólo sabemos que existió una cofradía en honor a san Antonio de Padua desde fines del 1600, cuyas constituciones se aprobaron en mayo de 1679[123], y a la seguro perteneció la escultura del santo, en el ático, en la caja del lado del evangelio; porque en la "Memoria de los Cofrades desta Cofradia de San Antonio […]" se citó, a su cabeza, al "[…] Doctor D. Pedro Valdes feyxoo Señor deste Cotto", y, en el margen, se asentó la noticia que "[…] pinto el santo a su costa 22 reales […]"[124], quizá alrededor de 1677, ya que en sus contadurías se asientan 55 reales "[…] que costo el santo que la pintura que fueron veinte y quatro reales pago el Doctor Valdes canonigo de Santiago y señor deste Coto por su entrada en dicha cofradía y por ser particular deboto del […]"[125]. En el nicho principal

120 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, op. cit., 142 y 160, nota a pie 30. *Cfr*. M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., *vid.* Apéndice: "Relación cronológica de contratos de obra", n.º 187.

121 *Ibídem*, 189 p.

122 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 291-292 p.

123 Cofradía de San Antonio de Padua (1678-1790), leg. 6, s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, San Xulián de Arnois, Tabeirós, AHDS.

124 *Ibídem*, s/fol. (fol. 2 r.).

125 *Ibídem*, s/fol. (fol. 10 r.-v.)

del ático, se ubicó, en lugar de privilegio, al patrón de la feligresía, san Julián, al que se representó como aristócrata; un joven, imberbe, que viste guerrera, gregüescos acuchillados, sombrero de ala ancha y capa larga, cuyo embozo sostiene sobre el hombro izquierdo. Al parecer, sus atributos se corresponderían con la primera mitad de su vida, antes de expiar sus pecados, y después de ser armado "caballero", un halcón sobre el puño, que más se asemeja a una paloma, la espada, envainada y al cinturón, y, claro, el peso de su condición de "señor" y "cazador" le empujó a cambiar el remo de barquero por un mosquete, y, esto, porque a lo largo del siglo XVIII, se produjo en el Reino de Galicia la consolidación del culto al "Hospitalario", como santo patrón de viajeros y peregrinos, al tiempo que la asimilación de su iconografía de "noble" y cazador. Por lo demás, su tipo y su iconografía son justamente los que ya fijó Villaverde Solar con respecto al san Julián del altar mayor de la feligresía de Sales[126], por consiguiente, hay que adscribirlos, sin lugar a dudas, a la gubia de Antonio Afonsín y a su producción entre 1712 y 1715.

Por su parte, el tabernáculo se levantó como caja de sección ochavada, pegada al muro, flanqueada por cuatro columnas salomónicas, y, en cuyo frontal, se talló un bajorrelieve del Cordero Místico, ajustándose, en líneas generales, al esquema de composición del tabernáculo o expositor que a principios del siglo XVIII se diseñó para la Venerable Orden Tercera de los franciscanos de Santiago de Compostela, unas trazas sólo atribuidas a Miguel de Romay, tal vez ejecutadas por los años de 1711 a 1714, y sacadas a la luz por Taín Guzmán[127]. Por la textura de la talla y el comportamiento del adorno, no obstante, recuerda al sagrario que Francisco López Vaamonde ejecutó para los feligreses de San Martiño de Riobó, también en la comarca de Tabeirós, sobre 1716. Quizá era éste el Francisco Vaamonde, maestro de carpintería y entallador, en activo desde finales del siglo XVII, que contrató, en 1701, la obra de la sacristía y camarín para el convento de dominicas de Belvís, según trazas y condiciones de fray Gabriel de Casas[128], y, a su vez, era familiar de aquel Antonio López Vaamonde que por 1745 trabajó junto a Gregorio Fernández y José Gambino en las esculturas de la fachada del Obradoiro de la Catedral[129]. Así que seguramente el sagrario de la parroquia de Riobó lo trajeron de Santiago de Compostela, y, como el de San Xulián de Arnois, se hizo a partir de los modelos de Domingo de Andrade y de Miguel de Romay que estaban "en la moda" a lo largo del primer cuarto del siglo XVIII.

126 D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, op. cit., 2, 238 p.

127 M. TAÍN GUZMÁN, "La Capilla compostelana de la Venerable Orden Tercera de San Francisco", en *Monjes y monasterios españoles*, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1995, 1, 783 p.

128 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 180 p., nota a pie 42, y 200 p., nota a pie 10.

129 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 431 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A catedral de Santiago de Compostela e o Barroco*, op. cit., 138 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op cit., 129 p.

Arciprestazgo de O Morrazo (Cangas do Morrazo, Pontevedra)
[1747 ca., *Collegiata y Parroquial yglesia de la Villa de Cangas*]

¿Círculo artístico de Miguel de Romay?, ¿o Antonio del Villar?, retablo mayor de la antigua colegiata de Santiago de Cangas (Cangas, Pontevedra), entre 1725 y 1745 ca.

Textos

Actas capitulares (1712-1748), "Libro Nuebo de Constituciones y Hordenanzas, Yglesia Colegiata de la Villa de Cangas, año de 1712", leg. 3, Varia, Archivo de la antigua Colegiata de Santiago de Cangas, O Morrazo. Cofradía del Santísimo Sacramento (1727-1909), leg. 11H, Hermandades y Cofradías, Archivo de la antigua Colegiata de Santiago de Cangas, O Morrazo. "Visita del Arciprestazgo de Morrazo, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago [1747]", fols. 52 r.- 55 v., leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS).

Contexto

En la visita a la "Collegiata y Parroquial yglesia de la Villa de Cangas" que "[…] hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y siete", a raíz de su "acta" sabemos que "Visito su Illma esta yglesia en el dia 13 de julio por la mañana, la que es muy capaz, bastante Hermosa, y con buenos retablos, ornatos, y alhajas […]"[130]. Por tanto, seguro que el retablo mayor estaba ensamblado y asentado, y lucía ya buena parte de su imaginería; al respecto, hay que llamar la atención sobre las dos imágenes de las cajas de abajo, san Pedro y san Pablo, ya que la primera, en el lado del evangelio, lleva escondida entre el estofado de sus ropajes,

130 "Visita del Arciprestazgo de Morrazo, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", fol. 52 r., leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

sobre la pierna exonerada, a la altura de su rodilla, una cartela con inscripción y fecha, "AÑO / DE / 1745". Pues bien, en esta "Visita del Arciprestazgo de Morrazo, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago […]" se dijo que "Consta del libro de Visitas, que en año de 1542 el Señor Arzobispo Don Juan Davalos erigio esta Collegiata, que antes era curato anejo a Santa María de Darbo [luego, elevada al rango de colegiata por el Papa Paulo III en 1545]; agregando al Collegio de la Compañía de Salamanca las cinco partes de diezmo asi de esta yglesia como de la de Darbo, que oi esta unida a esta parroquia; y de la otra sexta parte hizo congrua para un Prior y seis racioneros, quienes llevan el pie de altar de los dos curatos, […] y a cargo de los siete esta la Cura de Almas […]"[131]. De esta suerte, los lazos con Santiago de Compostela de la "Collegiata y Parroquial yglesia de la Villa de Cangas", puesta bajo advocación de Santiago, se han ido estrechando desde el siglo XVI; buena prueba de esto tal vez serían las dos esculturas de Santiago que se superponen al tabernáculo y a la talla del "Cristo de la Minerva", una de Santiago ecuestre, "Matamoros", en el ático, y la otra de Santiago peregrino. Es curioso, allí, en el ático, justo debajo del Matamoros, se abrochó un escudo que trae por armas, sobre campo de sable, un sepulcro "jacobeo" de oro superado por una estrella de lo mismo; éste, claro está, pertenecía al cabildo de la Catedral, no al de Cangas do Morrazo.

De los siete clérigos que constituyeron la "Comunidad" de la Colegiata "[…] cada uno cuida de su Cofradía, y el Prior de la Fabrica […]"; así que a éste último le cayó en suerte las funciones de promoción y control sobre las obras de la iglesia de Santiago de Cangas, y, al menos a mediados del siglo XVIII, para este fin, contó con posibles y caudal más que suficiente; ya que por 1747 se detalló que tenía "[…] de Renta esta yglesia Collegiata un quarto quiñon, que viene a ser la quarta parte del diezmo que se coge en el Mar […]: Caudal de esta yglesia: 6.950 reales"[132]. Infelizmente, hoy por hoy, el Libro de cuentas y Fábrica desde 1708, se encuentra "extraviado", hace ya algunos años[133], así que sólo se ha podido echar mano, a fin de datar y catalogar su retablo mayor, del "Libro Nuebo de Constituciones y Hordenanzas, Yglesia Colegiata de la Villa de Cangas, año de 1712"; sin éxito. Hay noticias "Sobre la bobeda", no obstante, según las que "[…] respecto tiene mandado el Illmo Arzobispo y señor deste Arzobispado Nuestro Prelado [¿Don Miguel Herrero y Esgueva (1723-1727)?] se reedifique la bobeda de la capilla mayor [seguro que databa del siglo XVI] desta yglesia por la ruyna que amenaza y que para ello se pusiese en remate a toda costa asi lo tocante a la canteria como a la carpinteria"; luego, el 3 de abril de 1725 "[…] en cumplimiento de ello se avia puesto en posturas y se remato lo que mira a la canteria en dos mill y quinientos reales de vellón, la estada en dos mill reales, el trecho de la dicha bobeda en un

131 *Ibídem*, fol. 52 r.

132 *Ibídem*, fol. 55 v.

133 Según D. Jesús Ángel Barreiro Vázquez, párroco de Cangas de Morrazo e Illas Cíes, a quien agradezco su generosa ayuda; tal y como recogía el "Índice" del Archivo de la antigua Colegiata de Santiago de Cangas, sí hubo un Libro de Fábrica (1607-1757), leg.1F, Fábrica, Inquilinato y Cuentas, Archivo de la antigua Colegiata de Santiago de Cangas, O Morrazo; Libro de Fábrica (1708-1781), leg. 2F, Fábrica, Inquilinato y Cuentas, Archivo de la antigua Colegiata de Santiago de Cangas, O Morrazo; Libro de Fábrica (1758-1785), leg. 3F, Fábrica, Inquilinato y Cuentas, Archivo de la antigua Colegiata de Santiago de Cangas, O Morrazo.

mill reales de vellón que todo ymporta cinco mill y quinientos reales […]"[134]. Pues bien, los trabajos de cantería y carpintería se ajustaron con "[…] Joachin de Figueroa Maestro de Architectura Vecino de la feligresía de San Adrián de los Cobres [Vilaboa, Pontevedra]", no sin problemas en orden a sufragar los gastos; su Cabildo dictó que "[…] el Mayordomo desta Collegiata de los effectos mas promptos de [dé] y entregue a dicho Maestro un mill reales […]"; "[…] y que en la conformidad que su señoría Illma tiene ordenado debe esta comunidad ofrecer y dar alguna cantidad sin embargo del corto valor de sus rentas para pedir y suplicar a dicho señor Arzobispo se sirva mandar se escriva al Collegio de la Compañía de Jesús de Salamanca para que de libranza de lo que tubiere por bien como también al Collegio de San Juan de Poyo"[135]. Por lo demás, "En orden a la bobeda mayor", se trabajó en ésta hasta noviembre de 1725; cuando se presentaron "[…] las quentas de los gastos que se hizieron en la reedificación de la bobeda y mas que se ha hecho en reparar la yglesia […]"[136].

Hasta aquí podemos llegar, con ayuda de la documentación, ya que en los "Cabildos" y acuerdos hasta mediados del siglo XVIII nada se dice acerca de su retablo mayor, no obstante, como se sabe, se talló y ensambló antes de 1745.

Formas

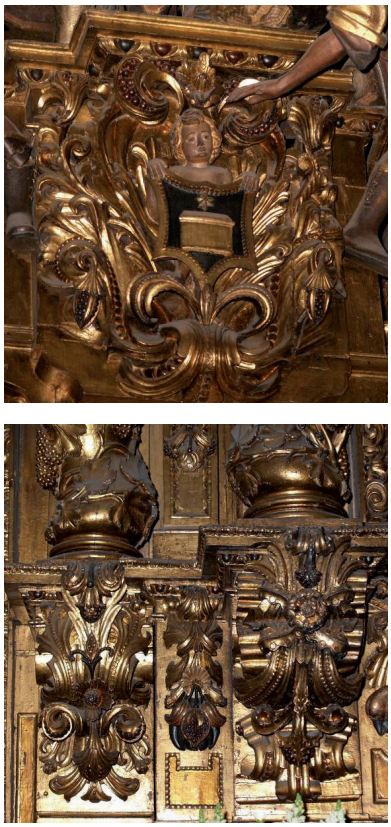
Es justo decir que el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Cangas da buena prueba del funcionamiento del principio de adaptación al marco y del "esquema y modelo de retablo del 1700". Más de lo mismo; sobre un alta predela, seis columnas salomónicas traban un sólo cuerpo, con dos niveles de hornacinas, al que se subordina y suma un ático en curva. Hay que reconocer ciertos desajustes, no obstante, a resultas de la bóveda de crucería, que condicionó el desarrollo del ático y estorbó el llevar más arriba la línea de entablamento. De hecho, casi podríamos hablar de dos cuerpos superpuestos, de no ser por el acierto en la configuración del eje principal. A pesar de la linealidad de la planta, la predela experimentó las consecuencias de la multiplicación de soportes y del encadenamiento de planos en profundidad, dotando de movimiento a la arquitectura en madera; y, a la vez, de las de las leyes de monumentalidad. Lo cierto es que las novedades se concentraron en la calle central, por el protagonismo de las columnas salomónicas, el uso de columnas pareadas y por su desbordamiento adelante y arriba, a través del escalonamiento de huecos y nichos, que, prácticamente, abrió la calle hasta el ático, y la vació. Seguro que los aparatos unitarios y "subordinados" al tabernáculo y a la calle principal se introdujeron en la villa de Pontevedra y su jurisdicción durante el último cuarto del siglo XVII de la mano de Andrés Núñez Buceta († después de 1706). Si bien el uso que se hizo, después, de la columna salomónica y su generalización por los años de 1726 a 1734, creo, hay que ponerla en relación con el influjo del trabajo de Miguel de Romay, o bien de Francisco de Castro Canseco.

134 Actas capitulares (1712-1748), "Libro Nuebo de Constituciones y Hordenanzas, Yglesia Colegiata de la Villa de Cangas, año de 1712", leg. 3, fol. 33 v., Varia, Archivo de la antigua Colegiata de Santiago de Cangas, O Morrazo.

135 *Ibídem*, fol. 34 r.

136 *Ibídem*, fol. 41 r.

En efecto, el retablo mayor de la colegiata de Cangas do Morrazo es deudor, no hay duda, de las recetas y los esquemas de composición que se codificaron en el obrador del maestro Romay durante los primeros años de su "etapa de madurez", y, en torno a Santiago de Compostela, allá por los años de 1711 a 1721. En especial, se puede decir que para Santiago de Cangas, se hizo un reciclaje y "puesta a punto" de los retablos de la capilla de la Orden Tercera de los franciscanos (1711 a 1714) y de la iglesia de Santa María Salomé (1712 a 1713); puesto que el ensamblador echó mano de columnas pareadas en la calle central, el juego de planos en la composición del cuerpo principal y la apertura de un gran nicho que lo ahueca. En las trazas de Domingo de Andrade para el retablo mayor de la iglesia de Santa Clara (1700 a 1701), luego, en la obra de Miguel de Romay para la capilla de la Orden Tercera, y, en fin, en la de Francisco de Castro Canseco, para la iglesia de San Paio de Antealtares (1714 a 1716), la potencia del movimiento, claro, en calidad de posible y no en acto, dependía del juego de planos, y se hizo por medio del retranqueo de la calle principal, abajo y en el ático. En el retablo mayor de Santa María Salomé, en cambio, se decidió a hacer avanzar la calle mayor y, con ella, empujar hacia delante la estructura. Años después el esquema de composición de actualizó en el altar mayor de Santiago de Cangas, y, como en el de la parroquia de la Ciudad del Apóstol, lo construyó en base a dos calles laterales, estrechas y retranqueadas, flanqueadas por columnas salomónicas, más una calle principal, ancha, y subrayada por columnas pareadas y pilastras que se escalonan en profundidad. Claro que la novedad está en el quiebro y la ruptura del entablamento.



¿Círculo artístico de Miguel de Romay?, ¿o Antonio del Villar?, detalles, retablo mayor de la antigua colegiata de Santiago de Cangas (Cangas, Pontevedra), entre 1725 y 1745 ca.

En la composición del ático, el empuje de la calle principal determinó la resolución del coherente y necesario ajuste al marco, por medio de la dislocación de su armadura. Frente a los retablos mayores de la capilla de los terceros o de las iglesias de Nuestra Señora del Pilar y Santa María Salomé, donde, sin renunciar a la columna salomónica, los arbotantes y pilastrones adquirían peso en la organización del ático, en el altar mayor de la colegiata de Cangas el ensamblador se inclinó por una fórmula más retardataria. El eje central se abrió de abajo arriba al sumar el nicho del tabernáculo a la caja del patrón, y, como en la iglesia de Salomé, abrió un hueco justo en medio del entablamento y empujó más arriba la caja del ático. Claro que en la iglesia compostelana la operación se hizo con más "cuidado" y, en la colegiata de Cangas do Morrazo, por el contrario, se llevó hasta sus últimas consecuencias, haciendo subir la cornisa de cierre y abriendo más espacio para las hornacinas laterales. Se merecería toda atención, no obstante, la coordinación de las partes con el todo, ya que en el análisis a pequeña escala siguen saliendo a la luz "soluciones" del recetario de Miguel de Romay y de los talleres de la Ciudad del Apóstol. Creo, no hay duda, en la composición del ático pesó la experiencia en la colegiata de Santa María de Iria, quizá la estructura más conservadora de cuantas entalló Miguel de Romay en sus primeros años, ya que la columna salomónica es el elemento principal de sustentación, y las pilastras tan sólo permiten animar el juego de planos, justo como aconteció, unos años después, en el retablo mayor de Santiago de Cangas. Las calles laterales también se abrieron de arriba abajo, sólo separadas por una línea de cornisa, habida cuenta que, en Iria Flavia, Miguel de Romay aprendió a vaciar la predela y a horadar el entablamento para hacerles hueco. Por consiguiente, con su ejemplo, en la colegiata de Cangas

el ensamblador consiguió superponer tres niveles de nichos, pese a trabajar en un testero poco más alto de lo que ancho, y conjugando en sus cierres, molduras y guarniciones todas las "variantes".

Es hora ya de hacerse la pregunta de si es posible pensar en que la gubia de Miguel de Romay trabajó en la capilla mayor de Santiago de Cangas. Pues bien, si lo hizo, nunca antes de la Semana Santa de 1721, en que ensamblaba el retablo mayor de la capilla de Nuestra Señora del Pilar, en el Campo de la Estrella, ni antes de enero de 1723, porque a finales de 1722 tal vez seguía empleado en la capilla del Pilar de la Catedral[137]; justo después, se produjo un vacío en su producción, altura en la que o bien volvió al oficio de escultor, o bien salió fuera de Santiago de Compostela. Hay que barajar, pues, la hipótesis de que se viera obligado a trasladar su producción al sur del río Ulla, ya que a principios del siglo XVIII sólo la villa de Pontevedra podía competir con Santiago de Compostela, en cuanto a comitentes y contratas. Quiero traer a la memoria el hecho que en marzo de 1726, en la margen sur de la ría de Vigo, Miguel de Romay "[…] dela ziudad de Santiago" hacía postura y daba "planta" para el retablo mayor de la colegiata de Santa María de Baiona[138]. Lo cierto es que situarlo allí, por 1726, es muy importe, naturalmente, porque Cangas do Morrazo está en la margen norte y porque a lo mejor significa que trabajó en Pontevedra y su tierra por los años de 1723 a 1726.

Es un hecho que el altar mayor "huele a arte compostelano", y que las trazas bien pudieran ser autoría del maestro Romay, cuya pegada se siente hasta en el tabernáculo, a imagen y semejanza del de la colegiata de Santa María de Iria. Quizá encargadas por el cabildo de Cangas después de marzo de 1726, toda vez que su proyecto y su taller no se habían hecho con las obras de Santa María de Baiona. Para luego, en marzo de 1727, estar ya de regreso en Santiago de Compostela, y, así, trabajar para la Compañía de Jesús. De lo que no hay duda es que no puso su mano en el retablo mayor de Santiago de Cangas, y, basta echar un ojo a los netos, para confirmarlo. Su trazado es como cabría esperar en una obra del maestro Romay, coronados por una zapata de corte curvo, con el frente cajeado y recorrido por placas, y, a la vez, engalanados con una tarjeta de acanto y sartas de frutas. Sin embargo, en Cangas do Morrazo, quizá por influjo de "lo tudense", el protagonismo recayó sobre las hojas de cardo, o "escarolas", de perfil aserrado y frente perlado, acanalado y recortado, siempre abrochadas por un roseta. Claro que Miguel de Romay ya las usó en el retablo mayor de Santa María Salomé, seguramente el mejor antecedente para la decoración de la predela, y, luego, acaso un poco menos, en el altar mayor del santuario de Nuestra Señora de la Barca (1717 a 1719). Sin embargo, pese a repetirse los patrones del adorno en los netos, las pilastras o las peanas, nada quedó del tratamiento naturalista, "preciosista" y muy delicado de la gubia de Miguel de Romay. Más tosco, geométrico y plástico, es decir, en lugar del modelado lumínico y de la talla trabajada a escala de platero, muy rizada, ganaron terreno

137 A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, 66 p.

138 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 653 p., nota a pie 1. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar*…, 39 y 81 p. D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*…, 222-223 y 532 p.

los volúmenes gordos y el claroscuro. Por lo demás, el recetario del maestro de la colegiata de Cangas parecería más cercano al de Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín, por la proliferación de los zarcillos de acanto que florecen y granan, los cálices y vainas de frutos, las hojas perladas de cuentas y las palmas de largas lenguas que se despliegan como plumas. De hecho, hay que poner de relieve las "creaciones" a medio camino entre las formas del maestro Castro Canseco y el escultor Romay, tales como las tarjetas de hoja de cardo, adornadas con sartas de frutas, racimos y granadas, el entablamento de modillones de acanto, o cardo, las tornapuntas y arbotantes del ático, o bien, abusar de querubines y cabezas infantiles, envueltos en hojarasca y flores, y ángeles tenantes, o lampareros.

Bien pudo haber sido un retablero, o tallista, del círculo artístico de Miguel de Romay el responsable por la talla y ensamblaje del retablo mayor de Santiago de Cangas. Esto, porque hay razones para creer que se estalló y ensambló poco después de 1725, tal vez poco después de 1730. Sin embargo, no hay tampoco que descartar la "colaboración" con entalladores o ensambladores de la diócesis de Tui, y quizá de las poblaciones de Redondela y Vilavella, en el fondo de la ría, por ejemplo Antonio del Villar († después de 1753). Según López Vázquez, hay que atribuirle la talla y ensamblaje del retablo mayor de los benedictinos de San Xoán de Poio entre 1727 y 1730, cuya "*maniera*" se caracteriza, en especial, por el gran número de opciones a su disposición y por su libertad en la composición; lo que hizo a las obras muy diferentes entre sí[139]. Según F. Singul, seguro que se formó a principios del XVIII en Tui, en alguno de los obradores de su Catedral y en un contexto "local" caracterizado por la influencia de Francisco de Castro Canseco (1699 a 1700) y Domingo Rodríguez de Pazos, y, desde luego, los Domínguez Bugarín (hasta 1700); antes que en Vilavella y Redondela[140]. Sin embargo, las semejanzas con los esquemas de composición que Miguel de Romay fijó por los años de 1711 a 1721, y, en especial, el conocimiento de obras y "modelos" de Santiago de Compostela, nos sugiere que el "contacto" entre el maestro Romay y Antonio del Villar por 1726 y, más tarde, en 1729, como se sabe, tal vez haya sido más "ventajoso" para éste de lo que se llegó a pensar. Hay que poner de relieve que las subastas y "remates", para los que se llamaba a los maestros a hacer posturas, no sólo eran espacios para la "sociabilidad", donde se reunían y competían, sino, antes bien, ocasiones para examinar trazas y proyectos ajenos, y, a veces, "modificar" los propios; por tanto, creo que la clave está en la colegiata de Santa María de Baiona y la "cita" de marzo de 1726. Quizá él y su círculo artístico en la ría de Vigo y la ciudad de Tui, se juzgue la mejor "apuesta", si llevamos la cronología del retablo mayor de la antigua colegiata de Santiago de Cangas a fines de los años de 1730 a 1739. Si bien el uso de columnas salomónicas con pámpanos de vid y racimos de uvas sería, a todas luces, un rasgo arcaizante y muy retardatario; claro que el retablo mayor de la feligresía de Reboreda (Redondela, Pontevedra), a datar antes de 1736, según

¿Círculo artístico de Miguel de Romay?, ¿o Antonio del Villar?, detalles, retablo mayor de la antigua colegiata de Santiago de Cangas (Cangas, Pontevedra), entre 1725 y 1745 ca.

139 J. M. B. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos mayores: homilía contrarreformista y propaganda monástica", en *ídem*, *Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 254 y 256 p.

140 F. L. SINGUL LORENZO, "Antonio del Villar", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Séculos XVIII e XIX*, op. cit., 182 p. *Cfr*. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar*…, op. cit., 14-15 p.

Álvarez Fernández entre 1730 y 1735, Antonio del Villar lo fabricó, justamente, combinando columnas salomónicas y estípites[141]. Años más tarde, por ejemplo, de vuelta a la villa de Baiona, en el altar mayor de la ermita de Santa Liberata, ajustado en agosto de 1738, como se sabe, éste, en cambio, ya echó mano de las columnas entorchadas, no de las salomónicas; donde, por cierto, se le impuso que "[…] se ha de conponer de seis estipites, [mas] dos columnas salomonicas vestidas al nuevo estilo […]"[142].

Contenido

Entonces, si alguno de los discípulos de Miguel de Romay trabajó en el retablo mayor de la colegiata de Cangas antes de 1726, o poco después de 1730, la imaginería es, sin lugar a dudas, el mejor campo de pruebas para ajustar esta hipótesis de trabajo; sino, al menos, aquilatar la mano que la ejecutó. Una vez perdida la ayuda de la calle principal, ya que disfrazado el sagrario y tabernáculo[143], y desaparecida de su caja la figura de Santiago apóstol, delante del "transparente", nos queda sólo recurrir al resto de la iconografía. Si bien, por fortuna, a día de hoy la disposición de la imaginería es, casi con seguridad, la original. En atención a un programa que quiso conjugar lo "mariológico" y lo eucarístico —a relacionar con las "Misas de la Minerva"—, con el "Patrón de las Españas" y el "Señor" de su Diócesis, se colocó a san José, con el Niño Jesús en sus brazos, y a san Joaquín y la Virgen Niña en los nichos de la segunda altura. Al tiempo que se entretejieron los conceptos de la Iglesia militante y triunfante, a través de los escudos del cabildo de Santiago de Compostela y las armas del Santiago Matamoros —entre el "Santo Apóstol de a caballo con cuatro moros"

141 E. IGLESIAS ALMEIDA, Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui, op. cit., 114 p. *Ídem*, *Antonio del Villar*…, op. cit., 35 p. y ss. D. ALVAREZ FERNÁNDEZ, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*, op. cit., 243-246 p.

142 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 652-653 p. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar*…, op. cit., *vid*. Apéndice 3, 83 p. D. ALVAREZ FERNÁNDEZ, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*, op. cit., *vid*. "Retablos conservados y desaparecidos" (transcripción íntegra del documento), 540 p.

143 A veces, oculto tras el "manifestador" o trono de plata llegado de Nueva España, y del que se dio noticia a través de una "[…] razón de un trono de plata y mas Alajas que dio a esta Cofradía Don Juan Ignacio de la Vega y Sotomayor ya difunto al tiempo del reciuo [14/IV/1732]", asentado en el "Libro de la Cofradia del Santissimo sacramento inclusa en la Collegiata de Cangas […]"; acerca de la donación hecha por el "[…] Sargento mayor Don Juan Ignacio de la Vega y Sotomayor ahora difunto Vecino que fue de la Ciudad de Mejico en la Nueva España su fecha del mes de Marzo del año passado de mill sietecientos y treynta […] y para entregar a los mayordomos de la Cofradia del Santísimo Sacramento de dicha Collegiata Un Baldachin o dozel con tres gradas de plata puestas en madera con sus cortinas: Una tarjeta de plata con las palabras de la Consagración / Un Caliz con su patena platillo y vinageras y campanilla de plata dorados y con esmalte verde: Una ymagen de un santo Christo de plata en una Cruz de Evano con sus cantoneras de plata: Doze Velandones [por blandones] o Candeleros también de plata de media bara y mas de alto para poner a rededor de dicho Baldochin o dosel […]", *vid*. Cofradía del Santísimo Sacramento (1727-1909), leg. 11H, fols. 14 v.- 15 r., Hermandades y Cofradías, Archivo de la antigua Colegiata de Santiago de Cangas, O Morrazo. *Cfr.* C. ESTERAS MARTÍN, "Manifestador" (Iglesia de Santiago, Cangas do Morrazo), en J. M. FERNÁNDEZ DÍAZ (Dir.), *Santiago e América*, Mosteiro de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Arcebispado de Santiago de Compostela, 1993, 343 p.

Izquierda, ¿Círculo artístico de Miguel de Romay?, ¿o Antonio del Villar?, san Joaquín, retablo mayor de la antigua colegiata de Santiago de Cangas (Cangas, Pontevedra), después de 1726. Centro, Miguel de Romay, san Joaquín, retablo mayor de Santo André de Souto (A Estrada, Pontevedra), 1712 a 1713. Derecha, "segunda mano", san Joaquín, retablo colateral del Rosario, monasterio de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), entre 1742 y 1745 ca.

de Mateo de Prado para la capilla mayor de la Catedral (1675)[144] y el del retablo mayor de San Martiño Pinario (antes de 1738), o bien el del altar mayor de la ermita de Santa Liberata de Baiona (1738)—, rebanando cabezas de sarracenos, con san Pedro y san Pablo como cimientos, en los nichos de abajo; y de esto con lo "local", que encarnarían Santiago, otra vez, san Pedro González Telmo y san Benito, en las cajas del ático. Éste, vestido con el hábito y la cogulla negra, y llevando el báculo, se relaciona con el derecho de presentación y patronato de los monjes de San Xoán de Poio (Poio, Pontevedra).

San Joaquín y la Virgen estarían entre el grupo de Santa María Salomé (1712) y del retablo de la Virgen del Rosario de los benedictinos de San Martiño Pinario (1742 a 1745 ca.)[145], esto es, en una cadena de antecesores y sucesores de la obra de Miguel de Romay y su obrador; aunque en honor a la verdad hay que hacer hincapie en que, si bien éstos dos se copian entre sí, al otro lo ignoran, y, al parecer, repetiría la receta sólo a medias —el manto terciado y recogido con su mano izquierda sobre la cadera, el brazo derecho desplegado, con la mano abierta, en actitud de protección hacia la Virgen niña, a sus pies…—. Es justo decir, pues, que el maestro de la colegiata de Cangas es un imaginero con limitaciones, muy capaz en el modelado de los rostros, pero torpe en la talla de grupos, de modo que aunque conoce y aplica el recetario y fórmulas del taller de Miguel de Romay carece de la habilidad para conjugar actitudes, posturas y miradas; simplemente no sabe componer, tal vez resultado de un trabajo muy especializado en el obrador, volcado a la hechura de esculturas "individuales" de bulto redondo. Si bien hay que hacer hincapie en el cambio de canon, tosco

144 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 73 p. *Ídem*, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 237 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 368 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Miguel de Romay", en A. PULIDO NOVOA (Dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVI e XVII*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 302 p.

145 R. OTERO TÚÑEZ, "El retablo mayor de San Martín Pinario", op. cit, 237-239 p. *Ídem*, "Los retablos del crucero de san Martín Pinario", op. cit., 248-249 p. y ss. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 266-267 p. y ss.

y "macizo", ya que desechó la cintura adelgazada y fuertemente ceñida por el cinturón, con que se dibujaba una forma acampanado a la falda de las túnicas y se multiplicaban los pliegues, así que, ahora, la caída de los paños es un poco ñoña y, por consiguiente, las imágenes, un tanto rígidas y "frontales". De hecho, a tenor de las características que señaló Villaverde Solar con respecto a las esculturas del altar mayor de la iglesia de Bendaña (1759 ca.), bien podrían pasar por tallas de Pedro Romay, por su frontalidad, por la inexpresividad de los rostros, los pliegues poco profundos y un cierto "detalle" en el modelado anatómico de las partes del cuerpo que asoman tras paños y ropajes[146]. Para más inri, basta decir que Otero Túñez ya le colgó el "sambenito" de carecer de la maestría de Miguel y Domingo, al parecer, por la "ñoñería" de sus paños y la pérdida de "suntuosidad" en los plegados, o de la grandeza y la delicadeza de los rostros[147].

Por otra parte, y de la misma manera, Otero Túñez subrayó el cambio en el modelo de representación de san José después de 1733, que le empuja a llevar el Niño en brazos, desnudo y envuelto en un paño blanco, en lugar de ir caminando a su lado, y, luego, López Vázquez lo ahondó[148]. Pues bien, en el altar mayor de Santiago de Cangas o no supo, o no se quiso poner al Niño Dios en el regazo de su padre putativo, pero tampoco se intentó ponerlo a sus pies. Se echó mano de otro tipo, que se relaciona con el obrador de Mateo de Prado y que arrancaría ya en el último tercio del siglo XVII, según el que el manto cae terciado por la espalda, y su cabo, recogido por el brazo izquierdo, se sube a la altura de la cintura para servir de peana a la imagen del Niño Jesús, dispuesto de pie y vuelto hacia el santo, no obstante, aquí, ni se asegura, ni lo coge con la otra mano. A pesar de las torpezas en la composición, se intentó, pues, ajustar el tipo del san Antonio de Padua que Miguel de Romay talló para la Orden Tercera de Santiago de Compostela (1711 a 1714); aunque, en este punto, convendría bajar la mirada hacia el sur y poner los ojos en esculturas de Antonio del Villar, por ejemplo, las figuras de Adán y el Rey David del retablo de la Expectación de la catedral de Tui (después de 1722). Por ejemplo, con respecto a la composición del rostro, parece que pesó el modelo del Adán, en especial en relación con la organización de los mechones del cabello y la disposición del rizo sobre la frente, que ayudaría a aligerar un esquema de composición para el rostro y la cabellera, hasta ahora, tal vez, demasiado simétrico.

Sin embargo, no hay duda que las mejores imágenes del conjunto son el san Pablo y el san Pedro de las cajas de la primera altura, que, al contrario que las anteriores, bien pudieron ser talladas por 1745. Pues bien, el san Pedro de Santiago de Cangas supone la actualización del "patrón" de estos dos santos para el viejo retablo de la ermita de Nuestra Señora del Pilar (1720), los cuales eran más elegantes, sin duda, que los ejecutados para el altar mayor de los benedictinos de Santiago, y que Otero Túñez puso, sin saberse bien cómo, en manos de Pedro Romay[149]. Merece toda atención la copia de la fórmula del rostro, por

146 D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, op. cit., 3, 18-21 p.

147 R. OTERO TÚÑEZ, "El retablo mayor de San Martín Pinario", op. cit, 234 p.

148 *Ibídem*, 238 p. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "*Flos sanctorum*" en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Galicia renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, junio-octubre de 1997, 279-280 p.

149 R. OTERO TÚÑEZ, "El retablo mayor de San Martín Pinario", op. cit, 234 p.

cuanto nos permitiría aquilatar diferencias de estilo, claro que en Miguel de Romay encontramos, tal vez, un mayor naturalismo en la talla de la orografía del rostro y más riqueza en el modelado de las facciones. En su discípulo, por el contrario, encontramos un estilo idealista, no hay duda; aunque sin renunciar al detalle y al contraste con la realidad, que gusta de un modelado lumínico, a base de grandes planos, y, en fin, se ajusta a lo que López Vázquez concretó como la "segunda mano" en la fábrica de los retablos del crucero de San Martiño Pinario (1742 a 1745 ca.). En relación con la configuración del rostro, dispone las orejas casi arrancando de la quijada, hace el entrecejo más estrecho que en las esculturas de su maestro, al menos las de los años 1711 a 1720, pero sin fruncirlo, y la nariz cae recta y estrecha; el cuello es más largo, esbelto y con un mayor tratamiento de los detalles de su anatomía[150].

En efecto, del san Pedro de la iglesia de Salomé repite la organización de los ropajes en el tronco, con la túnica abierta sobre el pecho y la capa sobre el hombro izquierdo, al tiempo que calca, no sólo la consabida calva y la barga, repartida en rizos, sino también la actitud, contemplativa, con la mirada perdida y la boca ligeramente entreabierta. Claro que pesó el "paso del tiempo"; como acontece con las imágenes de san Benito, san Joaquín y san Plácido de los retablos colaterales de San Martiño Pinario, la piel parece resbalar sobre el rostro, las cuencas se hunden, la almendra del ojo se hace más oblicua y cae hacia los lados, y el pliegue bucal se remarca. En cuanto al san Pablo, poco más se puede decir, salvo que su "tipo" está muy cerca de las esculturas de Antonio del Villar, para las feligresías de Santiago de Borbén (Pazos de Borbén, Pontevedra) y Santa Baia de Mos (Mos, Pontevedra), por 1753, y la capilla de Santa Liberata de Baiona, por 1738, claro está, aumentándole mayor idealismo y un tratamiento más lumínico. Al cuerpo del san Pablo de la iglesia de Cangas do Morrazo, por su parte, le aplicó el patrón encapsulado y cerrado de sus figuras de san Pedro, entrecruzando las manos sobre el bajo vientres, y san Pablo, a través de la disposición del manto, con los brazos vueltos hacia adentro, lo que subraya una estructura anatómica de rígida geometría, a duras penas disimulada, y cierta desproporción.

Las manos son estilizadas, y los dedos largos, deformados en las articulaciones, como sarmientos, al tiempo que, en el dorso, se recrea en los detalles de venas y tendones. Una vez más, características que se descubren en las figuras de Adán y el Rey David de la Catedral de Tui, y que, desde luego, siguieron su evolución hasta 1745. Los paños, en cambio, son pesados y duros, todavía, si bien sin la agitación, y menos aristados, que los de Miguel de Romay, al tiempo que sobrevive la estructura de los paños en cinco zonas —un gran pliegue central, dos a cada uno de sus flancos, y, otros, dos sobre las piernas— que bebió de los discípulos y seguidores de Mateo de Prado, matizándola, por ejemplo, sobre la pierna retrasada en la que multiplica los pliegues y caen casi verticales. Claro que casi no avanza la pierna flexionada y exonerada, al tiempo que en los nichos de abajo reduce la distancia entre los pies, quizá más de lo recomendable, seguro que a consecuencia de la estrechez de la peana.

*Arriba, ¿ Antonio del Villar?, san Pedro, retablo mayor de la antigua colegiata de Santiago de Cangas (Cangas, Pontevedra), por 1745_*
Centro, "segunda mano", san Benito, retablo colateral de San Benito, monasterio de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), entre 1742 y 1745 ca._
Abajo, "segunda mano", san Joaquín, retablo colateral del Rosario, monasterio de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), entre 1742 y 1745 ca.

150 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 267-268 p. y ss.

Arciprestazgo de Moraña-Caldas (Portas, Pontevedra)

¿Jacobo de Quinteiro e Ignacio Romero?, retablo mayor de San Cristovo de Briallos (Portas, Pontevedra), antes del verano de 1727

Textos

Prot. Simón Rodríguez, 1724, leg. 2.887, fols. 127 r.-130 r., Santiago de Compostela, AHUS. Prot. Simón Rodríguez, 1727, leg. 2.891, fols. 30 r./242 r.- 31r./242 r., Santiago de Compostela, AHUS. "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illm. Sr. Obispo de Abaren año de 1739", s/fol. (sin foliar, "San Xptobal de Briallos", n.º 33), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

Contexto

D. Andrés de Gondar, canónigo y chantre de la catedral de Santiago de Compostela desde septiembre de 1716[151]; suponemos que por ser natural de San Cristovo de Briallos, en la jurisdicción de Peñaflor, piadoso y, en suma, patrono de su iglesia parroquial; ajustó en junio de 1724 con Estevo Ferreiro, tal vez "el mozo", maestro de arquitectura y vecino de Santa María de Muimenta, "[…] el hazer a zimentis la

151 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la… Iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 10, 207 p. P. PÉREZ COSTANTI, *Linajes Galicianos*, Santiago de Compostela, Ara Solis, Consorcio de Santiago, 1998, 244-245 p.

Capilla mayor y presbiterio de la yglesia parroquial de san Cristóbal de briallos […]", cerrar su cuerpo, levantar el campanario y la sacristía; "[…] y todo lo cual el dicho esteban ferreiro […] toma a su costa y cargo darle echo y fabricado con llave en mano a dentro de treze meses […]"[152], esto es, para el verano de 1725, en precio de 13.500 reales. Pues bien, el proyecto para reconstrucción y "adecentamiento" de la iglesia parroquial de Briallos es importante por reconocérsele a su patrono ciertas competencias en materia de arte, ya que el chantre, además del coro, es responsable del servicio al culto, y de sus servidores; no obstante, se inclinó por una iglesia de planta de "salón".

En efecto, contrató la edificación de una capilla mayor de traza cuadrangular, cerrada con bóveda de arista, y su nave quedó "[…] de siete baras de ancho entre paredes las que an de tener otras siete cada una […]", a modo de cajón y con cubierta plana, "[…] y un arco toral […] para dividir la nave del referido presbiterio con media bara de salida azia adentro cada pilastra y estas an dellebantar asta las ympostas […]"[153]. En el "Contrato entre el S. Don Andrés de Gondar chantre de Santiago y Estevan ferreiro para la reconstrucción de la yglesia de Briallos", se fijó que "[…] en dicha yglesia y Capilla mayor al lado del evangelio asimismo ha de azer un pulpito de piedra de canteria con los labores que tambien demuestra su planta y su escalera de madera sacadiza capaz para subir y bajar el predicador […]"[154], y, a su vez, que los retablos del altar mayor y los dos colaterales "[…] que ay en dicha iglesia quedan a disposicion del sobre dicho y de la misma yglesia"[155]. Es justo decir que no sólo se construyó un edificio de uso religioso, sino, antes bien, se pensó en crear un escenario de "significación" y en dar cobijo al moblaje, es decir, a los retablos y al púlpito que aportan "significados" al cuerpo de la iglesia y subrayan la jerarquía de sus ámbitos.

Así pues, después del verano de 1725, la feligresía de Briallos contó con una iglesia "nueva", construida "*a fundamentis*", y con los retablos de la vieja, aunque parece que no llegaron más allá de finales de año. Quizá en 1726 se ajustó otro retablo para el altar mayor, seguramente en Santiago de Compostela. Luego, según el "Contrato entre el Chantre Don Andrés de Gondar y Juan Antonio de Prado Pintor", el 3 de julio de 1727, éste, el maestro Juan Antonio de Prado Losada († 1728), feligrés de Santa María de Sar, se comprometía a dar "[…] pintado y dorado, asi el Retablo mayor como los Colaterales […]; el floron que esta en medio de la boveda de la Capilla mayor de ella, y la parte que correspondiere al sombrero del pulpito […]"[156]. Dijo más, "[…] toma a su cargo y a toda costa el dar […] a fin de Diciembre benidero deste año pintado y dorado, asi el Retablo mayor como los Colaterales que de prosimo sean echo de nuevo y estan asentados […]", y prometió hacerlo por 10.000 reales, los que "[…] se han de pagar enesta manera

152 Prot. Simón Rodríguez, 1724, leg. 2.887, fols. 127 r.-130 r., Santiago de Compostela, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 316 p.

153 Prot. Simón Rodríguez, 1724, leg. 2.887, fol. 127 r., Santiago de Compostela, AHUS.

154 *Ibídem*, fol. 128 r.

155 *Ibídem*, fol. 129 r.

156 Prot. Simón Rodríguez, 1727, leg. 2.891, fol. 30 r./242 r., Santiago de Compostela, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 545-546 p.

los cinco mill quinientos y quarenta y quatro de ellos en treinta mill ochocientos panes de oro al rrespecto de diez y ocho reales el ciento que el señor chantre dice que tiene prebenido y le hira entregando conforme lo fuere pidiendo"[157].

Formas

El retablo mayor de la feligresía de Briallos se ensambló alrededor de 1726, y se hizo en base a un aparato de composición que conjugó poco, muy poco, movimiento en planta, junto a elementos de los repertorios de 1710 a 1719; reducción al plano de fondo y pilastras con placas, casi estípites adosados a retropilastras, y sin resalto. Dijo López Vázquez que la utilización de pilastras como principal elemento de soporte era cuando menos "insólita" en la arquitectura en madera del siglo XVIII. Fernando de Casas y Simón Rodríguez, por ejemplo, echaron mano de pilastras y pilastrones sólo como alternativa a la columna salomónica, antes de la introducción de la panzuda, respectivamente en el retablo de la capilla de la Azucena (1729) y en de la Cofradía de la Prima (1721) de la Catedral[158]. Luego, en octubre de 1723 se inauguró el retablo y capilla del Nuestra Señora del Pilar de la Catedral, en el que trabajó Miguel de Romay y, tal vez, Diego Fernández de Sande, según traza y bajo dirección de Fernando de Casas. Hay razones para creer que el impacto del moblaje y la decoración de la capilla más lujosa de la catedral de Santiago de Compostela, y una las más ricas del Noroeste, en carpinteros, entalladores y retableros fue tal que pesó a lo largo de los años de 1720 a 1729 en la composición de retablos; dando paso a lo plano, a estructuras pegadas al muro, que no sin movimiento, y a los juegos de placas. Seguro que a raíz del trabajo del arquitecto Casas y Novoa para la capilla del Arzobispo Monroy se proscribió ya la columna salomónica, y, por tanto, en los obradores de la Catedral se apostó antes por pilastras y pilastrones, iniciándose, luego, un largo período de reajuste de recetarios y adornos para su transposición del mármol y el jaspe a la madera.

Estípites cajeados y recorridos por una sarta de frutas, cintas y roleos, con capitel y retropilastra, que ponían al día el frontispicio del *Tercero y Qvarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes*... (Toledo, 1752), de la edición de la Casa de Juan de Ayala; justamente, éstos se emparientan con los estilizados estípites que al parecer Domingo de Andrade incorporó al Pórtico Real de la Catedral, cuando acomete su reconstrucción entre 1696 y 1700[159], y a la que pocos años antes, en 1725, Diego de Sande añadió una escultura de "[…] nuestro Apóstol y caballo y cuatro moros"[160]. Siguiendo con los paralelismos entre la

157 *Ibídem*, fol. 30 r./242 r.

158 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", op. cit., 60 p.

159 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit, 384-387 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportacioines al barroco gallego*…, op. cit, 249-250 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A catedral de Santiago de Compostela e o Barroco*, op. cit., 119-120 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 158 p. y ss. A. ROSENDE VALDÉS, "Utilidad y magnificencia: la Plaza de la Quintana de Santiago de Compostela", en *Propaganda y poder. Congreso Peninsular de Historia da Arte*, Lisboa, mayo de 1999, 324 p. *Ídem*, *Una historia urbana: Compostela (1595-1780)*, Galicia, Nigratrea, 2004, 199-202 p.

160 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 308 p.

cantería y la carpintería, el retablo mayor de la feligresía de Briallos algo aprendió del de la capilla de Nuestra Señora del Pilar; del que tomó prestada la linealidad en planta, la preferencia por los volúmenes y los "volúmenes negativos", cuerpos prismáticos, y el esquema de composición para el tabernáculo que se consolidará como matriz para los edículos y sagrarios de la generación de Simón Rodríguez y Fernando de Casas; al menos hasta mediados del siglo XVIII —dos cuerpos sobrepuestos de sección cuadrangular, el inferior cerrado, para el sagrario, el superior abierto, para el manifestador, con decoración a base de placas y recortes, con cartones o tornapuntas en disposición oblicua al eje central y coronado por una cúpula amarrada con volutas—; amén del movimiento del entablamento, a golpe de placas, en especial en la calle central, y, claro, los pináculos, que están llamados a ser una de las características del "vocabulario" del arquitecto Casas y Novoa para retablística.

En cuanto a la sintaxis de elementos de arquitectura, se merece toda atención la deuda para con los patrones de la producción de Miguel de Romay de 1711 a 1721, de la que subsistía como "invariante" un gran cuerpo principal y su ático, articulados en tres calles y guarnecidos bajo una cornisa redonda, llena de querubines…; no, esta última parte no se cumplía alrededor de 1730, porque el recetario para el arte de la talla ya cambió. Desapareció la columna salomónica, y la pilastra, que hasta entonces ocupó los *marginalia* de las estructuras, en los flancos o en el ático, pasó a primera fila; si bien el adorno de las pilastras cajeadas del retablo mayor de Briallos no está lejos de las que empleó Miguel de Romay antes de 1723. Una vez más el retablo mayor de la Orden Tercera de los franciscanos de Santiago de Compostela (1711 a 1714) es el punto de arranque, más en la articulación del ático que en la del primer cuerpo, ya que se desdibujó toda ilusión de movimiento en planta y se redujeron el número de los soportes de la calle principal. El ático se articuló en atención a una caja flaqueada por dos arbotantes con el pie acaracolado, que encajan en la cornisa a través de una zapata que hace las veces de capitel, y se adornan con una tarjeta de la que se cuelga otra sarta de frutas. Las enjutas, por su parte, se organizan con unas tornapuntas o cartones recortados y de apariencia metálica que se enredan roleos, cintas y acanto, y sus vacíos se llenan también con cornucopias, sartas de fruta y racimos de uvas que ya en nada se asemejan a los zarcillos de acanto de la gubia de Miguel de Romay.

Es justo, pues, decir que él es el Α y la Ω en relación con el desarrollo de aparatos de composición a base de pilastras, ya que estuvo implicado en el "desencadenante", trabajando junto a Fernando de Casas en el retablo de la Virgen del Pilar de 1718 a 1723, y, luego, en el proyecto que les puso fin, al juntarse a Ignacio Romero, a partir de marzo de 1727, bajo las órdenes de Simón Rodríguez en el altar mayor del Colegio de los jesuitas de Santiago de Compostela. Si bien desde enero de 1723, en que se asentaron los últimos pagos a su nombre en la contabilidad de la fundación del Arzobispo Monroy[161], hasta el 6 de marzo de 1727 nada sabemos de su trabajo. A lo mejor, años dedicados a hacer trazas para otros maestros de Santiago de Compostela, y, tal vez, por 1726

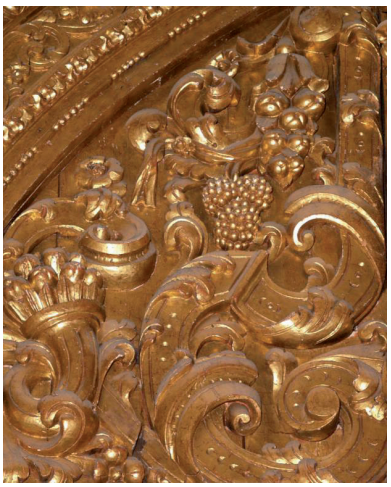
J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 284 p.

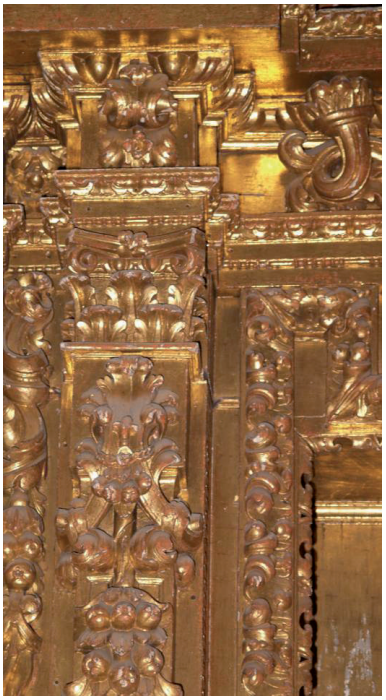
161 A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, 68 p.

planteara el retablo mayor de la parroquia de Briallos, ¿por qué no? Pero si Miguel de Romay diseñó el retablo del altar mayor, su ejecución cayó en manos de otro, no hay duda; seguramente se ajustó con otro taller de la Ciudad del Apóstol, al contar con la mediación del chantre de la Catedral, D. Andrés de Gondar, y no son pocos los candidatos. Antonio Afonsín suponemos que aún estaba en activo por 1726, y al parecer desplazando su producción fuera de Santiago de Compostela, habida cuenta que le sorprendió la muerte trabajando en el retablo mayor, hoy perdido, de San Cosme de Oíns (Arzúa, A Coruña), por febrero de 1730[162]. Con respecto a un ensayo de atribución, a su favor, el haber trabajado ya, entre junio de 1721 y el verano de 1722, en una estructura de pilastras para una de las capillas de la Catedral, en atención a una armadura de elementos sustentantes y sustentados plana, pero muy quebrada en la banda del entablamento, a golpe de placas y recortes, y, por supuesto, una talla cada vez más afiligranada, ahora más plana y menuda, pero donde a lo mejor sobrevivieron los racimos de uvas, los cuernos de la abundancia, y, claro, los golpes de talla y los roleos de acanto que florecen y granan. A su lado, siempre los Domínguez Bugarín; en el verano de 1701 se le perdió la pista a José Domínguez Bugarín, tallista y ensamblador de la ciudad de Tui, quien poco antes había entrado al servicio de las clarisas.

Quizá se trajo consigo algún familiar para ayudarle en el trabajo de carpintería y talla; tal vez Ciprián era su hermano, como lo creyó Couselo Bouzas; a lo mejor su hijo, o sobrino, pero no hay duda que se formó junto a José desde los últimos años del 1600, y, por tanto, le creo de la generación de Miguel de Romay († hacia 1742)[163]. Luego, suponemos que trabajaron juntos para el convento de Santa Clara (Santiago de Compostela) en el altar mayor y en los colaterales por los años de 1700 a 1704[164], y, después, según Taín Guzmán, maduró

¿Jacobo de Quinteiro e Ignacio Romero?, detalles del ático y línea de entablamento, retablo mayor de San Cristovo de Briallos (Portas, Pontevedra), hacia 1726





162 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 178-179 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 65-66 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 76-77 p.

163 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 278 p., nota a pie 49.

164 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "El Convento de Santa Clara de Santiago", en M. E. GIGIREY LISTE (coord.), *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad, 1193-1993*, Santiago de Compostela, Real Convento de Santa Clara, Museo de Terra Santa, 126-128 p.

a la sombra de Domingo de Andrade en la Fábrica de la Catedral de 1707 a 1708[165]. En fin, por mayo de 1712, ya vecino de Santiago de Compostela, Ciprián Domínguez Bugarín empezó a ganarse en pan en el monasterio de San Paio de Antealtares. Sin embargo, cuesta creer que Ciprián Domínguez Bugarín estuviera vivo, y en activo, por los años de 1720 a 1729, aunque, si trabajó o no por entonces en "compañía" de Antonio Afonsín, poco importaría, pues seguro que este último estaría "al día" con su recetario y modo de hacer. En relación con un ensayo de atribución para el retablo mayor de la parroquia de Briallos, hay que hacer hincapie en que ya sobre 1712 y 1713 conocía las pilastras cajeadas y hacía uso de zapatas con placas y recortes para mover sus armaduras. De hecho, sorprende que en los retablos colaterales de San Paio de Antealtares echara mano de pilastrones con la cabeza acaracolada, o con su pie a caballo de una voluta, y que consiguiera hacerles avanzar gracias a las placas, al tiempo que trabajaba con tornapuntas recortadas y vacías, que se llenaban de hojarasca de acanto y zarcillos que florecían y granaban. En el banco, por su parte, los netos se construyeron también a través de placas, a las que se sobrepuso una gran voluta de frente acanalado y material blando que se ahueca y llena de hojarasca de acanto y flores. Su talla, y más aún su textura, al igual que la de los paneles intermedios, apuntaría hacia el cambio de repertorio que orquestaron Miguel de Romay y Simón Rodríguez después de 1727.

Desde luego, la guarnición de las hornacinas, muy quebrada, y con sus orejeras llevadas hasta la línea del arquitrabe, y, a su vez, la agitación del entablamento sobre la calle central, mirarían, sin querer, hacia el retablo mayor de Santa María de Conxo, donde tal vez trabajaran Miguel de Romay, junto a Antonio Afonsín, Ciprián Domínguez Bugarín y Jacobo Quinteiro entre 1710 y 1714. En seguida, se cae en la cuenta de que los recursos y las "fórmulas" del altar mayor de la feligresía de Briallos venían de Santiago de Compostela, el quiebro de los elementos horizontales, el movimiento de soportes y entrepaños, el esquema de composición para el ático, a base de pilastrones y tornapuntas, y, claro, los roleos de acanto que florecen y granan.

De esta generación, ya que debió ser contemporáneo de Miguel de Romay y Domínguez Bugarín, hay que considerar a Ignacio Romero; éste, procedente de los obradores de Noia y activo al menos desde febrero de 1702[166]. Después de 1702 a lo mejor dejó la ría de Muros y Noia, no lo sabemos; si bien de 1715 a 1716 trabajó para la catedral de Mondoñedo en el altar de las reliquias de la capilla de San Rosendo, tras el altar mayor, y, a estas alturas, se presenta ya como un maestro en plena madurez y buen conocedor de los repertorios de Santiago de Compostela de principios del siglo XVIII. Quizá porque, antes, en junio de 1714, Jacobo de Quinteiro († después de 1733) e Ignacio Romero se comprometían a volver a levantar el retablo de la Cofradía de la Virgen de la O en el monasterio de San Paio de Antealtares[167]; escultores los dos avecinados en Santiago de Compostela y compitiendo en el círculo artístico de Miguel de Romay. En marzo de 1727, Ignacio

165 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 67 p.

166 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 599-600 p.

167 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, op. cit., 136 p.

Romero y Miguel de Romay contrataron el retablo mayor de la iglesia de los jesuitas, como se sabe, según proyecto y bajo dirección de Simón Rodríguez, y al parecer trabajaron en el patio del Colegio al menos hasta el verano de 1728[168]. Quizá, mientras tanto la generación de los nacidos después de 1670, justamente la de los maestros Romero y Romay, en palabras de Otero Túñez, encontraba su camino bajo el caudillaje del arquitecto Casas y Novoa y Simón Rodríguez, por tanto, no podemos suponer al primero ajeno al influjo de este último, o al imperio de la columna panzuda a partir de los años de 1728 a 1731[169].

Pues bien, hay que poner de relieve que Ignacio Romero ya por 1715 trabajaba en estructuras a base de pilastras; a saber, en el retablo relicario del trasaltar de la catedral de Mondoñedo, cuyo antepasado no era otro sino que el del trascoro de la catedral de Santiago de Compostela (1705), debido a Antonio Afonsín y Miguel de Romay[170]. Sin embargo, además de hacer uso de unas pilastras cajeadas, sin capitel, encuadradas por lenguas de acanto y recorridas por cintas y zarcillos, tendidos de una tarjeta, probó estar al día en relación con el recetario de los Domínguez Bugarín y Antonio Afonsín, por ejemplo, con el cartucho de hojarasca del ático y los botones de acanto que florecen y granan de las enjutas. No podemos ir más lejos. Si bien lo cierto es que Ignacio Romero o Antonio Afonsín participaron de los repertorios de transición entre la etapa de madurez de Miguel de Romay y la "mudanza" operada por los años de 1721 a 1733 a la sombra de Simón Rodríguez y, luego, Fernando de Casas. No hay que negar que el maestro Romero bien podría estar vivo y trabajando después de 1730, como sabemos que hizo Jacobo de Quinteiro; a éste, lo encontramos, a la orden de Miguel de Romay, trabajando en el retablo mayor de San Martiño Pinario entre el verano de 1730 y febrero de 1733, y, precisamente, al que suponemos coetáneo suyo[171].

168 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 76-78 p.

169 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 201-202 p.

170 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 178 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago*…, op. cit., 107 p. *Cfr*. F. X. NOVO SÁNCHEZ, "Retablos barrocos de la ciudad de Mondoñedo", en *Rudesindus: la tierra y el templo*, Catedral de Mondoñedo, mayo- junio, 2007, Santiago de Compostela, 2007, 282 p.

171 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 701 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 261 p.

Capilla de Nuestra Señora del Rosario (AR.ARE.03), iglesia de Santa Baia de Arealonga, Vilagarcía de Arousa

Feligresía de Santa Baia de Arealonga, arciprestazgo de Arousa (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra)

¿Jacobo de Quinteiro e Ignacio Romero?, retablo de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, iglesia de Santa Baia de Arealonga (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), de 1732 a 1734 ca.

Contexto

Es justo decir que corrieron ríos de tinta sobre la construcción y amueblamiento de la capilla del Rosario, en la iglesia parroquial de Vilagarcía de Arousa, y no es para menos, ya que a lo largo del último tercio del siglo XVII se sucedieron los maestros, los ajustes de obra, los pleitos y las obras no ejecutadas, o ejecutadas y desaparecidas[172].

172 A. BONET CORREA, *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 325-326 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, "De un artista itinerante a la plenitud barroca de Diego de Romay. La capilla del Rosario de la iglesia parroquial de Villagarcía (Pontevedra)", en *VI Congreso Español de Historia del Arte, Los Caminos y el Arte*, Santiago de Compostela, USC., 1989, 2, 259-269 p. M. A. TILVE JAR, "El arquitecto Pedro Monteagudo en la iglesia de Santa Baia de Arealonga (Vilagarcía de Arousa)" en *El Museo de Pontevedra*, 44 (1990), 431-453 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (I): la época, los patrocinadores, arquitectos*…, op. cit., 13, 331-332, 396-397 y 419-421 p. M. A.

La tragicomedia empezó con el acuerdo entre el patrón de la capilla, D. Andrés Núñez Buceta, y el arquitecto Melchor de Velasco en julio de 1666; el proyecto de esta capilla nació de la munificencia de un mercader y notario vecino de la villa de Madrid, que entronca con el mecenazgo de las principales familias de Vilagarcía —por ejemplo los García de Caamaño— para ampliación, modernización y mejora de las construcciones de uso religioso de la villa; caso la fundación del convento de las agustinas de Vista Alegre por el arzobispo D. Fernando de Andrade y Sotomayor, por 1635[173], o la construcción de la capilla de San Miguel Arcángel, en la iglesia de Santa Baia de Arealonga, por D. Pedro Antonio de Navia y Mariño, canónigo de Santiago de Compostela e Inquisidor, hacia 1664 o 1665. Según García Iglesias, Melchor de Velasco († 1669) a lo mejor edificó, también, esta capilla en la iglesia de Vilagarcía de Arousa, cuyas obras ya debían de estar acabadas por julio de 1666[174], dado que a esta altura Andrés Núñez Buceta lo llamó para que le construyese una capilla en correspondencia y a eje con ésta, en el lado de la epístola. Al respecto, Melchor de Velasco empleó una planta de cruz griega y creó, a petición del patrono, un plan centralizado cubierto por una media naranja con linterna; por el que quería emular la empresa del arzobispo D. Pedro Carrillo, en la capilla del Cristo de Burgos de la Catedral (1662) y la fundación de la capilla de San Ildefonso (1666) en la colegiata de Santa María de Iria, por el obispo de Quito, D. Alonso de la Peña Montenegro.

Así, los trabajos se contrataron por 50.000 reales; si bien los impedimentos puestos por los parroquianos de Arealonga en relación con la apertura de la portada a la nave de su iglesia, los pagos, la no sujeción de lo edificado a las condiciones de obra y el incumplimiento del plazo de ejecución, al morirse Melchor de Velasco en septiembre de 1669, dejarían, en fin, la capilla del Rosario inconclusa. Lo cierto es que esto supuso un grave "inconveniente" para el patrono, porque D. Andrés Núñez Buceta ya había "[…] desembolsado más de mil ducados para su retablo que tenía encargado para dicha capilla […]"[175]. El 22 de octubre de 1667 Diego de Romay y Domingo de Andrade ajustaban la talla y ensamblaje del retablo para esta fundación de Vilagarcía de Arousa, en precio de 7.000 reales, y con el compromiso de terminarlo para fines de mayo del año siguiente, en 1668. Sin embargo, parece que no se hizo en el plazo acordado, según carta de pago dada por Diego de Romay en octubre de 1669 en razón de 5.000 reales que "[…] confiesa haber resçivido del sobre dicho [Andrés Núñez Buceta] […] en cuenta del precio en que esta ajustado el retablo de madera […]". Según Fernández Gasalla, esto prueba que el trabajo sí se llegó a hacer, por cuanto 2.000 reales ya se les habían anticipado al comienzo, y, además, se había puesto la imaginería en manos de Mateo de Prado en octubre de 1667; se encargó de hacer un Santiago "[…] a caballo, bestido de Apostol, con esclauina, del tamaño, ayre y dispossicion del que esta en la Capilla de las Reliquias de la Santa y apostólica yglesia […] del

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 58-59 y 197-198 p.

173 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, op. cit., 190 p.

174 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (I): la época, los patrocinadores*…, op. cit., 13, 332 p.

175 A. GOY DIZ, M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Melchor de Velasco y la iglesia parroquial de Vilagarcía de Arousa. Nuevos datos sobre la capilla del Rosario", en *Quintana*, 2 (2003), 229-234 p.

señor Santiago por lo menos, y quatro moros con las mas cauessas caydas […]", un san Pedro "[…] con libro y llaves" y un san Andrés. Hoy por hoy, el destino que corrió el retablo, a base de columnas salomónicas con retropilastras, nos es desconocido; no obstante, a fines del 1600, cuanto se retomaron las obras de la Capilla, puestas bajo responsabilidad de Diego de Romay, al parecer ya se pensaba en fabricar "otro"[176].

Pero vayamos, antes, un poco más al norte, a la antigua colegiata de Santa María de Iria Flavia (Padrón, A Coruña), porque en marzo de 1666 también se le contrató a Melchor de Velasco la obra de la capilla de San Ildefonso, vulgo del Obispo de Quito, en el lado epístola, y, aunque su construcción tenía que concluirse a finales del año siguiente, no fue hasta octubre de 1669 que se procedió a la consagración. Pues bien, en cuanto a su retablo, hay que hacer hincapie en la atribución a Mateo de Prado de la escultura del sepulcro de D. Alonso de la Peña[177] y de la imaginería del altar mayor; bueno, si no él, uno de sus más aventajados discípulos, tal vez Jerónimo de Castro[178]. Pese a que la documentación guardó silencio sobre la autoría del retablo, la simple mención a Mateo de Prado trae a la memoria, inevitablemente, al retablero Bernardo Cabrera, con el que colaboró durante el tercio central del siglo XVII en la ejecución de sus mejores trabajos[179]. Claro que poner el retablo de la capilla de San Ildefonso en sus manos es imposible, a todas luces, porque falleció en el verano de 1663[180]. Así las cosas, en lo relativo a la cronología de su retablo, no hay obstáculo para suponerlo asentado antes de la celebración de la misa de dedicación al santo patrón de Toledo, el 8 de octubre de 1669. Sin embargo, ya que la actividad de Mateo de Prado se prolongó hasta el 1677, el arco para su datación bien puede llevarse más lejos, y, en fin, todo esto para hacer hincapie en los paralelismos entre la capilla de San Ildefonso de Iria Flavia y la de Santa Baia de Arealonga. Quizá el esquema de composición para el altar mayor la capilla del Rosario respondió, tal y como aconteció en el retablo de la fundación del Obispo de Quito, a una constante en la arquitectura de Melchor de Velasco, consistente en el desarrollo de una gran caja central, protegida por columnas pareadas, aunque sus intercolumnios puedan dilatarse para acoger unas reducidas entrecalles, configurando, así, una severa estructura arquitrabada que encarnó el modelo de la portada de la capilla del Cristo de Burgos o la portada de la portería de San Paio de Antealtares en Santiago de Compostela. Sin embargo, el "cruce" de Mateo de Prado con Diego de Romay y

176 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 19 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de* Andrade…, op. cit., 2, 1050-1051 p.

177 M. CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria en Galicia*, Ourense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1979, 451 p.

178 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 235 y 247 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Jerónimo de Castro e Pedro de Taboada", en A. PULIDO NOVOA (Dir.), *Artistas galegos. Escultores. Séculos XVI e XVII*, Galicia, Nova Galicia, 2004, 342 p.

179 J. M. GARCÍA IGLESIAS, "Bernardo Cabrera, arquitecto-entallador del Barroco gallego", en *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez, en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, 1993, 201-213 p.

180 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "La autoría del retablo de Montederramo: Bernardo Cabrera y su hijo Juan Cabrera, retablistas del escultor Mateo de Prado", en *Brigantium. Boletín del Museo Arqueológico e Histórico de A Coruña*, 6 (1989-1990), 178 p.

Domingo de Andrade tal vez nos sirva, también, para el retablo de la capilla de San Ildefonso, en cualquier caso, su "compañía" confirmaría la pervivencia de las enseñanzas adquiridas en sus años de formación, codo con codo, y la apertura de otra vía para entender la retablística del último tercio del siglo XVII, a la que se incorporarían, necesariamente, Jerónimo de Castro y Pedro de Taboada.

Después Diego de Romay († 1694) y Pedro de Monteagudo († 1700) retomaron el proyecto de Melchor de Velasco, y, a decir de Fernández Gasalla, lo diseñado por éste no debía de apartarse, en lo fundamental, de lo que hoy día puede verse en la capilla de Nuestra Señora del Rosario[181]. Pues bien, en junio de 1690 Diego de Romay contrató la construcción de la Capilla con D. Andrés Núñez Buceta, de la que, ahora, hay que "[…] deshaçer todo lo obrado y cimientos de dicha capilla y volverla a principiar […], dandole diferente forma de la con antes de ahora se habia començado a haçer […]"; aunque tenía que ser semejante a la capilla del Cristo de Burgos de la Catedral y su estructura se basaría, otra vez, en las recetas del arquitecto Velasco Agüero. En efecto, se trata de un aparato centralizado, de cruz griega, embebida en el grosor de los muros, con media naranja sobre pechinas, rematada por una linterna, y, por su parte, los brazos se conforman mediante la proyección y duplicación de los arcos formeros, siendo el de la cabecera de dos tramos, para acoger el altar mayor[182]. Trabajos que debían terminarse durante los dos años siguientes, en 1692, pero finalmente el recinto lo cerró Pedro de Monteagudo, sin verlo terminado, por tanto, el comitente Núñez Buceta, que moría a fines de 1692, o al menos tenía que cerrarlo; no obstante, todavía en los últimos años del episcopado de fray Antonio de Monroy, en 1715, se decía que "[…] la gran capilla que fundó y levantó a sus propias expensas Andrés Nuñez Buceta […] aunque acabada de paredes […]", estaba "[…] tapeada con tablas, sin puertas en las traviesas, sin retablo ni santo […]". Así, según V. Viana, el retablo seguía sin hacer aún en tiempos del arzobispo D. José del Yermo Santibáñez, y, en fin, en la visita de agosto de 1732, se ordenaba a la vista de la capilla la construcción de un retablo para el altar mayor, dándose un plazo de dos años para asentarlo, añadiendo que ya "[…] las imágenes están fabricadas [¿acaso las de Mateo de Prado?]"[183].

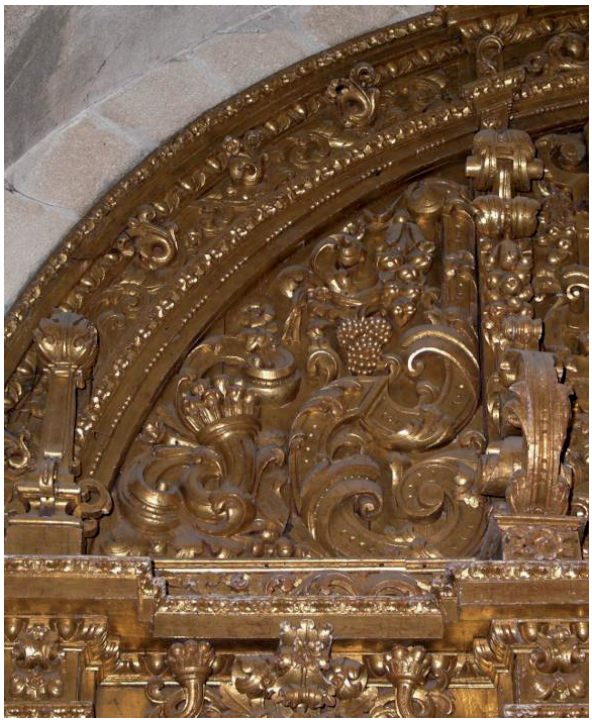
Formas

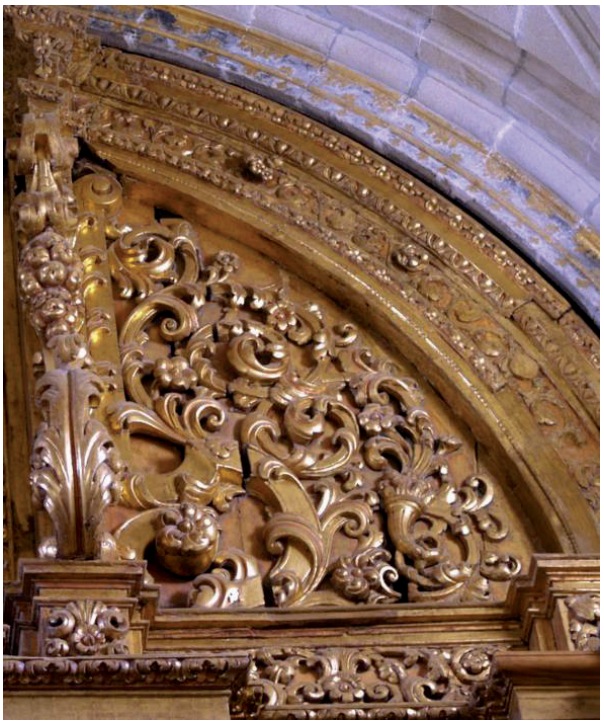
Después de 1732, en el retablo de la capilla del Rosario de Vilagarcía de Arousa se ensayó, no hay duda, un reajuste del viejo esquema de composición del retablo mayor de San Cristovo de Briallos. En efecto, se construyó una máquina más proporcionada y que es ya una estructura subordinada al protagonismo de la calle y la caja central; un cuerpo principal, levantado con pilastras gigantes, y su ático, articulados en tres calles y guarnecidos bajo una cornisa redonda. Más de lo mismo. En cuanto a la conjugación de macizo y huecos, se repitió un esquema triangular para distribución de las cajas, que no hizo

181 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (I): la época, los patrocinadores, arquitectos*…, op. cit., 13, 331-332, 396-397 y 419-421 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de* Andrade…, op. cit., 2, 891 p.

182 *Ibídem*, 1084-1085 p.

183 V. VIANA, *La iglesia parroquial de Santa Eulalia de Arealonga de Villagarcía*, Pontevedra, Deputación de Pontevedra, 1994, 52 y 54 p.





Izquierda, ¿Jacobo de Quinteiro e Ignacio Romero?, pormenor del ático, capilla de Nuestra Señora del Rosario, iglesia de Santa Baia de Arealonga (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), de 1732 a 1734 ca._ Derecha, ¿Jacobo de Quinteiro e Ignacio Romero?, ático y predela, retablo mayor de San Cristovo de Briallos (Portas, Pontevedra), hacia 1726

sino subrayar su verticalidad; asimismo renovó la serie, en el cuerpo principal, de un nicho de medio punto flanqueado por dos rectos y, en suma, su encaje entre elementos sustentantes y sustentados, ya que las molduras quebradas y las orejeras, en "u", se llevaron también hasta la línea del entablamento, abusando del adorno con el fin de rellenar y articular el vacío. En la composición del ático, por su parte, otra vez una caja flaqueada por dos arbotantes con el pie en espira, y las enjutas se organizaron con unas tornapuntas envueltas por roleos, cintas y más acanto. En fin, es justo decir que el principio de ajuste al marco y la obsesión por no despegarse del plano de fondo pesaron más de lo que era de esperar, tal vez a raíz de buscar un abaratamiento de los costes de producción, ya que más movimiento y mayor "espacialidad" obligarían, lógicamente, a hacer uso de más madera. Huelga decir que la fundación de D. Andrés Núñez Buceta a partir de 1700, después de afrontar una dilatada y problemática construcción de la Capilla, y de haber costeado la arquitectura y escultura de otro retablo, antes de fines del siglo XVII, no podía estar sobrada de recursos.

Con todo, se fabricó un retablo en el que sí se jugó con el avance y retranqueo de las piezas, claro que sin despegarlas del testero, y se hizo a base de pilastras, o por mejor decir, estípites con retropilastras, que, no obstante, ganaron en resalto con respecto al altar mayor de la parroquia de Briallos. Estípites y retropilastras con capitel, cajeados, vivificados por placados, recortes y resaltos, y recorridos por guirnaldas que conjugaron sartas de frutas, cintas y roleos, cartuchos de acanto y flores tendidas de una cartela, arriba, desde una zapata que hace de cabeza al estípite. Bueno, es que la herencia de Miguel de Romay aún se siente en las tarjetas y cartuchos de material blando y cartilaginoso, con el frente acanalado y, a veces, recortado, con sus volutas vacías y rellenas, luego, de botones de acanto y flores. Una vez más, en los cartones y arbotantes de apariencia metálica y perfiles aristados, por los que trepa el ramaje de vid y acanto, las cornucopias, y, claro, los zarcillos floridos y granados. Si bien sigue sorprendiendo la desaparición de los querubines coronados por

veneras y engastados entre cartuchos y acanto, y, a su vez, de las conchas arropadas por la vegetación. Quizá, a la luz de los hechos, cayéramos en el error de creer que no hubo cambios en relación con la sintaxis de elementos sustentados y sustentantes en el retablo mayor de la feligresía de Briallos. Pero, en realidad, sí los hay; pues estamos frente a frente con un aparato más estilizado, más limpio y ajustado en su composición. Hay que poner de relieve una talla aún más plana, menuda y rizada, que ya era sensible, no hay duda, al cambio de estilo a que empujaron Simón Rodríguez y Miguel de Romay por los años de 1727 a 1728. Del recetario del maestro de obras de las clarisas de Santiago de Compostela, por ejemplo, quedaron los espejos envueltos en cintas, roleos y hojarasca de acanto, en la predela, o la agitación del entablamento a golpe de placados, al tiempo que una arquitectura en madera muy contenida, que insinúa movimiento, sin moverse, sólo con el resalto de sus piezas y a través del adorno. Ciertamente la clave estaría en la potencia del "movimiento" de su máquina, en calidad de posible y no en acto, a fuerza de jugar con las pilastras, unas pocas placas y recortes, y a resultas de un claroscuro que nació del contrate entre la linealidad de la planta y el resalto de los elementos sustentantes y sustentados, con arreglo a la talla y la decoración. Creo que se asemeja a lo que Luís Parcero y Pascual de Quiroga, antes de 1733, hicieron en el retablo de la capilla de San Juan de la Catedral, pero si el primero era un buen conocedor del arte de Simón Rodríguez, del segundo casi nada sabemos; salvo que poco antes, por junio de 1731, uno y otro presentaron sus posturas para tallar el retablo mayor de la parroquia de Santa María del Camino; algunos años después, en julio de 1742, Pascual de Quiroga, contra Francisco de Casas, pujó por la obra del retablo colateral de la epístola en San Martiño Pinario, según traza y condiciones de Fernando de Casas[184].

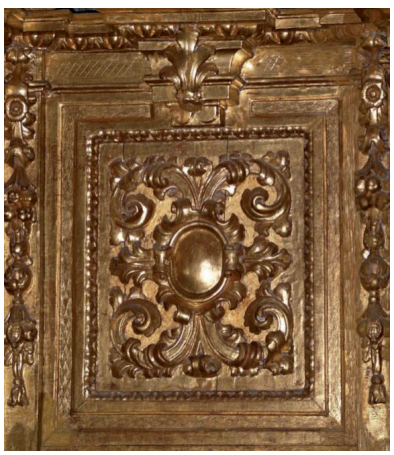
Pues bien, seguro que el encargo se hizo en Santiago de Compostela, porque allí se habían ido a buscar a los maestros de obras, y a tallistas y escultores, a lo largo del último tercio del siglo XVII, y porque, no hay duda, "lo compostelano" pesaba en las jurisdicciones de Cordeiro, Peñaflor, y en el resto de la ría de Arousa. Pero, ¿a quién? Antonio Afonsín falleció en febrero de 1730, y, acerca de Ciprián Domínguez Bugarín, lo cierto es nada se sabe desde fines de 1714. Es justo decir, pues, que en este punto nuestro ensayo de atribución a Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín "hace aguas". Sólo hay una pequeña posibilidad, que pasaría por embarcar en la empresa a Manuel de Leys († después de 1766); a la sazón, un ensamblador y retablero tal vez nacido poco antes del 1700, cuyos primeros años, a decir de Folgar de la Calle, se envuelven en oscuridad; no obstante, seguro que "creció" en el entorno de Antonio Afonsín, y, así, entre el verano de 1721 y el de 1722 trabajó junto a él en el retablo mayor de la cofradía de la Concepción de la Catedral, según planta y bajo dirección de Simón Rodríguez. Quizá al morir el viejo maestro Afonsín, entró en la zona de influencia de Miguel de Romay[185]; aunque, con sinceridad,

184 J. COUSELO BOUZAS, Galicia artística en el siglo XVIII…, op. cit., 246 y 400 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 122 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A catedral de Santiago de Compostela e o Barroco*, op. cit., 78 p.

185 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 26-29, 44-54, 70-85 y 96-101 p. *Ídem*, *Simón Rodríguez y su escuela*, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións, USC., 1981, 31-33 p.

no creo que el altar mayor de la capilla de Nuestra Señora del Rosario de Vilagarcía pueda pensarse "a la altura" del que era "aparejador" de Fernando de Casas y del ya viejo retablero Romay en la obra del altar mayor de san Martiño Pinario, por los años de 1730 a 1733.

Por consiguiente, quizá Ignacio Romero y su "entorno" siga siendo la apuesta más "sensata". Poco antes, junto a Miguel de Romay y Diego de Sande, se comprometía a entregar el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús por julio de 1728, y el plazo debió cumplirse[186]. Sin embargo, dijo Otero Túñez que Ignacio Romero y el escultor Fernández de Sande murieron pronto, al parecer, y no los dejó ni llegar a 1737[187]. Con respecto al escultor Romay, es sabido que desde agosto de 1730 se ocupó en el retablo mayor de la iglesia de San Martiño Pinario, y, después, de septiembre de 1732 a marzo de 1735, éste y su taller trabajaron en el retablo y camarín de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo[188]; empresas que determinaron, sin duda, su "saturación" y el desvío de encargos de "menor" importancia a imagineros y retableros de su área de influencia, caso de Ignacio Romero, Manuel de Leys, Jacobo Quinteiro…; luego, no podemos pensar en un "septuagenario" dibujando "plantas" para otros, al menos no por estos años, en los que quizá se apoyara en Domingo y Pedro de Romay y Manuel de Leys. Quizá no contó nunca con la ayuda de Miguel de Romay; no obstante, sí podemos imaginar a Ignacio Romero trabajando, entre 1732 y 1734, a partir de "otros" diseños del maestro Romay y ajustando el patrón del retablo mayor de San Cristobo de Briallos a la iglesia de Santa Baia de Arealonga.



Arriba, ¿Jacobo de Quinteiro e Ignacio Romero?, predela, retablo mayor de San Cristovo de Briallos (Portas, Pontevedra), hacia 1726._Abajo, ¿Jacobo de Quinteiro e Ignacio Romero?, predela, capilla de Nuestra Señora del Rosario, iglesia de Santa Baia de Arealonga (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), de 1732 a 1734 ca.

Desde luego, con respecto a este puzle de obras "sin nombres" y de "autores" sin obras, hoy por hoy, sólo podría darse una solución "transitoria", nunca definitiva. No hay duda de lo que buscamos en lo que toca a la "autoría" del retablo mayor de San Cristovo de Briallos (entre 1726 y 1727) y de la capilla de Nuestra Señora del Rosario (entre 1732 y 1734), de Vilagarcía de Arousa; a) un "artista" de Santiago de Compostela, mejor del círculo artístico de Miguel de Romay, y relacionado con la Fábrica de la Catedral a principios del XVIII, o bien "adiestrado" junto a Antonio de Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín por los años de 1709 a 1712; b) a lo mejor acostumbrado a trabajar a partir de las trazas de otros y en régimen de "compañía", a fin poder cruzar, de esta suerte, influencias, aportes y recetarios de unos y otros. Si bien, ya que en lo que concierne al escultor Romay, nada se sabe de enero de 1723 a marzo de 1727, su "colaboración" debió de ser anterior; c) y, en fin, activo por los años de 1730 a 1739. Como se sabe, esto último obligó a descartar al maestro Afonsín y a ser cautos acerca de Ignacio Romero, ya que murió poco después de 1730, según Otero Túñez. Al respecto, convendría sacar a

186 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 76-78 p., notas a pie 113 y 114. R. OTERO TÚÑEZ, *Legado artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones, USC., 1986, 53 p.

187 *Ibídem*, 53 p.

188 R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 205 y 207 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 300-301 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 254 y 261 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 180-182 p.

colación, otra vez, el antiguo retablo mayor del convento de las RR. MM. Mercedarias (Santiago de Compostela), cuya talla y ensamblaje se ajustó, el 2 de octubre de 1708, con Antonio de Afonsín, Ciprián Domínguez Bugarín y Jacobo Quinteiro[189]; en seguida, el 3 de octubre, la imaginería con Miguel de Romay. Por consiguiente, sí, éstos trabajaron juntos a principios del siglo XVIII. Pero hay más; entre 1700 y 1701, Antonio Afonsín ejecutó dos retablos colaterales para la iglesia de Cespón (Boiro, A Coruña), y, por su asiento, a cargo de sus oficiales, se le pagó sobre 200 reales "[…] a Jacobo de Quinteiro, oficial de dicho Afunsín"[190]; es curioso, su escultura se le entregó, por estos años, a Miguel de Romay. Como se sabe, años más tarde, por junio de 1714, Jacobo de Quinteiro e Ignacio Romero, "de mancomún", ajustaban la obra del retablo colateral de la Cofradía de la Virgen de la O, en la iglesia de San Paio de Antealtares[191]; así, no sólo se conocían, y "competían" en el área de influencia del escultor Romay, sino que trabajaron juntos para las benedictinas, bajo influjo de Antonio de Afonsín, Domínguez Bugarín y Francisco de Castro Canseco. En fin, según Couselo Bouzas, entre junio de 1730 y febrero de 1733 se empleó en la obra del tabernáculo y retablo mayor de San Martiño Pinario, donde cobraba cuatro reales[192]; por tanto, estaba aún vivo y en activo por los años de 1730 a 1739. Si bien como Miguel de Romay († hacia 1742) no llegó a mediados del 1700[193].

189 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1477- 1478 p.

190 M. I. PÉREZ PIÑEIRO, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Ponte Beluso", op. cit., 277-281 p.

191 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, op. cit., 136 p.

192 J. COUSELO BOUZAS, Galicia artística en el siglo XVIII…, op. cit., 701 p.

193 A. EIRAS ROEL (coord.), *Santiago de Compostela, 1752: Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Madrid, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, 1990, 127 p.

1.1.1. Antes de la venida de Francisco de Castro Canseco: Jacinto de Barrios († 1711)

Dijo Couselo Bouzas que era de los mejores entalladores de Santiago de Compostela a principios del siglo XVIII[194]. Quizá es decir demasiado. En 1706 trabajó para la parroquia de Santa María de los Ángeles, en A Maía, y dos años más tarde, en 1708, para los franciscanos del Colegio de Santo Antón de Herbón, al lado de Padrón. Por estos años, en mayo de 1708, la Cofradía de sastres de Santiago de Compostela les encargó a los escultores Jacinto de Barrios y José Vázquez de Córdoba un retablo dedicado a la Virgen de la O para su altar en el monasterio de San Paio de Antealtares[195]. Al respecto, subrayó Couselo Bouzas que son pocas, y ejecutadas en un período de tiempo muy corto, las obras que se le conocían en Santiago de Compostela y su tierra, lo que le empujó a creer "[…] que murió pronto"[196]. Fernández Gasalla le encontró ya a fines de 1686 entre los entalladores, ensambladores y escultores citados en las listas de votantes para elección del Procurador General en el consistorio de Santiago de Compostela, a favor del arquitecto Diego de Romay[197]. Luego, según Fernández Álvarez, ajustó con las dominicas del convento de Belvís (Santiago de Compostela), entre mayo y septiembre de 1698, el altar mayor de la capilla de la Virgen de Portal[198]. En efecto, allí, Jacinto de Barrios se dice "ensamblador", y, ya que activo a fines del siglo XVII, se amplía nuestro horizonte con respecto a su obra, pues no hay duda era vecino de la Ciudad Santa, y probablemente perteneció al círculo de Domingo de Andrade. Después, en agosto de 1710, la abadesa de San Paio de Antealtares también le contrató el colateral de Nuestra Señora del Rosario, pero Jacinto de Barrios no pudo asentarlo, ya que le sorprendió la muerte en Rivadavia en 1711[199].

De su trabajo de 1708 a 1711 muy poco llegó a nuestros días. Habida cuenta que, según Folgar de la Calle y López Vázquez, el retablo de la Virgen del Rosario no se entalló; tras su muerte, el colateral de la Cofradía de sastres lo reconocieron maestros del gremio y lo encontraron "[…] con tales defectos que no podía subsistir con permanencia y perfección […]", por consiguiente, los cofrades se decidieron a fabricarlo de nuevo; y, finalmente, lo encargaron a Ignacio Romero y Jacobo de Quinteiro en junio de 1714, dando palabra de "[…] deshacer el retablo que ansi se alla fabricado aprouecchandose y lleuando para si toda la madera […]"[200]. Hacia 1708 Jacinto de Barrios quizá contó con un obrador en Santiago

194 J. COUSELO BOUZAS, Galicia artística en el siglo XVIII…, op. cit., 201 p.

195 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "A igrexa. Os retablos", en *Mosteiro de San Paio de Antealtares*, Mosteiro de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela, junio-diciembre de 1999; Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, 135-136 p.

196 J. COUSELO BOUZAS, Galicia artística en el siglo XVIII…, op. cit., 201-202 p.

197 L. FERNÁNDEZ GASALLA, "En torno a los orígenes de Miguel de Romay y a la escultura Compostela en el tránsito de los siglos XVII al XVIII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 53 (1996), 240 p.

198 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., *vid.* Apéndice: "Relación cronológica de contratos de obra", n.º 132.

199 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 42 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "A igrexa. Os retablos", en *Mosteiro de San Paio de Antealtares*…, op. cit., 140 p.

200 *Ibídem*, 136 p.

Jacinto de Barrios y José Vázquez de Córdoba (1708); Jacobo Quinteiro e Ignacio Romero (1714), retablo colateral del evangelio de la Virgen de la O, iglesia de las benedictinas de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela)

de Compostela, con unos pocos oficiales, con los que hacer frente a las encargas, y el hecho que el ajuste del retablo de la Virgen de la O lo hiciera en asociación con el escultor Vázquez de Córdoba, un epígono de Mateo de Prado, insistiría en una orientación más al ensamblaje y talla, que a la imaginería. Con todo, su medianía cupo en un campo de producción vacío de talleres de retablística y escultura, sin el empuje y la capacidad de creación de los de Bernardo Cabrera y Mateo de Prado hasta 1677. Antes de la llegada de Francisco de Castro Canseco a la Ciudad del Apóstol, su estilo ya se emborrachó de lo que desde el sur trajo José Domínguez Bugarín sobre 1700, y Domingo Rodríguez de Pazos justo al año siguiente[201], como los cuernos de la abundancia, agrupados en ramilletes, con extravagantes trazados a partir de un esquema de serpentín, siempre simétricos, y con diferentes decoraciones en sus cuerpos, tachonados o surcados de acanaladuras, plenos de frutos, palomas o flores. El tratamiento naturalista y "plástico" de la talla se manifiesta con claridad, no obstante, en aquellos elementos y patrones de decoración fuertemente fijados por el taller de talla de la Catedral en la transición al 1700, como florones, tornapuntas de hojas de cardo y sartas de frutas tendidas desde mascarones, que necesariamente tienen que recordar las aportaciones de Domingo de Andrade al repertorio del último tercio del siglo XVII. Si bien su recetario permaneció anclado a los gustos del 1600, desplegando una talla de volúmenes "gordos" y rabiosamente plástica, que definía los elementos vegetales a través de la reducción a cuerpos geométricos puros, combinando sabiamente las primeras notas de un estilo "naturalista" con los adornos codificados por la tradición y el obrador del viejo Maestro Mayor de la Catedral.

Pues bien, en la feligresía del Divino Salvador de Setecoros (Pontevedra, Valga) —al sur del río Ulla, en la jurisdicción de Cordeiro— tal vez

201 J. COUSELO BOUZAS, Galicia artística en el siglo XVIII…, op. cit., 585-586 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A catedral de Santiago de Compostela e o Barroco*, op. cit., 107 p. *Ídem*, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 343 p. y ss. R. CACHEDA BARREIRO, "Domingo Rodríguez de Pazos", en A. PULIDO NOVOA (Dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 148-179 p.

se esconde el eslabón perdido en la cadena de antecesores y sucesores que liga la producción de Jacinto de Barrios dentro y fuera de Santiago de Compostela. En este contexto, hay que subrayar el reflejo de su estilo en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Setecoros, que salta a la vista en relación con el adorno, tal y como se ve en las rosetas de triple corona de pétalos, otra vez las cornucopias, las hojas de cardo de perfil aserrado, caladas y llenas de tachuelas…, que a su vez miran hacia el altar mayor de la iglesia de los franciscanos de Santo Antón de Herbón. En la base del sagrario, por ejemplo, quedó una grada embellecida con roleos de acanto, combinados con representaciones de aves del Paraíso, muy esquemáticas, que a su vez repite la decoración del graderío que sobreelevó el tabernáculo del convento de Herbón. Por su parte, las pilastras de su retablo se llenan de vegetales que, nacidos de una voluta, crecen en ordenada simetría hasta timbrarse con un florón, generando así el esquema del adorno de los machones del retablo mayor de Setecoros, arriba, en el ático; en el convento de los franciscanos también es posible encontrar el patrón para los grandes mascarones de la cornisa del remate, envueltos por vegetación que crece en curva y contra-curva, o de unas sirenas que retuercen su cola, adaptándose al marco, al tiempo que inclinan su cabeza con aire melancólico; es justo decir, pues, que la identificación y aislamiento de este amplio número de elementos y recursos del recetario de Jacinto de Barrios apoya la hipótesis de la participación de su obrador en el ensamblaje del retablo del Divino Salvador de Setecoros, levantado antes 1711, y, por supuesto, en relación con las obras en la casa de Santo Antón de Herbón.

Se compone de predela, cuerpo principal y ático. El primer cuerpo presenta frente tetrástilo, con los soportes de la calle central avanzados hacia la mesa del altar, al igual que el edículo del sagrario, que se concibió como una arquitectura duplicada y arquitrabada, montada a su vez sobre columnas salomónicas. De hecho, el protagonismo del tabernáculo provocó el desplazamiento del nicho principal hacia el ático, obligando a la quiebra del entablamento y ampliando su anchura a expensas de las calles laterales. Pues bien, su esquema de composición responde al modelo de los retablos mayores del 1700 y sus antecedentes hay que descubrirlos en el trabajo de Miguel de Romay para la capilla de la Orden Tercera (1711) de los franciscanos de Santiago de Compostela. Quizá conoció otros patrones en el monasterio de San Paio de Antealtares, como el colateral de la Huída a Egipto o de la Virgen Desterrada, que sabemos se asentó antes de 1712, a decir de Folgar de la Calle y López Vázquez, se hizo según diseño de Domingo de Andrade y con el sostén del Arzobispo Monroy, y, en fin, que seguramente lo entalló un maestro del entorno de Antonio Afonsín o Miguel de Romay, sino uno de ellos, por los años de 1700 a 1709[202]. Aunque parece que siguen pesando recetas del retablo mayor de la iglesia de San Agustín, en Santiago de Compostela, entallado antes del verano de 1677, pero después de 1672, en relación con el canon de las columnas y el comportamiento de la calle central. Sin embargo, con respecto a lo apuntado, hay que añadir que la organización de la calle principal ganó empuje y dinamismo, logrando anular el entablamento, que en el retablo

202 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "A igrexa. Os retablos", en *Mosteiro de San Paio de Antealtares*…, op. cit., 139 p.

mayor de Setecoros se quebró, no así en obras del maestro Romay anteriores a 1710, y llevó los fragmentos de su cornisa hacia el ático, ante el avance de la caja principal.

En lo relativo a la arquitectura en madera, no hay duda que los soportes del cuerpo principal reclaman toda atención, por cuanto su "tipo" se utilizará en ensamblaje de algunos retablos de entre los siglos XVII y XVIII, casi siempre en los alrededores de Santiago de Compostela. Cuatro grandes columnas de orden salomónico delimitan las sus tres calles, su fuste, de mayor sección en el imoscapo que en el sumoscapo, germina de una corona de lenguas de acanto, tal vez cardos, dispuesto sobre el estrangulamiento de la basa, y, a su vez, se cubre con racimos y pámpanos picoteados por pajarillos. Sobre capiteles compuestos, descansan fragmentos de entablamento en resalto, a plomo con los soportes, construyéndose a la manera que se acostumbra en la retablística de Domingo de Andrade y sus epígonos; dos fajas en el arquitrabe, un friso jalonado de mútilos y una cornisa con el talón decorado con ovas y cuentas. Pues bien, en la lámina LIX de *Arquitectura civil recta y oblicua*… (1678), de Juan Caramuel, se descubre una sección de fuste en espira, abrazado por guirnaldas de laurel, que germinaba de un denso anillo de acantos[203], y que naturalmente le suponemos antecedente, en la lejanía, de la decoración de las columnas salomónicas del retablo mayor de Setecoros, y de otros. Habida cuenta de que este tratado lo conocieron maestros gallegos de comienzos del siglo XVIII, ya que referido por Domingo de Andrade en sus *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (1695)[204], y, algunos años después, en 1718 relacionado entre los bienes de Fernando de Casas[205].

Si bien las columnas salomónicas con hipertrofia en el imoscapo, el estrangulamiento de la basa y con la corona de hojas de cardo aparecieron ya en la arquitectura en madera del último cuarto del siglo XVII en el entorno de Domingo de Andrade, y seguirán utilizándose a lo largo de buena parte del primer tercio del XVIII, siempre fuera de Santiago de Compostela. Al principio seguramente se hizo uso en soportes de pequeño tamaño donde dejarse llevar por el preciosismo y trabajar a escala de platero, como en sagrarios, tabernáculos o edículos para la imaginería, tal y como se ve en el nicho de San Pedro González Telmo, en la sillería de la catedral de Tui (1699 a 1700), por Francisco de Castro Canseco, y en su trabajo para la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense (1696 a 1697). Si bien ya sobre 1685 pasaron a ser soportes de orden gigante en la capilla de la Virgen del Rosario del convento de Santo Domingo de A Coruña, de la mano de Alonso González y según trazas de Domingo de Andrade. A decir de Fernández Gasalla, el representante más destacado de la generación de la segunda mitad del siglo XVII en el área de influencia de A Coruña, Betanzos, Pontedeume y los monasterios de Sobrado y Monfero, Alonso González Salgado († 1705), entalló cuatro columnas salomónicas engalanadas con vides, cuyos racimos picotean aves, y con un anillo de lenguas de acanto. Aunque ya había fijado su recetario

203 J. CARAMUEL DE LOBKOWITZ, *Arquitectura civil Recta y Oblicua considerada y dibuxada en el templo de Jerusalén*…, Vigevano, 1678, III, lám. LIX.

204 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit, 103-110 p.

205 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 3, 98 (1982), 540 p. y ss.

¿Jacinto de Barrios?, retablo mayor del Divino Salvador de Setecoros (Pontevedra, Valga), antes de 1711

unos años antes, a lo mejor bajo influencia del taller de la Catedral, en 1679, cuando se ocupó del retablo mayor del santuario de Nosa Señora das Virtudes, en Pontedeume, y donde levantó unas columnas en las que no se ven pajarillos sobre los racimos, sí en cambio flores, y acanto en el imoscapo[206].

Por consiguiente, las columnas salomónicas plagadas de vides y racimos muy realzados, a los que acompañan en ocasiones flores, niños vendimiadores o pajarillos que picotean las uvas, y que en Santiago de Compostela se relacionaron con la obra del entallador Castro Canseco para las benedictinas de San Paio, entre septiembre de 1714 y de noviembre de 1716, no eran las primeras en la Diócesis. A partir de junio de 1700, con la venida de José Domínguez Bugarín y la construcción del retablo mayor de las clarisas de Santiago de Compostela, otra vez según trazas de Domingo de Andrade, se abrieron las puertas de la Ciudad a las columnas "culibrenadas" recubiertas con zarcillos de vid, pámpanos y racimos de uvas que picotean pajarillos[207], al tiempo que cuajaba un recetario caracterizado por hojas de cardo de perfil aserrado, caladas y tachonadas, acanto y lirios llenos de fruto, y, por supuesto, cornucopias.

206 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 265-372 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 425 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, op. cit., 3, 1454, 1455-1456, 1501-1503 p.

207 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 342 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 434-435 p.

Feligresía de Santa María de Herbón, arciprestazgo de Iria Flavia (Padrón, A Coruña)

Jacinto de Barrios, retablo mayor del convento de Santo Antón de Herbón (Padrón, A Coruña), hacia 1708

Textos

"Contrato entre el sindico de San Antonio de Herbon y Benito Collazo", Prot. Ignacio López Montero, 1717, leg. 824, fols. 64 r.- 65 v., Padrón, AHUS. "Obligación, auto y fianza", Prot. Ignacio López Montero, 1717, leg. 824, fols. 60 r.- 63 r., Padrón, AHUS.

Contexto

"Media legua del lugar [de Padrón], hacia Lebante, junto al rio grande [el Ulla] está en un hoyo un monasterio muy devoto. Su advocación Santo Antonio de d'Erbón, de la orden de San Francisco […]"[208], decía el cardenal D. Jerónimo del Hoyo, en sus *Memorias del arzobispado de Santiago* (1607). A resultas de su habilitación como "Colegio Seminario" por octubre de 1700[209], el convento de los franciscanos de Herbón tuvo

208 J. del HOYO, *Memorias del arzobispado de Santiago*, ed. a cargo de A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, B. VARELA JÁCOME, Santiago de Compostela, Porto y cia., s. d., 154 p. *Vid.* Memorias del arzobispado de Santiago, por D. Jerónimo del Hoyo (1607), leg. 1.52.1, fol. 169 r., Fondo General, Visita Pastoral, AHDS.

209 "Consta de la Cronica de la Provincia, del Memorial de cosas notables de este convento y de algunos documentos de este Archivo, que se fundó y dio principio en el año de 1396. Fundóse con la advocación de N. P. S. Francisco y conservó dicha advocación por más de ciento cincuenta años. Probablemente sucedería al transformarse en convento de *Recolección*, allá por los años de 1646, siendo guardián el P. Fr. Francisco de Estrada. Mas con certeza no consta la fecha precisa de este cambio […]. Fr. Domingo Juara, tomó posesión de la

que asumir un profundo y costoso programa de remodelaciones, a golpe de limosnas, que para Álvaro López atiende a los postulados de austeridad y funcionalidad. Así, la iglesia se construyó a partir de una planta de cruz latina, con un sola nave de gran sencillez, que se cubrió con bóveda de cantería sobre arcos fajones de medio punto, su crucero con bóveda de arista, y su capilla mayor, amplia y profunda, se cerró con bóveda de cañón sobre lunetos[210]. A partir de 1701 el convento se reconstruyó casi por completo, no obstante, hacía ya tiempo que las reformas habían empezado en la iglesia, tal vez hacia 1684. Según Fernández Gasalla, en la primavera de 1707 los cuatro arcos del crucero ya estaban fabricados, ya que en mayo se contrató a Pedro García para que labrase las bóvedas de los brazos y de la capilla mayor.

En definitiva, en agosto de 1707 la iglesia de Santo Antón de Herbón debía de estar cubierta y, por consiguiente, terminada. Al año siguiente, en 1708, Couselo Bouzas dijo que Jacinto de Barrios se encargó de la obra del retablo mayor y un púlpito "[…] que había de ser como el [de San Francisco] de Santiago", por lo que recibió 3.900 reales, y nada más se sabe de la talla del altar mayor de los frailes de Herbón[211]. Una vez ultimada la fábrica de la iglesia y su altar mayor, en marzo de 1711 se emprendió, por fin, la conclusión de la Casa y el claustro[212], obras que obligaron, con certeza, a dejar para más adelante la pintura y dorado del trabajo de Jacinto de Barrios.

Pues bien, el 30 de mayo de 1717 se ajustó en Padrón el "Contrato entre el sindico de San Antonio de Herbon y Benito Collazo", para "[…] pintar de todo arte y según planta executada en el; el retablo mayor de dicho Colegio seminario y los quatro qualoterales, que se allan dentro del presviterio y Capilla mayor y son el de san Luys; santa Rosa; Nuestra Señora de la Concepción; y san francisco blanco […]"[213]. Benito Collazo dijo que "[…] concurri como tal Maestro [pintor], a hazer mi postura, y la alle remattada por Pedro fernandez Caruajal Vezino de la Ciudad de Santiago, y Benito da Canle de esta referida Villa [Pontevedra], en que los dos se auian convenido y ajustado y la remataron en catorze mill reales de vellon de que tienen echo escriptura de contrato, de Pintarla y dorarla […]"[214]. Si bien finalmente se le adjudicó, a causa de hacer "[…] reuaja, de çinco mill reales quedandose en nuebe mill, por cuya cantidad me obligué a dar las pinturas"[215].

guardianía el 19 de Mayo de 1701, la que comenzó a gobernar con celestial prudencia, quedándose por algún tiempo con los PP. Discretos que en él había, y trayendo para aquí a los PP. Misioneros que había dejado en cambados, puso en práctica en este convento de Herbón las leyes, constituciones y estatutos de los apostólicos colegios de Misioneros", R. N. BLANCO, *Apuntes históricos sobre el colegio de misioneros de Herbón*, Lugo, Gerardo Castro, 1925, 11 y 53-56 p.

210 M. ÁLVARO LÓPEZ, "Breve reseña artística sobre el convento de San Antonio de Herbón", en *Boletín Auriense*, 13 (1983), 201-202 p.

211 J. COUSELO BOUZAS, Galicia artística en el siglo XVIII…, op. cit., 201 p.

212 L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade*…, 1261- 1266 p.

213 "Contrato entre el sindico de San Antonio de Herbon y Benito Collazo", Prot. Ignacio López Montero, 1717, leg. 824, fols. 64 r.- 65 v., Padrón, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, Galicia artística en el siglo XVIII…, op. cit., 266 p. *Cfr*. R. OTERO TÚNEZ, "Aportaciones de Gambino al retablo mayor de san Antonio de Herbón", en *Estudios de Arte: Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, 395-396 p.

214 Prot. Ignacio López Montero, 1717, leg. 824, fol. 60 r., Padrón, AHUS.

215 "Obligación, auto y fianza", Prot. Ignacio López Montero, 1717, leg. 824, fol.

Ciertamente, la escritura de "contrato", un caso de excepción para la Galicia del siglo XVIII, se caracteriza por su detallismo y por la abundancia en datos técnicos[216], dando cuenta acerca de lo convenido no sólo para "[…] pintar el rretablo mayor de dicho Colegio seminario y los quatro colaterales del presviterio y capilla mayor atrás expresados y el pulpito y sonbrero de el", sino también "[…] las siete ymagenes de bulto que se allan en dicho rretablo y colaterales; y las dos ystorias de los santos martires […]"; se trata, pues, de un extenso documento, que ocupa unos cinco folios y que iba precedido de un "Auto" y "Fianza", dados en Pontevedra el 28 de mayo de 1717, según el que se declaró a "Benito Collazo, Maestro en el artte de la Pintura y Pascoa fonttenla su muger vezinos de dicha villa […]", junto a su fiador, solventes y "[…] bastanttementte abonados para no solo en Cantidad de los nuebe mill Reales, y mas, que en razon de los expressado se ofrezca"[217].

En efecto, el "Contrato entre el sindico de San Antonio de Herbon y Benito Collazo" no sólo está lleno de noticias sobre el sistema de contratación y ajuste de una obra, sino, antes bien, plagada de curiosidades y "anomalías". Según Benito Collazo, "[…] a mi noticia, es uenido, que en el conuento de san Anttonio de Herbon, auia el retablo mayor, […] para pintura, y dorado y que estaba en animo de

60 r., Padrón, AHUS.

216 "[…] entrego Copia signada y firmada suya de fecha de veinte y nueve del Corriente escrita en quatro ojas / y le puedan tocar y pertenecer por qualquier Razon causa o titulo de pintar el rretablo mayor de dicho Colegio seminario y los quatro colaterales del presviterio y capilla mayor atrás expresados y el pulpito y sonbrero de el; y las siete ymagenes de bulto que se allan en dicho rretablo y colaterales; y las dos ystorias de los santos martires; y siendo necesario dar encarnacion y de nuevo a las ymagenes de san luys; y santa Catalina; tamuien dar sela, y ansimesmo pintar con los colores necesarios y correspondientes los guardapolvos de dichos colaterales lo uno y otro de pinturas finas; y el oro que llevare de el mas asendrado [por acendrado], puesto y aplicado al olio lo uno y otro; y dorados todos los santtos de dichos rretabloss como son los de los cascarones y marcos y la mas talla que tuviere la obra con algunos fondos de dichos cascarones coloridos por las correspondiencia de los altos y baxos que les Corresponde, y la pedreria que finxe la talla; a de ser dorada; bañandose despues con color que le correspondiere, y los fondos, pintados de diversos colores como son bermellón, carmín, gutibanua [por gutagamba o gutiambar], genolí [amarillo]; y otros mas que correspondan y sean necesarios al arte, y hagan realze y sobresalgan como adulando y finxiendo cosa de marmol; o enbutidos jaspes [jaspes embutidos]; y los altos de las colunas, oxas [por hojas] troncos, capiteles plintos y sotabases de dichas Colunas an de ser dorados; y la Custodia tan solamente a de ser dorado las cornigas [por cornisas], fronte espicio, ojas troncos, capiteles y pintos y el sagrario por adentro; y las rreferidas ymagenes an de ser con los colores correspondientes a cada una y dorado los orillos [orilla del paño] de ellas, y en el rropaxe sus flores de oro perfiladas, o realzadas; y lo mismo se a de executar en las doss ystorias de los martires según le corresponda; y el pulpito con los colores que fuere necesario, y algunos altos de el y su sonbrero an de ser dorados todo ello por precio y quantía de loss dichos nueve mill rreales de vellón de su postura y rremate; y a vista de Maestros del rreferido arte que lo vean y rreconoscan a prueben y declaren averse cunplido las dichas condiciones […]; con la obligación que además de los dichos nueve mill rreales, se le a de dar a el y sus oficiales que trujere y le asistieren en la dicha obra; quarto para dormir y de comer y beber diariamente durante el tiempo de la pintura de dicha obra; y la beuida a de ser dos quartillos y medio de Vino / Cada dia, al Maestro, y a cada oficial, y darle las estadas [andamios], puestas para todo lo que se necesite y rremudarlas quando se ofresca y dar la leña que se necesite para Calentar las pinturas, y luz para trabaxar de noche si suceda; y todo los mas pertrechos que se necesitte exseptto el Carbon, por que las pinturas, oro y mas necesario al arte, y ejecucion de la dicha obra es de quenta del dicho Benito Collazo, otorgante […]", *ibídem*, fols. 64 r.- 65 r.

217 *Ibídem*, fols. 60 r.- 63 r.,

rematarse luego [en breve]"[218]; esto es, con certeza, empezaría a "[…] traerse al pregon" la pintura de lo uno y los otros días antes del 28 de mayo, si bien seguro que la subasta no se celebró antes de ocho días atrás; entonces, "[…] auiendo reconozido el papel de condiciones echo por Don Francisco Sanchez Pinserna ["pincerna", pintor y uno de los "treinta y nueve ministros" de la Catedral desde principios del siglo XVIII[219]] en la Santa yglesia del Señor Santiago, por hazer ueneficio y gracia al expressado conuento, desde luego hize reuaja, de çinco mill reales quedandose en nuebe mill, […]"[220]. Hábil jugada la del pontevedrés, quién al bajar de golpe 5.000 reales no sólo dejó sin efecto el remate anterior "[…] de que tienen echo escriptura de contrato", a favor de Pedro Fernández Carbajal y Benito da Canle, sino que consiguió hacerse a la vez con la contrata. No obstante, su estrategia de "reventar los precios", acarreó la petición de una fianza y de avalistas; suponemos que para dar mayores garantías a los franciscanos, ya que se exigía cuando el "artista" no era vecino de la localidad[221]; y, en esta ocasión, tal vez por lo ajustado de la cuantía y del plazo de ejecución. Por su parte, éstos se comprometían a "[…] entregar al dicho Benito Collaso los dichos nueve mill rreales; dentro de seis meses, después de fenesida la dicha obra […]"[222], esto es, a fines de 1717.

Formas

Presenta un esquema de composición a base de predela, dos cuerpos y ático, aunque se ha de advertir que el banco ha sido sometido a una profunda reforma; en su forma "prístina" seguramente estaba adosado al testero, y, tal vez, compuesto por un graderío sobre el que se levantó un tabernáculo. Si bien, en la actualidad, se dispone en avanzadilla, para acoger el trono de servicio al manifestador y la hornacina del cuerpo principal. Se compone de un graderío, primorosamente engalanado con roleos de acanto, que sustenta el peso del expositor, a modo de edículo ochavado, y ordenado por columnas retalladas. Precisamente, la construcción de un templete de sección poligonal, tal vez por los años de 1750 a 1759, justo después del gobierno de fray Antonio de Herosa, de 1745 a 1749, amén del recurso a unas columnas panzudas que han perdido la potencia del éntasis, o el gusto por una decoración de acanto que quiere ser rocalla, son marcas definitorias del repertorio del tercer cuarto del siglo XVIII[223].

Por su parte, el primer cuerpo se organiza con pilastras, orladas de acanto y engalanadas con vegetación, que separan tres calles; curiosamente las laterales adquirieron mayores dimensiones que la central, caso excepcional en la retablística de los siglos del Barroco, tal vez a resultas de los dos grandes relieves que ocupan

218 *Ibídem*, fol. 60 r.

219 J. COUSELO BOUZAS, Galicia artística en el siglo XVIII…, op. cit., 606-607 p.

220 Prot. Ignacio López Montero, 1717, leg. 824, fol. 60 r., Padrón, AHUS.

221 *Cfr*. M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 125, 46 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "El arquitecto benedictino gallego Fray Tomás Alonso (1645-1686)", en *Compostellanum*, 53, 3-4 (jul.-dic. 2008), 491 p.

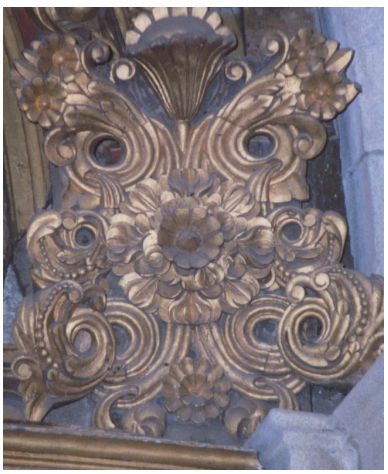
222 Prot. Ignacio López Montero, 1717, leg. 824, fol. 65 r., Padrón, AHUS.

223 R. OTERO TÚNEZ, "Aportaciones de Gambino al retablo mayor…", op. cit., 396-397 p.

las cajas laterales, cuyos enmarques de acanto se desbordan hacia el entablamento. Por otra parte, la calle central se vacía con un arco mixtilíneo que se desplazó hacia el segundo nivel, hecho que obligó, a su vez, al avance vertical de la calle y el requiebro de la cornisa. Ciertamente, los soportes han perdido su función portante, incapaces de emerger del plano de fondo, y, ya que ahogados bajo la decoración de acanto y flores, su basa y capiteles se sustituyeron por tarjetas. El segundo cuerpo y el ático repiten la solución tripartita del inferior y la articulación de soportes. Si bien el corazón del retablo, la caja del titular del convento de los franciscanos, san Antonio de Padua, se ahuecó con una hornacina flanqueada por columnas salomónicas, y, por consiguiente, el entablamento se quebró en la calle central; la cornisa, que recibió un desarrollo insólito, se dobla en su avance hacia el ático, y, por fin, el incontrolado desplazamiento de la calle central hacia el remate provocó el escalonamiento de la estructura del ático, infelizmente una solución bien poco afortunada.

No hay duda que se hizo un retablo que respondía a la necesidad de funcionalidad y austeridad propia de la Orden de san Francisco, configurándose un aparato de marcada linealidad, coordinado entre sus elementos y compartimentado. Seguramente ha sido el principio de adaptación al marco la idea rectora de la composición, por cuanto las dimensiones del testero determinaron la aplicación de una tipología de cuerpos en superposición, pegados al plano de fondo, y, del mismo modo, la complejidad de la estructura simbólica, la multiplicación de las cajas y el recurso a una arquitectura fuertemente compartimentada. Sin embargo, para un entallador de Santiago de Compostela de hacia 1700, una estructura con estas características resulta, a todas luces, arcaizante. Quizá la obligación de generar un escenario adecuado al decoro y necesidades del culto condicionó el desarrollo de la máquina, en atención al contexto de una comunidad de predicadores. Aparentemente fueron usos litúrgicos "particulares" los que condicionaron su organización, ya que la existencia de un tinglado de poleas y fijaciones a lo largo de la línea de cornisas del segundo cuerpo, que se prolonga por las paredes de la capilla mayor, hace pensar en el empleo de colgaduras o cortinajes. Estos tenían que cubrir parte del retablo del altar mayor[224] durante determinadas solemnidades, y sus dos horas de oración mental, cada día, de mañana y al atardecer, imposibilitando el desarrollo de una arquitectura en madera desbordante[225], y empujándonos a pensar el armazón, en que reemplazó la columna salomónica por la pilastra, como resultado de una imposición de los promotores, por lo demás, no sobrados de dinero.

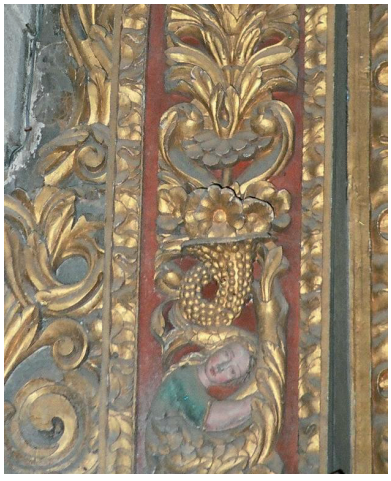
Jacinto de Barrios, detalle de la tarjeta, retablo mayor del convento de Santo Antón de Herbón (Padrón, A Coruña), hacia 1708



224 "Mas arriva en segundo cuerpo esta Nuestro Padre San Antonio como Patrono que es del Seminario […]. Encima acia la cabeza del Santo estan dos Angeles, que le estan poniendo una Corona de flores […]. Cubresse todo el con una cortina grande de tela rica llamada princessa, y las zenefas de medio Tisú", Fr. A. de HEROSA, *Memorial de las cossas notables de este Collegio de Herbón* (manuscrito), 1756, 135 p. Archivo del Convento de San Francisco de Santiago de Compostela (ACSFrS.). Por desgracia, el Padre Herosa no aclara la disposición de las colgaduras, que estarían limitadas al segundo cuerpo, como parece sugerir la sucesión de roldadas.

225 "Toda la yglesia esta blanqueada de nuevo desde la cornissa a vajo. Toda la Capilla mayor tiene colgadura nueva de Tafetán Carmesí listado de pajizo.A toda la yglesia dan luz nueve Ventanas grandes […], y todas tienen sus Cortinas para cuando se predique, y se este la Comunidad en Oración Mental", *Ibídem*, 136 p.

Julián de Barrios es un buen ejemplo de la lenta, pero segura, asimilación del repertorio de los primeros años del siglo XVIII, que en relación con la sintaxis de elementos de arquitectura, y composición, tal vez se advierta mejor en el colateral de la Virgen de la O, para la Cofradía de sastres de Santiago de Compostela, donde creo se puede ver aún su huella en el protagonismo de la hornacina principal, en el avance curvilíneo del entablamento hacia el ático y en la potencia de la cornisa, con una corona de sección cuadrangular, lisa y muy volada. Por su parte, en el altar mayor del convento de Herbón, el desplazamiento de la calle central hacia el ático, que rompe el alineamiento de los nichos en cada uno de los niveles, representa un recurso característico de la retablística en los primeros años del 1700, aunque no logró quebrar la línea de cornisas. Así las cosas, el recurso a una cornisa en resalto y volada, que quiere liberarse del plano de fondo, lamentablemente tiene un efecto inesperado, ya que, sumadas a las pilastras, remarcan la linealidad de la estructura, poniendo de manifiesto su rigidez, y se resisten al avance de la calle central, requebrándose, sí, pero sin llegar a romper. En la calle central también se descubren recetas habituales entre los entalladores y ensambladores de principios del siglo XVIII, como la configuración de la hornacina del titular del Convento, enmarcada por un arco sobre columnas salomónicas, que atenúa en parte el estatismo del retablo. Por entonces, habrían de rimar con el tabernáculo y el camarín dedicado a la Inmaculada Concepción del primer cuerpo[226].



Jacinto de Barrios, detalles de las pilastras, retablo mayor del convento de Santo Antón de Herbón (Padrón, A Coruña), hacia 1708

Se caracteriza por una talla a bisel, plana, y, a la vez, plástica, graciosa y que gusta de la "gordura", y, en relación con el adorno, por su vegetación y profusión de elementos florales. Sintomático de su comportamiento es la decoración de las pilastras; en el cuerpo inferior, se ahogan en la proliferación caprichosa de la hojarasca, aunque la organización de los vegetales responde a un modelo prefijado; en la base se dispone una extravagante tornapunta de la que emerge una vara florida, que a su vez recorre la mitad superior de la pilastra, y cuyos elementos crecen en atención a las leyes de la simetría. Pues bien, este esquema se repite en el adorno de todas las pilastras del retablo, aunque con sutiles modificaciones; en el primer cuerpo, la doble voluta de la base se combinó con cintas y roleos, en los extremos, y cálices florales tachonados, en la sección media; mientras que en el segundo cuerpo la vegetación germina de un cuerno juntado al cuerpo enroscado de una sirena. En fin, parece que se recurrió a una solución organizadora que combina la curva y la contra-curva, en atención al consabido patrón y principio de organización de los repertorios del Barroco a fines del XVII y durante buena parte de la primera mitad del XVIII.

Por lo demás, se merece toda atención el hecho que, en estos complejos diseños de lo "decorativo", al acanto se le sustituyó por otro vegetal, hojas de espadaña, y que, aún desprovisto de la plasticidad del anterior, usa de una mayor maleabilidad para el trazado de complejos rizos. Si bien eran los ramilletes florales —como el que remata el

226 "[…] Mas arriba en el primer Cuerpo deel altar esta en un Camarín nuestra Señora de la Concepcion, de muy preciossa hechura, y Ropaje todo estofado con sus cortinas de Remuda también de tramoia. A los pies de nuestra Señora estan dos Angeles, cada uno con dos belas, que se le encienden siempre que se le cante la Misa de la Benedicto, o de otras festividades principales de nuestra señora. Sobre el Camarín esta otro Angel, el qual sobre su cabeza tiene una tarjeta con el nombre de María", Fr. A. de HEROSA, *Memorial de las cossas notables de este Collegio de Herbón*, op. cit., 135 p.

nicho principal del segundo cuerpo— la más original de las creaciones de Jacinto de Barrios, donde abundan las rosetas con al menos tres coronas de pétalos y los cálices tachonados, o los cuernos perlados, que se despliegan en las tarjetas del ático, o de la predela. Al respecto, hay que subrayar que las columnas engalanadas con pajarillos, que se ocultan entre pámpanos y racimos de vid, o la proliferación de haces de plumas y ramilletes de girasoles o margaritas, que pueden apuntarse como características de los estilos del Jacinto de Barrios o Pedro Fernández Espantoso, antes de 1710, y de Francisco de Castro Canseco, han sido identificadas por Folgar de la Calle como interferencias del arte del Barroco en el norte de Portugal[227]. Como en Porto y la región de Entre Minho e Douro, la decoración a base de acanto en alto relieve, que incorporan niños vendimiadores y pájaros —reflejando lo que aconteció en la talla de la Italia de la primera mitad del siglo XVII—, a principios del siglo XVIII muta y, así, las hojas de acanto se alargan y se abren para sugerir plumas, o palmas, y suman cornucopias y más amorcillos. A uno y otro lado del Miño, el acanto parece que perdió el recuerdo de sus antecedentes "clásicos"[228], o lo sustituyó otro vegetal de largas hojas maleables que se retuercen en bucles. La pérdida de su perfil aserrado y el inusitado comportamiento plástico del vegetal, que se descubre en los ornamentos del escultor Castro Canseco, pudiera respaldar la tesis de la penetración de nuevos elementos fitomorfos en los repertorios de transición entre los siglos XVII y XVIII, siempre desde el sur. A lo mejor hay que interpretarlo como una deformación de los zarcillos de acanto desplegados en roleo, a veces florido y con grana, si bien es curioso observar su conjugación con cuernos, granadas y otros frutos.

En el Libro V del Comentario a la profecía de Ezequiel de J. B. de Villalpando, en el capítulo dedicado a "Las columnas de bronce que constituyen el módulo de las demás columnas…", se pretende a partir de algunos textos del Antiguo Testamento recrear el orden hierosolimitano del Templo de Salomón[229]. Pues bien, en el grabado que le habría de acompañar, "Sacrae Arquitecturae Partes Earumque Mensurae Et Ornamenta"[230], se muestra un capitel fabricado con lirios; la doble corona de acanto del capitel corintio se transmuta en

227 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia", *II Congresso Internacional do Barroco*, Maia, Universidade de O Porto, 2003, 477-478 p.

228 R. Ch. SMITH, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, 71-73 p. N. MARINHO FERREIRA ALVES, *A Arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*, Porto, Cámara Municipal, Arquivo Histórico, 1989, 249 p.

229 "Hizo para los capiteles de encima de las columnas reticulados y trenzados, de trenzas a modo de cadenas, uno para cada capitel. Hizo granadas todo en derredor del reticulado y el trenzado en dos filas. Los capiteles que había en el extremo de las columnas del pórtico estaban moldeados en forma de lirio y eran de cuatro codos (1 Reg. 7,17-19)." "La altura de una columna era de dieciocho codos y tenía encima un capitel de bronce de tres codos de altura, y en derredor del capitel había trenzados y granadas, todo de bronce; y lo mismo la otra columna (2 Reg. 25, 17)."

230 J. B. de VILLALPANDO, *Comentarios a la profecía de Ezequiel*…, Roma, 1604, *vid*. Libro V, cap. IV, lám. s. n. En lo relativo a la difusión del grabado citado, pudo haber sido conocido en Galicia, en el tránsito del siglo XVII al XVIII, a través del tercer volumen de la *Arquitectura civil recta y oblicua*, que le incorporaba entre sus ilustraciones, *vid*. J. CARAMUEL DE LOBKOWITZ, *Arquitectura civil Recta y Oblicua considerada y dibuxada en el templo de Jerusalén*…, Vigevano, 1678, III, lám. LIV.

hojas de espadaña, de lirio o azucena, al tiempo que los caulículos se colman de grana de lis, que se entrelazan con los ramilletes de este vegetal. Las analogías que se descubren entre el *lilium* pleno de grana del capitel salomónico y algunos motivos "fitomorfos" incorporados a los repertorios del Barroco entre los siglos XVII y XVIII —identificados en el retablo mayor del convento de Herbón, en el retablo de la capilla de San Andrés en la Catedral, en el retablo mayor de Santa Clara de Santiago de Compostela, en los retablos del monasterio de Celannova…— pudieran ser fruto de la casualidad, pero de existir alguna conexión entre los motivos referidos tiene que reconocérsele un significado trascendente al adorno. Aunque parece se adentra en el terreno de lo especulativo, esta tesis pretende aportar un razonamiento sensato sobre la generalización de estos elementos vegetales alabeados en el tránsito del siglo XVII al XVIII[231].

Contenido

Si bien parece evidente que la idea generatriz de la estructura simbólica del retablo radica en la exaltación de la labor apostólica de la Orden de san Francisco, la distorsión de su programa, a mediados del siglo XX, obliga a corregirlo y a advertir, en relación con la disposición actual de la imaginería, que el Crucificado delante del ostensorio, en la predela, la Inmaculada Concepción, sobre él, y los relieves del lego Juan Jacinto Fernández y el beato Salvador Horta[232] no se corresponderían con la original. A mediados del siglo XVIII, fray Antonio de Herosa describía el programa iconográfico en el *Memorial… de este Collegio de Herbón* (1756), sus noticias se han empleado para reconstruir la estructura simbólica del retablo mayor de Santo Antón de Herbón y a fin de subrayar la red de lazos semánticos entre los diferentes niveles.

En el núcleo del primer cuerpo se erigió un edículo eucarístico, animado por una talla del Niño Jesús, en el manifestador, y en su cumbre se abrió un camarín dedicado a la Inmaculada Concepción[233]. En esta sección se funden las esferas de lo eucarístico y lo mariológico, que se han referido como definitorias del repertorio iconográfico e ideológico del Barroco. En la literatura teológica, la Virgen María,

José Gambino, san Antonio de Padua, retablo mayor del convento de Santo Antón de Herbón (Padrón, A Coruña), entre 1745 y 1749

231 I. REGA CASTRO, "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 *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, 1, 419-422 p. y ss.

232 Habían sido tallados por José Aldrey hacia 1940, *vid*. R. OTERO TÚNEZ, "Aportaciones de Gambino al retablo mayor de san Antonio de Herbón", en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*., Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, 398 p.

233 "[…] Por el medio sobre la Custodia ay un hermossisimo y bien crecido Niño Jesus hecho en Nápoles el qual tiene varios y preciossos Vestidos. Mas arriba en el primer Cuerpo deel altar esta en un Camarín nuestra Señora de la Concepcion, de muy preciossa hechura, y Ropaje todo estofado con sus cortinas de Remuda también de tramoia. A los pies de nuestra Señora estan dos Angeles, cada uno con dos belas, que se le encienden siempre que se le cante la Misa de la Benedicto, o de otras festividades principales de nuestra señora. Sobre el Camarín esta otro Angel, el qual sobre su cabeza tiene una tarjeta con el nombre de María", Fr. A. de HEROSA, *Memorial de las cossas notables de este Collegio de Herbón*, op. cit., 135 p. La talla que en la actualidad se exhibe sobre el manifestador ha sido realizada por el escultor Puente hacia 1960, *vid*. R. OTERO TÚNEZ, "Aportaciones de Gambino al retablo mayor de san Antonio de Herbón", op. cit., 397 p.

Jacinto de Barrios, detalle del cuerpo bajo, retablo mayor del convento de Santo Antón de Herbón (Padrón, A Coruña), hacia 1708

como protectora de la Eucaristía, se identificó con el tabernáculo místico en el que se encarnó el Salvador, que a su vez se asimila con el tabernáculo material, destinado a la custodia del *Corpus Cristi*. Por otra parte, en el contexto de las querellas teológicas con los protestantes, la Iglesia católica asoció la fe en la Eucaristía con la fe en *Maria Dei Genetrix*, haciendo especial énfasis en el misterio de la Inmaculada Concepción[234]. Pues bien, los franciscanos se distinguieron por su fervorosa defensa de la causa "inmaculista"[235], por lo que la presencia de la Purísima Concepción en el corazón simbólico del retablo ha de considerarse como un ejercicio de propaganda de la Orden.

Sobre los pilares ideológicos de la Contrarreforma, identificados con la Virgen María y el Sacrificio eucarístico, se edificó un bizarro y rico discurso apologético que se desarrolló en una doble dirección;

234 M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*, op. cit, 230-231 p.

235 E. MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, op. cit., 458-459 p.

en primer lugar, en los cuerpos inferiores se recuerda la función evangelizadora de los franciscanos, y, en segundo lugar, en el cuerpo de coronamiento se hace hincapie en las gracias divinas recibidas por los seguidores del Santo de Asís; aun cuando sería mejor referirse a la comunión entre la vida activa y la vida contemplativa sobre la que se asienta el ideal de entrega religiosa predicado por san Francisco[236]. Las calles laterales del primer cuerpo se llenan con dos escenas de martirio que estaban relacionadas con la misión evangélica de los franciscanos. La presencia de estas "macabras" escenas en la iglesia de un seminario destinado a formar predicadores que tenían que desempeñar su labor apostólica en el Nuevo Mundo era intencionada. A través del arte se intentaba familiarizar a los novicios con el sufrimiento y la muerte; la imagen del suplicio había de templar las almas de los religiosos, preparándolas para su resignada entrega y se les recordaba que la santidad de su sacrificio gozaba de la bendición del Cielo. Por ende, en los relieves, Dios Padre y la Virgen María acuden a consolar a los misioneros degollados —"Martires de Maruecos" y "Martires de Zeupta"—, que han recibido la palma del martirio. La Orden de san Francisco deseaba mostrar a los alumnos del Colegio de Herbón los modelos de vida religiosa de renuncia que habían germinando en su seno. La función didascálica y aleccionadora del retablo se manifiesta en la composición del segundo cuerpo; en su caja principal se alza san Antonio de Padua, representado con el Niño Dios en brazos, que recuerda su visión "extática"[237]. Sin embargo, la ubicación del santo lusitano en el corazón del retablo responde a su labor apostólica, ilustrada en el milagro de la predicación a los peces, y, a su vez, recuérdese que habiendo tomado el hábito franciscano en Lisboa buscaba el martirio en Marruecos, por lo que habría de representar el engarce semántico con en el discurso del nivel inferior. En la calle de la epístola, se mostraba una imagen de san Bernardino de Siena, celebérrimo predicador de la Orden de san Francisco, y, en la calle del evangelio, se dispuso a santa Clara de Asís[238], como recordatorio de

236 La idea generatriz del programa iconográfico pudiera resumirse en estas palabras, "[…] es muy notorio que la naturaleza de la Orden Franciscana pide que sus hijos se ocupen en las Misiones, como dijo Inocencio III en la primera aprobación *Vivae vocis oraculo* de nuestra Santa Regla, en que instituye y da a todos los religiosos de nuestra Orden el honroso título de predicadores de penitencia, y como tales nos puso un casi precepto de que fuésemos por el mundo a predicarla; unos con el ejemplo y otros con la palabra y doctrina", R. M. BLANCO, *Apuntes históricos sobre el colegio*…, op. cit., 53 p.

237 "Mas arriva en segundo cuerpo esta Nuestro Padre San Antonio como Patrono que es del Seminario, tiene cerca de ocho quartas de alto, y es de hechura primorosa, pues apenas ay quien crea se hizo en el Reino. Está en traje, y postura de Missionero […] con su barapalo grande con Cruz en una mano; el Niño Jesús en la otra, y su santo cristo al pecho. Encima acia la cabeza del Santo estan dos Angeles, que le estan poniendo una Corona de flores, y brindandole el uno con una palma, y el otro con una azucena.", Fr. A. de HEROSA, *Memorial de las cossas notables de este Collegio de Herbón*, op. cit., 135 p. Por cierto, la talla había sido realizada entre 1745 y 1749, probablemente por José Gambino, *vid*. M. ÁLVARO LÓPEZ, "Breve reseña artística sobre el convento…", op. cit., 208 p.

238 "[…] Por el Lado deel evangelio esta en el primer Cuerpo una Medalla grande de los Cinco Mártires de Marruecos. En el segundo nuestra Madre Santa Clara, y arriba en el terzero nuestro seraphico Doctor S. Bentura. Por el otro lado de la Epistola esta en el primer Cuerpo otro Medalla grande de los 7 Mártires de Zeuta. En el segundo cuerpo esta nuestro San Bernardino de Sena, y en el último nuestro San Luis Obispo. Las imágenes de San Bernardino, santa. Clara, y de Nuestro Padre San francisco tienen sus diademas de plata.", Fr. A. de HEROSA, *Memorial de las cossas notables de este Collegio de Herbón*, op.

la fundación de la rama femenina de los franciscanos y de la fe en la Eucaristía, en relación con el episodio de la retirada de los sarracenos de Asís, por lo que, en cuanto a su significación, se ha de conectar con el Santísimo Sacramento.

En último lugar, en el ático, san Buenaventura y san Luis Obispo asisten a la glorificación del fundador de la Orden, san Francisco de Asís, que recibe los estigmas de la Pasión[239]. Así las cosas, del nivel de la vida activa, en los dos cuerpos inferiores, se asciende al de la vida contemplativa, de los santos confesores, en el coronamiento; al igual que santa Clara, san Buenaventura también se vincula con la defensa del misterio eucarístico, sin embargo su disposición responde a su condición de Doctor de la Iglesia, que le dio brillo a la Orden; por su parte, la presencia de san Luis de Tolosa, en el ático, sólo puede explicarse a la luz de su noble ascendencia, puesto que siendo pariente de san Luís de Francia y santa Isabel de Hungría, por él, se hacen presentes las relaciones de la Monarquía europea para con la Orden Tercera de los franciscanos.

cit., 136 p. Aun cuando no ha sido puesta en duda la descripción aportada por el Padre Herosa, se han de referir las sospechas apuntadas por Otero Túñez sobre la veracidad del texto; las tallas de san Buenaventura y san Luis superan la altura de las hornacinas del último cuerpo, por lo que parecen haber sido realizadas para los nichos intermedios de las calles laterales, acomodándolas, mediante su posición sedente, al marco arquitectónico, *vid*. R. OTERO TÚÑEZ, "Aportaciones de Gambino al retablo mayor de san Antonio de Herbón", op. cit., 398 p.

239 "[…] Arriba mas en el tercer cuerpo, sobre san Antonio, esta Nuestro Padre S. Francisco en el Sagrado Misterio de sus Sacrosantas Llagas [anotación marginal: hízose de nuevo en el año de 1758]: las quales son de hierro pintadas de en carnado, para sostener el Seraphin, o Crucifixo. A los lados de la Cabeza del Santo Patriarca están dos ángeles grandes, y otros dos a los lados de San Antonio; todos ellos con los escudos de las armas de la Orden; por no aver en este convento Patrono, ni otras armas algunas", Fr. A. de HEROSA, *Memorial de las cossas notables de este Collegio de Herbón*, op. cit., 136 p.

1.1.2. Antonio das Ameijeiras

Nada se sabía hasta ahora de Antonio das Ameijeiras —excepto que según Couselo Bouzas trabajó en 1725 para la feligresía de San Miguel de Valga (Valga, Pontevedra), en la imagen de su patrón—[240], y es justo decir que tampoco es muy importante; era un entallador regular, a veces mediocre, quizá procedente del sur de la Diócesis, habida cuenta que era ignorante, no hay duda, de lo que se forjó en Santiago de Compostela durante el último tercio del siglo XVII. De lo que podemos estar seguros es que en el libro de Fábrica de Santa María de Xanza, en una relación de gastos de 1705 a 1708, ajustado en febrero de 1710, se asientan pagos a su favor, "[…] por quenta del retablo que haze para dicha yglesia […]"[241]. Suponemos, por consiguiente, que se encargó de la fábrica del retablo mayor desde antes de 1710, y, en este sentido, en el libro de la cofradía del Santísimo Sacramento, entre 1708 y 1709, se descuentan más de 400 reales "[…] para ayuda de pagar el retablo que se hizo para la capilla mayor de la Yglesia desta feligresía de Janza […]"[242]; aunque, en beneficio de la verdad, se tiene que decir que los últimos pagos se asientan en la contabilidad de 1709 a 1710[243].

En la iglesia de Santa María de Xanza (Valga, Pontevedra) —en la margen sur del río Ulla, en el arciprestazgo de Iria Flavia—, Antonio das Ameijeiras trabajó, entonces, entre 1708 y 1709 en el retablo mayor, por unos 2.000 reales[244]; su estructura resulta, a todas luces, retardataria y se ha construido en conformidad a un esquema a base de cuerpos sobrepuestos —con predela, cuerpo principal y ático—, con columnas salomónicas de cuatro senos, y sus fustes cuajados de pámpanos de vid, que se dice anclado a modelos más de mediados del siglo XVII que de los primeros años del 1700; el ático, por su parte, se construye, también, con un aparato arquitrabado, con columnas entorchadas, y un remate con el busto del Creador emergiendo tras la arquitectura —y acompañado por ángeles—. Consecuentemente, el

240 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 185 p.

241 De las cuentas de entre 1705 y 1708, "[…] dio por descargo seiscientos y cincuenta reales que se pagaron a Antonio de Ameigeiras escultor por quenta del retablo que haze para dicha yglesia segun reciuos del dicho Ameigeiras se me exiuieron […]", Libro de Fábrica (1668-1739), fol. 97 v., leg. 1, Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

242 De las cuentas de 1708 y 1709, "[…] dio por descargo ochocientos y seis reales y diez y ocho maravedis que salieron desta cofradía para las obras y menesteres de la fábrica de la Yglesia desta feligresía de Janza […]", Libro de la cofradía del Santísimo Sacramento (1671- 1845), s/fol. (sin foliar), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa Maria de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

243 "[…] dio por descargo quatro cientos y ochenta y seis reales y treinta y tres maravedis que se aplicaron y sacaron desta cofradía para ayuda de pagar el retablo que se hizo para la capilla mayor de la Yglesia desta feligrasía de Janza […]", Libro de la cofradía de Nuestra Señora de la Anunciación (1629-1829), fol. 153 r., leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa Maria de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

244 De las cuentas de 1709, ajustadas en enero de 1712, "[…] dio por descargo un mil trescientos y cincuenta reales que se pagaron a Antonio das ameigeiras Escultor para con los seiscientos y cincuenta reales que constan de las cuentas antecedentes que dio miguel de chenlo hauer pagado a dicho Ameigeiras ajustarle los dos mil reales en que fue concertado la madera y hechura del retablo que se hizo para la capilla mayor de dicha yglesia", Libro de Fábrica (1668-1739), fol. 101 r., leg. 1, Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

retablo se proyectó condicionado por el principio de sometimiento al marco, y, por consiguiente, a una capilla mayor con un testero casi tan ancho como alto, si bien el entallador no ha sabido saltar de un esquema de composición coordinado a otro subordinado al protagonismo del nicho principal, tal vez por causa del crecimiento del ático. La calle central, de grandes dimensiones, se ejecutó como una suerte de arco trilobulado, pero sin lograr romper el entablamento, sólo enmascarado por la decoración que cae de la peana del nicho principal, en el ático, y, a la vez, en las calles laterales, muestra todos los elementos que le son propios —el friso se articula con florones y querubines, en su avance sobre las columnas se dinamizan con mútilos…—. En cambio, la predela se quiebra en la calle central para acoger un tabernáculo, hoy desaparecido, que según Fraguas y Fraguas se entalló en Santiago de Compostela hacia 1688[245], en respuesta al auto de noviembre de 1687, por la visita de fray Antonio de Monrroy, en que se lamentaba de la indecencia en que encontró el altar mayor[246]. Algunos años después, en las cuentas de 1711, ajustadas en enero de 1713, se asientan los 88 reales que se "[…] pagó a Antonio das Ameigeiras escultor por la urna que ingirió sobre la custodia para poner el Santísimo Sacramento el dia de su festividad […]"[247]. Precisamente, por estos años, entre 1711 y 1712, "[…] dio por descargo este dicho mayordomo tres mil y quinientos reales que pago al Licenciado Don Sebastian de Nogueira, pintor vezino de Santa María de Conxo los mismos en que con el se auia ajustado las pinturas, oro, pintar y dorar a todo coste el retablo de la capilla mayor de la dicha yglesia de Janza y su bobeda […]"[248]. Hay que hacer hincapie en D. Fabián Sebastián de Nogueira de Castro († 1727), pintor y grabador a buril natural de Conxo, vecino del lugar de Os Campos; era cofrade de la Virgen de las Mercedes y al parecer trabajó como grabador para su cofradía y para los mercedarios de Santa María de Conxo; presbítero —circunstancia por lo que recibió tratamiento de "don"—, lo que no deja de ser "chocante", a causa de su dedicación a una actividad artesanal y "mecánica", puede que practicada en calidad de "*connaisseur*"; y, a decir de Barriocanal López[249], quizá emparentado con los Nogueira, familia de maestros de arquitectura y escultura de importancia en la segunda mitad del siglo XVIII, que si bien avecinados en Santiago de Compostela eran originarios de Conxo.

Poco después, en la contabilidad de 1712, ajustada a principios de 1715, se descontaron 60 reales "[…] que pago a Antonio de Ameigeiras por la hechura de la ymagen del niño Jesus que se hizo para la yglesia […]", y 22 más "[…] que pago a Don Sebastian de Nogueira por la

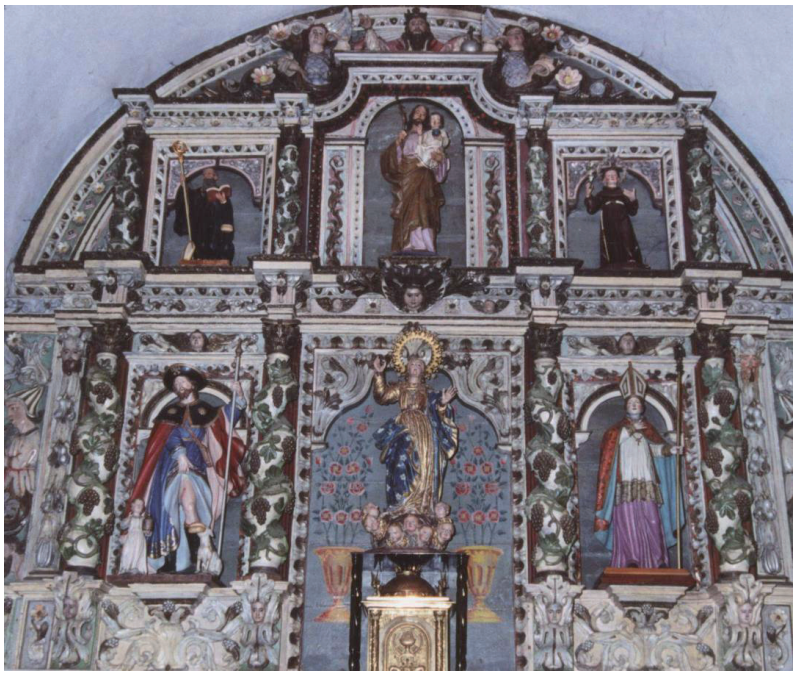
245 De las cuentas de 1687 y 1688, ajustadas en diciembre de 1690, "[…] da por descargo quinientos y sessenta y cinco reales que se dio al entallador y escultor que hiço la Custodia […]: […] da por descargo seiscientos y quince reales que lleuo el pintor de dorar la Custodia y pintar las dos ymagenes de nuestra señora y guardapolvo y respaldo […]", *ibídem*, fol. 62 r.

246 A. FRAGUAS Y FRAGUAS, "La iglesia de santa María de Janza", en *Museo de Pontevedra*, 22, 1958, 130 p.

247 Libro de Fábrica (1668-1739), fol. 108 r., leg. 1, Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

248 *Ibídem*, fol. 108 r.

249 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996, 357 p.



Antonio das Ameijeiras, retablo mayor de Santa María de Xanza (Valga, Pontevedra), entre 1708 y 1709 ca.

pintura de dicho niño […]"[250]; seguramente, con destino al expositor o urna del tabernáculo, que tenía que enlazar, en el ático, con la talla de Nuestra Señora de la Asunción —pero que hoy ocupa un san José con el Niño, en brazos—, que se elevó sobre tronos y querubines hacia Dios Creador.

De Antonio das Ameijeiras, muy poco podemos decir, con respecto a sus arquitecturas en madera, salvo que las de los años de "juventud" pueden alinearse con la producción de Domingo Rodríguez de Pazos, otros maestros de la diócesis de Tui[251], y otros más regulares de la Ciudad Santa de principios del siglo XVIII, como Pedro Fernández Espantoso[252], ya que al margen de las torpezas en la composición, muestran gusto por lo floral, y unos y otros coinciden en el empleo de largas hojas de espadaña, con mazorcas, quizá palma, que se confunden con el acanto. Al tiempo que hay que subrayar el influjo de los elementos de los repertorios de la segunda mitad del siglo XVII, con especial mención a las aportaciones de la generación de Domingo de Andrade, como los rosarios de frutos, organizados con el consabido esquema de curva y contra-curva, los cartuchos de acanto y las rosetas. Por su naturaleza extravagante, destacamos la decoración de las pilastras, en el primer cuerpo, recorridas por sartas de frutas, derramadas desde los mascarones que coronan el soporte, y, asimismo, entre la decoración de acanto y flores de los flancos, al telamón que sopla un cuerno, tocado con un yelmo, con cimera de flores, y cuyas extremidades se confunden con los zarcillos del acanto.

250 Libro de Fábrica (1668-1739), fol. 110 r., leg. 1, Administración Parroquial, Santa María de Xanza, Iria Flavia, AHDS.

251 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 341-342 p. y ss. R. CACHEDA BARREIRO, "Domingo Rodríguez de Pazos", op. cit., 148-179 p.

252 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 301-302 p.

En cuanto a la talla, es obligado hacer hincapie en la pervivencia de un acanto de gran plasticidad, rizado en roleos, y el uso de un "modo", de un tratamiento naturalista que muestra una especial sensibilidad por los detalles y que se manifiesta con más fuerza en el ático. Finalmente, hay que hacer mención a las adornos de los netos, de máscaras arropadas por una doble voluta de aquel vegetal, con su frente tachonado de perlas, que quieren funcionar como precedente de las tarjas empleadas por Ciprián Domínguez Bugarín después de 1710, y que constituye, así, uno de los pocos ejemplos de ligazón a los repertorios de la primera mitad del siglo XVIII.

Arciprestazgo de Tabeirós (A Estrada, Pontevedra), anexa de Santa María de Loimil [1642 ca., *san pedro dorazo*; 1645 ca., *San Pedro de oraço*].

Antonio das Ameijeiras, retablo mayor de Santa Pedro de Orazo (A Estrada, Pontevedra), entre 1698 y 1703 ca.

Textos

Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós (AHDS.). Cofradía del Santísimo Sacramento (1614-1858), leg. 1, Cofradías e Institucionse parroquiales, San Pedro de Orazo, Tabeirós (AHDS.).

Contexto

Seguramente, en 1642 se talló el retablo mayor de la iglesia parroquial de Orazo, que pudo ajustarse alrededor de 1641[253] con un maestro de la comarca de Trasdeza, y, muy probablemente, asentarse hacia mediados de 1642, a tenor del auto de la visita de febrero de 1642, según el que "[…] por quanto enesta yglesia abra mucha nezecidad de un Retablo y el Retor declaro estar ya compuesto y conzertado con un maeso [sic] del arte en tierra de trasdesa [sic] y para que la dicha obra tenga efeto mando su merced dentro de quatro meses se acabe y fenezca y se ajuste en el altar mayor […]"[254]. A mediados de la centuria

253 De las cuentas de 1641, "Da mas por descargo veinte y un reales y medio que costo hacer una Bufarra en la Capilla mayor junto del altar mayor […]. Da mas veinte y dos reales que costo aserrar la nogeyra para el retablo que se a de acer […]", Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 71 r., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

254 Ibídem, fol. 73 r. De las cuentas de 1642, "Da por descargo treciento y dos reales reales [sic] que costo el retablo para la yglesia del Señor Santo Pedro que fue concertado eneste preçio el entallador […]", *ibídem*, fol. 74 r.

del 1600, la iglesia parroquial tal vez lució nueva, remozada y adecuada al culto a Dios a ojos de los visitadores generales del Arzobispado, ya que en la visita pastoral de agosto de 1651, en el episcopado de D. Fernando de Andrade, se apuntó que "[…] la yglesia por agora esta bien rreparada de Hornamentos […]"[255]. Sin embargo, durante las últimas décadas del siglo XVII sus exigencias cambiaron, ya que, en torno a 1684[256], arrancaban las obras para reedificación y ampliación de su espacio sagrado, pudiendo estar terminadas antes de 1688, tal y como se extrae de las cuentas de su ejercicio en que se abonaron 118 reales "[…] que quedo deuiendo la fabrica a los maestros de las obras que içieron en la yglesia"[257]. Después de las obras en el cuerpo, el cura y sus feligreses tomaron la decisión de contratar un nuevo retablo para el altar mayor alrededor de 1698[258]; lo que tiene que relacionarse, por lo demás, con la reconstrucción de la cabecera, porque en la visita de octubre de 1703, en tiempos del arzobispo fray Antonio de Monroy, se dispuso "[…] se agan las obras que le pareciere a dicho Cura son neçessarias y se acaue de conponer y rredificar la Capilla Mayor en que esta trabajando […]"[259].

Si bien las obras de una y otro estuvieron llenas de irregularidades. Se sabe que los trabajos de cantería de la cabecera se habían comenzado en 1703[260], y les se supone ultimados al año siguiente, en 1704[261], por mano del maestro Andrés de Rendo, precisamente avecinado en la feligresía de Orazo; las cantidades a abonar por los jornales y materiales no se ajustaban hasta junio de 1709, por medio del acuerdo entre el cantero y sus convecinos, en 600 reales[262]; pero no se satisficieron hasta 1716,

255 *Ibídem*, fol. 94 r.

256 Fragmento de las cuentas de 1684, "Da por descargo ochocientos y treinta y quatro Reales que costo alargar la yglesia […]. Da mas por descargo veinte y quatro Reales que costaron lass diligençias para alargar la yglesia […]. Da mas por descargo trescientos y cinquenta y ocho Reales de madera que se conpro para fayar la yglesia […]. Da por descargo veinte y dos Reales de cal que se fueron a conprar a Santiago para rebocar la yglesia […]", *ibídem*, fol. 149 v.

257 *Ibídem*, fol. 160 r.

258 De las cuentas de 1698, "Aunque a esta partida no se le pone el Cargo de su antecesor Martin Douteiro [el alcance de los caudales de la Fábrica, a partir de las cuentas de 1697, se elevaba a 977 reales] por aberse enpleado para el Retablo del altar Mayor de dicha yglesia […]. Da mas por descargo ochenta y tres Reales y quartillo que dio para ayuda del dicho retablo […]", *ibídem*, fol. 183 r.- v.

259 *Ibídem*, fol. 196 r.

260 De las cuentas de 1703, "Mas da por descargo ocho reales que dio a Andres de Rendo Maestro que entendio en llebantar la yglesia para en quenta de dicha obra: una y otra partida consta de recibos de anbos Maestros que a su tiempo se liquidaran […]", *ibídem*, fol. 201 r.- v.

261 *Ibídem*, fol. 202 v.

262 De las cuentas de 1705, "Dentro de las Casas Rectorales de Santa Maria de Loymill a treçe dias del mes de junio de mil setecientos y nuebe yo Don Bernabe de quintela Cura de los Beneficios Curados de Santa Maria de loymil y San Pedro de Oraço: Para aber de tomar las quentas a Andres de Rendo Mayordomo que fue de la fabrica de san Pedro de oraço el año pasado de mil setecientos y cinco nombre por contadores publicamente al ofertorio de la misa […]: A Juan y a martin de Outeiro: Y al mismo tiempo se llebanto Andres de Rendo dediendo abia menester mas contadores para el ajuste de sus quentas, mediante tenia echo y llebantado a la Yglesia la capilla del altar mayor y enesta atencion, le nombre mas para Contadores a Domingo Reimondes y Anttonio Blanco para que juntos […] resolbiesen lo que se debia llebar […], mediante la estan biendo todos los dias saben el seruiçio que se le dio y el material de que se aprocecho: Y abiendose juntado oy dicho dia dijeron que ellos no eran Maestros de obras y que por no entendian del balor della […] y se cerraron en que se llamen Maestros y en vista deste les hiçe a saber que para el mas bien Cumplimiento de

con ayuda del líquido de la cofradía del Santísimo Sacramento, del que se rebajaron 500 reales "[…] que se dieron a Andres de Rendo y mas Maestros por lebantar el Coro de la Capilla mayor"[263]. Asimismo, se cree que sobre 1703 el retablo mayor estaba asentado, ya que en las contadurías de su ejercicio se registraba la libranza de 150 reales que se habían entregado a "[…] Anttonio das Ameijeiras escultor para en quenta del Retablo del altar Mayor que coloco en dicha yglesia"[264]; su trabajo alcanzaba sobre 1.200 reales, en que pudo concertarse en 1698, antes del inicio de las obras en la capilla mayor de la iglesia de Orazo. Pero de los balances de 1704 se desprende que Antonio das Amejeiras no quedó conforme con el pago, por su trabajo; así que pleiteó con la Fábrica[265], y, finalmente, salió vencedor, se supone que por medio de la participación de peritos de su arte, que habían fallado a su favor y ajustado la obra sobre 2.000 reales. En conclusión, las arcas de la Fábrica tuvieron que abonar al maestro de 1704 a 1705 alrededor de 900 reales más[266], y, por consiguiente, el litigio tuvo que influir en el retraso de los trabajos de talla en el altar mayor, puesto que la imaginería no se puso en su retablo hasta 1713; año en que se dio, por fin, "[…] por descargo y le admiten dichos contadores quatro cientos y quarenta reales que costaron quatro de los santos que estan en el altar mayor cada uno a ciento y diez reales […]"[267].

Después, los mayordomos se atrevieron con la pintura y dorado del retablo mayor, ejecutada antes de 1713, ya que así se contempla en las contadurías bajo el encabezado de "Año de 1713 fenecido en el de 1714"[268]; por su parte, la retirada de fondos de la cofradía del Santísimo Sacramento se efectuó en 1709[269], lo que puede pensarse como orquilla de orientación para fijar el concierto y comienzo de los trabajos, que tuvieron que pactarse en 4.000 reales, a tenor de los movimientos de 1709 a 1713.

Mas parece que las rentas de la Fábrica, y las arcas de las cofradías, estaban bien surtidas durante la primera mitad del siglo XVIII. Entre

---

las quentas traygan Maestros Andrés de Rendo por su parte y los Contadores por la de la yglesia: esto no obstante dichos Contadores con algunos Vezinos llegaron a ajustarse con Andres de Rendo el dia diez y ocho de junio en el atrio de la yglesia y me llegan el dia diez y nuebe a manifestarlo y dizen ser en preçio y quantia de seis cientos Reales toda la obra que se ha echo en la Capilla Mayor de dicha yglesia asi de Cantería como de Maderas […]", *ibídem*, fol. 204 r.

263 Extracto de las cuentas de 1716, "Mas se le rebaxaron quinientos reales que se dieron a Andres de Rendo y mas Maestros por lebantar el Coro de la Capilla mayor", Cofradía del Santísimo Sacramento (1614-1858), leg. 1, fol. 211 r., Cofradías e Institucionse parroquiales, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

264 Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 201 r.- v., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

265 De las cuentas de 1704, "Mas ochenta y un reales que dize gasto en el pleito que tubo la yglesia con antonio das ameijeiras sobre el ajuste del retablo que coloco en la yglesia […]", *ibídem*, fol. 203 r.

266 *Ibídem*, fols. 203 r. y 204 v.- 205 r.

267 *Ibídem*, fol. 213 v.

268 De las cuentas de 1714, "No se le hace cargo del alcance antecedente [a partir de las cuentas de 1713, se elevaba a 2.163 reales] por auerse empleado todo en dorar el Altar maior […]", *ibídem*, fol. 214 v.

269 De las cuentas de 1709, "Da por descargo y le admiten dichos contadores mil setecientos y treinta y siete reales con que aiudo dicha cofradia a la pintura de el Altar maior […]", Cofradía del Santísimo Sacramento (1614-1858), leg. 1, fol. 202 r., Cofradías e Institucionse parroquiales, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

los mandatos de la visita episcopal del arzobispo D. Luís de Salzedo y Azcona, de abril de 1722, se daban instrucciones para acometer la reconstrucción del cuerpo de la iglesia parroquial de Orazo, "[…] por quanto emos recconocido que el Cuerpo de esta yglesia de Orazo es desproporcionado, por ser largo y estrecho sin que se puedan poner altares colaterales con igualdad, a causa tambien de que la Sachristia embaraza abrir un arco, mandamos que el Cura llame maestros inteligentes con quienes trate el hacer nuevo cuerpo de la yglesia capaz y proporcionado, assi a lo ancho como a lo largo y a la Capilla Mayor, dejando arcos en los costados para los altares colaterales y demoliendo la capilla del lado dela Epistola para que todo salga con igual Calidad y hecha la planta y resconocidos los caudales de fabrica y Cofradias, hara el Cura excutar dicha obra, aprovechando todos los materiales que oy tiene la iglesia que es toda de Canteria"[270]. Finalmente, los trabajos transcurrieron de 1722 a 1724, tal y como se desprende de los honorarios de los maestros, de cantería y carpintería, y de las partidas de materiales de las contadurías del libro de Fábrica, que ascienden, unos y otros, a 1.300 reales[271].

Formas

No hay ya que decir que el retablo mayor de San Pedro de Orazo es plano, rígidamente compartimentado y carente de gracia, aunque sí proporcionado; presenta una estructura tripartita en planta —con cuatro columnas salomónicas que articulan tres calles— y en altura —ya que se sumaron dos cuerpos, más ático—; a partir de aquí no hay si no dudas, con respecto al esquema de composición, y de lo único que estamos seguros es que en el altar mayor de Orazo se dio, en manos de Antonio das Ameijeiras, una disociación entre la sintaxis de la arquitectura en madera y el vocabulario de lo decorativo, ya que trabajó a partir de un recetario que conjugó, en la talla, en conformidad con los repertorios de alrededor de 1700, pero que en cuanto al ensamblaje estaría aún ajustando a partir de los repertorios de antes de 1675, por lo que el resultado se juzga, naturalmente, retardatario. Habida cuenta de lo que aconteció en Santiago de Compostela hacia 1700, justo antes del fin de Domingo de Andrade, la explicación sobre un retablero muy regular y quizá natural del sur, o de las montañas del sureste de la Diócesis, es a todas luces insuficiente, pese a saberse de obradores, por ejemplo en Terra de Montes y la jurisdicción de Cotobade, que ya en antes de 1670 habían asimilado las enseñanzas de la generación del tercio central del XVII —Bernardo Cabrera, Jerónimo de Castro…—. Cabría la posibilidad, no obstante, a tenor del gasto en la obra del retablo mayor —al principio apenas 1.200 reales, finalmente sobre los 2.000, esto es, muy bajo para un aparato de dos cuerpos y ático, en comparación con el retablo mayor de Santa María de Xanza, cuyo precio era el mismo, unos 2.000 reales—, de que el entallador se viera en la obligación de reutilizar la madera y algunas de las piezas del viejo retablo de la primera mitad del siglo XVII, con la finalidad de abaratar los costes, especialmente en el ático, y quizá también los aletones de los flancos. Así que esta economía de medios y recursos seguramente que determinaron la linealidad de la

270 *Ibídem*, fol. 225 r.-v.

271 *Ibídem*, fols. 227 v. y 228 v.

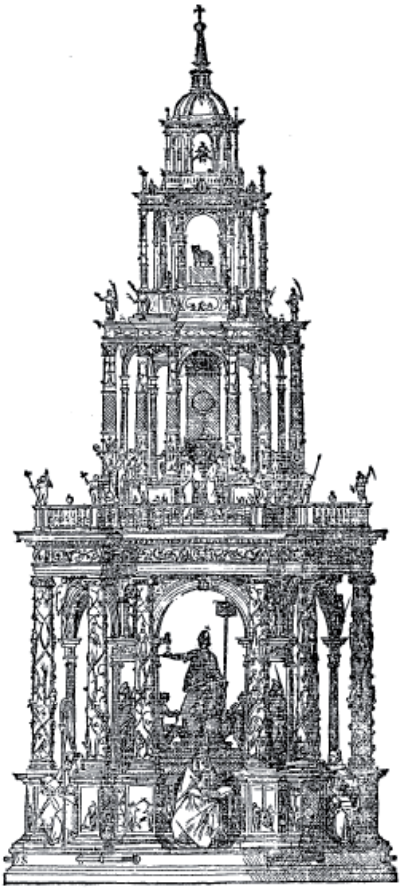
planta y la escasez de movimiento en altura, ya que el juego de planos en profundidad exige de más madera y, el aumento de las superficies, de más trabajo de entalle. Quizá la experiencia en el altar mayor de San Pedro de Orazo, en el que trabajó en paralelo a las obras de la feligresía de Xanza, le sirvió a Antonio das Ameijeiras para ensayar recursos para abaratar los costes de producción, a través del empleo de aparatos planos y sin movimiento, y de una talla que renunció, entonces, a su plasticidad, con el fin de ahorrar en materiales.

Las columnas salomónicas reproducen un canon de tres vueltas completas y dos medias —o de cuatro senos—, con poca hipertrofia en el imoscapo y perfil muy fino, que habla de la pericia de un entallador que seguramente era un "práctico", es decir, un buen conocedor del oficio de la gubia, antes que un ensamblador, y, por ello, incapaz de hacer innovaciones en relación con esquemas de composición unitarios, caracterizados a principios del siglo XVIII por el protagonismo de las columnas salomónicas "gigantes" y el desbordamiento de la banda central adelante y arriba. Sin embargo, el módulo de articulación en vertical es el que se acostumbró a finales del siglo XVII, pues a un neto engalanado con cartuchos y a una columna salomónica de cuatro vueltas —con basa ática, anillo de acantos en el imoscapo y decoración a base de zarcillos, racimos y pájaros— se le superpone un entablamento de roleos de acanto y querubines, en el friso, que a pesar de caer a plomo sobre las columnas no pudo, o no supo, incorporar los mútilos de acanto. Así que la arquitectura en madera representa la conjugación entre los recetarios de Domingo de Andrade antes de 1700 —precisamente, antes de 1700 se hicieron las trazas para el retablo mayor del convento de San Lorenzo de Trasouto, las que atribuidas al Maestro de obras de la Catedral representaron el paradigma del aparato de composición a fines del 1600—[272] y la continuidad de los esquemas de composición del tercio central del siglo XVII.

En el ático se sirvió de un aparato arquitrabado y construido sobre atlantes, con base de estípites, que sustentan un frontón partido; y, precisamente, llaman la atención los atlantes porque reinterpretan unos soportes que diseñó J. de Arfe y Villafañe a finales del siglo XVI para el "Capitulo Quinto, [que] trata de la orden composita […]", Libro IV, tit. I, de su *De Varia Commensuracion…*[273], y que se caracterizan por su tercio medio troncocónico y estriado, al que se suma un esclavo barbudo, de torso desnudo, tocado a la turca —y un paño que pende de su cintura, y que confunde lo humano y la arquitectura—. Ciertamente, que esta y otras piezas hayan sido ejecutadas entre 1641 y 1642 por un entallador de Trasdeza no es muy extraño, puesto que las creaciones de J. de Arfe se conocían en Galicia ya desde principios del siglo XVII. Aunque una solución retardataria como la del retablo mayor de San Pedro de Orazo, bien puede justificarse por el empleo de un esquema de composición que siendo muy arcaizante, ni actualizarse pudo por medio del adorno, ya que la talla sí está en sintonía, por lo menos la del primer cuerpo, con los repertorios de principios del XVIII en la Galicia atlántica. Así que la estructura del ático, que suma un edículo

272 F. BOUZA BREY, "El desaparecido altar mayor barroco del monasterio de San Lorenzo de Trasouto", *Compostellanum*, 12, 2, 1967, 337-340 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 208 p.

273 J. DE ARFE Y VILLAFAÑE, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura…*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585, fol. 19 r.



Izquierda, Antonio das Ameijeiras, custodia del retablo mayor de San Pedro de Orazo (A Estrada, Pontevedra), entre 1698 y 1703 ca._ Derecha, custodia de asiento de la catedral de Sevilla, en J. DE ARFE Y VILLAFAÑE, De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura…, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585, fol. 19 r.

con el Crucificado, dos medallones ("JHS" y "MA") engalanados con festones de frutas y laurel, más pináculos y frontones partidos —a modo de volutas—, en los ángulos, hay que ponerla en relación con el arte de Bernardo Cabrera y, en fin, con la retablística de Domingo de Andrade anterior al 1700, como el retablo relicario para las benedictinas de San Paio de Antealtares (1675 ca.).

Antonio das Ameijeiras, a lo mejor aún joven alrededor de 1698, poco "experto", parece que componía a partir de recetarios de taller de la segunda mitad del XVII, y un juego de grabados de fines del XVI, entre los que seguramente estaba J. de Arfe. Si bien, no obstante, la "cita erudita" en el ensamblaje, lejos de los grandes centros de producción, como Santiago de Compostela, Pontevedra o Tui, no era frecuente en el 1700, como no lo fue en el 1600, lo que quizá obligue a repensar la posición de Antonio das Ameijeiras en el campo de producción… No hay duda de que compuso el tabernáculo del altar mayor de la feligresía de Orazo a partir del "modelo" de las custodias de asiento de J. de Arfe, y seguramente intentó reciclar no sólo su estructura, si no también el programa de la custodia de la catedral de Sevilla (entre 1580 y 1587 ca.), que ilustra el "Capitulo Quinto, [que] trata de Custodias de asiento y portatiles […]", Libro IV, tit. II[274], pese a inclinarse por una planta a medio camino entre la curva y el ochavo, y por columnas salomónicas. Sin embargo, repitió la estructura turriforme y cupulada de cuatro cuerpos, y sus proporciones, cerrando el primero para la reserva eucarística, y dejando el segundo abierto para la exposición

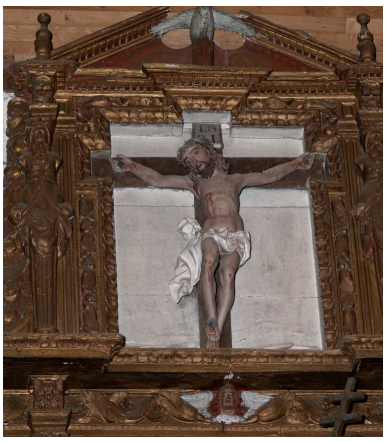
274 *Ibídem*, fol. 38 v.

del Santísimo Sacramento; sorprende, del mismo modo, el ajuste de la iconografía a partir de las recomendaciones de J. de Arfe; con la Iglesia militante —san Francisco y san Antonio de Padua— y santos fundadores —en el frente se dispuso un Padre de la Iglesia latina que repite, fielmente, la imagen de la lámina de la custodia de la catedral de Sevilla, un santo varón revestido con capa pluvial, con tiara y un libro abierto sobre sus rodillas, encapsulado por los pliegues de los paños…—, en la base; imágenes "que sirven en dia reguzijado y de triunfo […]"[275], en el primer cuerpo —Cristo resucitado, con el estandarte, más san Pedro y san Pablo —; luego, la Inmaculada Concepción, en el segundo, y, en el remate, el Cordero Místico —junto a san Juan Evangelista y Santiago—.

Contenido

Por las cuentas de 1713, sabemos de los 440 reales "[…] que costaron quatro de los santos que estan en el altar mayor cada uno a ciento y diez reales: que aunque son seis los dos los pagaron las Cofradias del Rosario y San Roque […]"[276]. Por consiguiente, suponemos que la imaginería del retablo mayor se completó alrededor de 1713, antes de 1715, y, posiblemente, con la distribución de tallas y nichos tal y como hoy día, con Nuestra Señora del Rosario y san Roque en el primer cuerpo —seguramente encargadas por sus cofrades a talleres de Santiago de Compostela—. Por su parte, en el segundo cuerpo, se entronizó a san Pedro, como cabeza de la Iglesia romana, y revestido con las insignias pontificales —la tiara de tres coronas, la cruz de tres travesaños, las llaves del Cielo y la tierra…—, en la hornacina principal, junto a dos santos de la Orden de san Agustín; a saber, santo Tomás de Villanueva —con el hábito negro de los agustinos y el cinturón de cuero, con los atributos de la dignidad episcopal y un par de monedas en la mano para dar en limosna—, a la derecha, y quizá san Agustín —aunque sin respetarse el negro, y los atributos que le son propios, si bien ya Cacheda Barreiro hizo ver que san Agustín se representó ya a lo largo del XVII antes como obispo, con mitra y báculo, que como monje agustino[277]—, a la izquierda; y, por fin, en el ático, el Crucificado. Sin duda, estas cuatro esculturas las ejecutó el mismo taller, y seguramente debidas a la gubia de Antonio das Ameijeiras, que construyó, quizá con ayuda del párroco y mayordomos, un programa complejo que giraba en torno a la exaltación de la eucaristía y la Iglesia militante. Pese a que no ha sabido darse una explicación a la presencia de los agustinos en un lugar de privilegio del altar mayor, sin recurrirse a un contexto de predicación, y, naturalmente, a las circunstancias de las campañas de adoctrinamiento y de catequesis en el medio rural a lo largo de la segunda mitad del XVII, en que los agustinos pudieron ser también llamados a movilizarse a partir de su Casa de Santiago de Compostela, aunque en menor medida que franciscanos, dominicos y jesuitas.

Antonio das Ameijeiras, ático del retablo mayor de San Pedro de Orazo (A Estrada, Pontevedra), entre 1698 y 1703 ca.

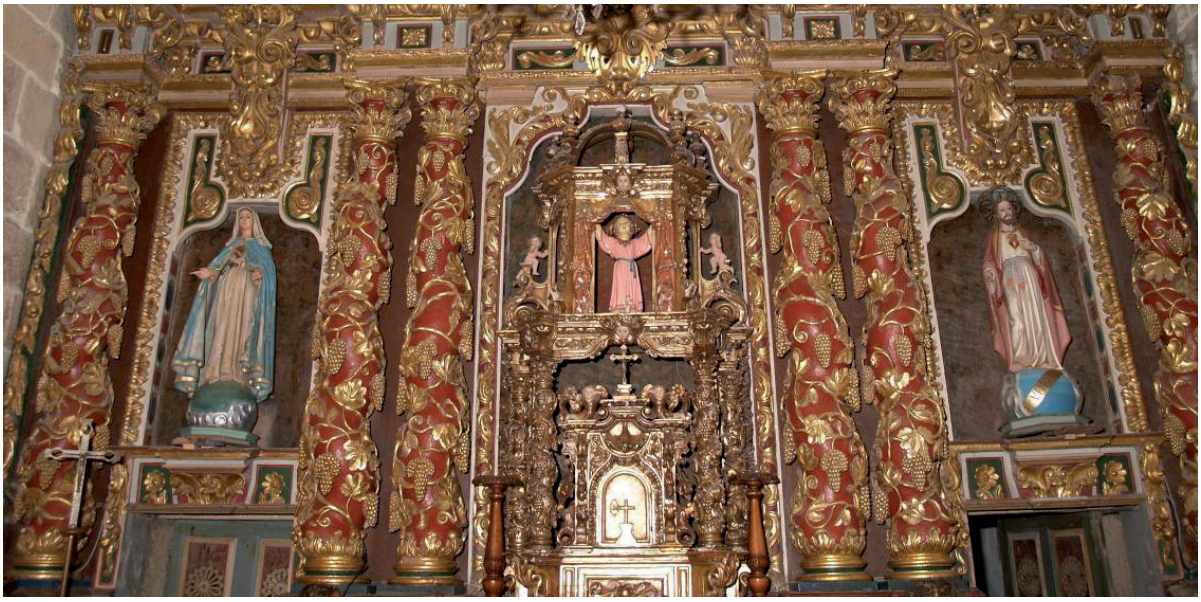


275 *Ibídem*, fol. 37 v.

276 Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, fol. 213 v., Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

277 R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España de los Austrias menores. Un estudio iconográfico*, Tesis Doctoral (inédita) bajo dirección de J. M. Monterroso Montero, Departamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, 447 p. y ss.

Arciprestazgo de Tabeirós (A Estrada, Pontevedra)
[1703 ca., *San Julian de Guimarey*; 1710 ca., *San Julian de Guimarei*].



Antonio das Ameijeiras, retablo mayor de San Xulián de Guimarei (A Estrada, Pontevedra), entre 1718 y 1719

TEXTOS

Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 15 r.-v. Administración parroquial: San Xulián de Guimarei, Tabeirós (AHDS.). Cofradía de San José (1667-1835), leg. 1. Cofradías e Instituciones parroquiales: San Xulián de Guimarei, Tabeirós (AHDS.).

CONTEXTO

A principios del siglo XVIII, hacia 1707, los feligreses de Guimarei tenían que afrontar la reconstrucción de su iglesia; a 29 de diciembre de 1710, el rector, D. Feliciano Fernández, asentaba en el libro de Fábrica su "Advertenzia y memoria del Costte de la Yglesia nueba de San Julian de Guimarey y quien lo dio"; en que daba cumplida información sobre las razones, costes y financiación de la obra[278], "[…] La qual se empezo a frabricar el dia 21 de Marzo de 1708 dia de san Benito de aquel año y fue bendecida por mi el Rector con Horden del señor Arzobispo de Santiago el dia 5 de agosto de 1709"[279]. Parece que la construcción amenazaba ruina ya desde finales del XVII, por lo que se decidía, entre 1707 y 1708[280], reedificarla "*a cimentis*", trasladarla, "[…] y el demudarla al sittio donde oy se halla: al asegurar maestros de la Artte el que la presa que pasaba por arriba della aber sido mucha causa para la ruina della por comunicarse con los cimientos […]"[281]. Una vez decidido su

278 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 15 r.-v., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

279 *Ibídem*, fol. 15 v.

280 De las cuentas de 1707, "En nuebe de Noviembre de mil siettecientos y ocho años yo el Retor del beneficio curado de San Julian de Guimarey y San Andres de la Somoza su Anejo auiendo comparecido ante mi Alonso do Campo de Gudin como mayordomo que fue de los Vienes de la fabrica de la iglesia de Guimarey en el año pasado de mil Siettecientos y Siette y ahora lo boluio a ser y lo es acttualmente en este de siettecienttos y ocho en qual se esta fabricando la Yglesia nueba de Guimary y pidio se le conzediese ser tal Mayordomo asta que se feneciese dichas iglesia y pues se auia enpezado a fabricar siendo el Mayordomo se auia de fenecer ejerciendo el la Mayordomia […]", *ibídem*, fol. 13 v.

281 *Ibídem*, fol. 15 r.

emplazamiento, en lugar elevado, se concertaron los trabajos de cantería de la iglesia de Guimarei con "[…] Andres de fontayña Maestro de Canteria y vezino de san Esteban de Pedre en Monttes [arciprestazgo de Terra de Montes] en seis mil reales de Vellon"[282]; de planta de salón, amplia y diáfana, pero modesta, "[…] pues la falta de medios por causa de Guerras y anbres [la Guerra de Sucesión (hasta 1713), las hambrunas y la peste de 1710] obligo a que no fuese del jenero y fabrica que se pudiera discurrir"[283]. En poco tiempo se levantó, entre 1708 y 1709, y con las arcas de la Fábrica bien llenas, "[…] por estaren los frutos muy Caros pues en el presentte Balieron a Veinte y Cinco y mas reales el ferrado de mais […]: y el de trigo a treinta"[284], a consecuencia de la Guerra de Sucesi. Si bien contaron con la ayuda del párroco y el patrono, ya que beneficiarios de las cargas eclesiásticas percibidas en la feligresía. Pues bien, era su patrono D. Antonio Micael Mosquera y Villar, Pimentel y Sarmiento de Neira, vecino de ésta feligresía, del lugar de A Torre, dueño de la Casa y torre de Guimarey, Señor de la Casa y jurisdicción de Villar de Payo Muñiz, y, a la sazón, I Marqués de Guimarey (1716)[285], de manera que sus armas se labraron en la fachada de la iglesia de San Xulián de Guimarei.

Después, D. Luís de Salzedo y Azcona, en la visita girada al arciprestazgo de Tabeirós, en octubre de 1718, dispuso que "[…] por quanto emos sido informados de tener ajustadas diferentes cossas para el adorno desta iglesia y entre ellas la una el retablo para el altar mayor mandamos se ejecuten"[286]. A partir de las libranzas de las cuentas de 1716, ajustadas a finales de 1717, se sabe que Antonio das Ameijeiras fue el responsable del trabajo[287], que seguramente se concertó antes de octubre de 1718 y se asentó al año siguiente, en 1719. Sin embargo, no se logró satisfacer los pagos hasta 1721, aunque a tenor de las pequeñas cuantías liquidadas de los caudales de la Fábrica —de cada vez, poco más de 400 reales—[288], hay que contar con la participación de las cofradías[289], o del patrono;

282 "[…] que se pagaron en la forma y manera siguiente. El señor Don Antonio Michael Mosquera [Señor de la Casa y torre de Guimarei] para quenta dellos y de la Capilla mayor y nabe de dicha Yglesia dio mil y Cien reales […]. Yo el dicho Rector ofrecí y di mil reales […]. Los feligreses dieron tres mil y nuebecienttos reales que compartieron […]. Mas llevo el referido Maestro trescientos y noventa reales por listar y losar la Capilla mayor los quales di y pague yo el Rector […]. Mas se dieron a dicho Maestro trescientos y nouentta y nuebe reales por losar la naue de la Yglesia […]. Mas dos mil y un reales que llebaron los Maestros de Carpintería para la madera de la Yglesia […]. Parece montta toda la fabrica de la Yglesia: nuebe mil cientto y honze reales y medio sin otras menudencias que constan de la oja de atrás y otras que no estan en ella y pague yo el Rettor […]", *ibídem*, fol. 15 r.

283 *Ibídem*, fol. 15 v.

284 *Ibídem*, fol. 15 v.

285 J. S. CRESPO POZO, *Blasones y linajes de Galicia*, A Coruña, Ediciones Boreal, 1997, 2, 401-402 p. 3, 309-310 p. *Cfr*. J. BUGALLAL Y VELA, "Marquesado de Guimarey", en *Gran Enciclopedia Gallega*, op. cit., 17, 26 p.

286 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 29 r., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

287 Extracto de las cuentas de 1716, "Ytten ciento y ochentta y quattro Reales de vellon que entregue a Antonio das ameijeiras escultor para quentta del Retablo que ase en dicha yglesia […]", *ibídem*, fol. 30 r.

288 *Ibídem*, fols. 31 v., 32 r. y 33 r.

289 Para liquidar los pagos de la obra del altar mayor, a favor del maestro Antonio das Ameijeiras, se asientan en los libros de la cofradía de San José recibos de pago en las contadurías de 1717 a 1722, por valor de 1.636 reales; probablemente ha sido ajustada por encima de 2.000 reales, entre 2.500 y 3.000 reales, Cofradía de San José (1667-1835), leg. 1, fols. 63 v., 64 v.- 65 r., 65 v., 66 r. y 66 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

así en la visita de octubre de 1727 se dio el auto por el que "[…] manda su merced que luego que aya caudales […], se dore el Retablo del altar Mayor y que respectto del Patrono y que a todo ello se le podia obligar, lo que su merced omite para concurra tambien por su parte dicho patrono para el fin de la obra referida"[290]. El siguiente cura, D. Ignacio de Pastoriza, y los fabriqueros no demoraron en darle cumplimiento, y en 1729 se contrató con Benito Collazo los trabajos de pintura y dorado del retablo mayor de San Xulián de Guimarei en 5.500 reales[291]; "[…] cuio ajuste fue con toda equidad y obra buena que [dijo] dicho Maestro de esperar a la Yglesia por alguna partida por no hauer efectos al acauar dicha obra, la que oy esta paga y satisfecha a dicho Don Benito Colaso, saliendo dicho Caudal de la fabrica de dicha Yglesia, Cofradias del Santísimo Sacramento, y Patriarca san Joseph, ynclusas en dicha Parroquia […]"[292]. Sin embargo, después, se asentaron libranzas, a favor del maestro de Pontevedra, en las contarías de 1730 y 1731[293].

Formas

Desde finales de 1717 se le refiere como responsable por la obra del altar mayor, que seguramente Antonio das Ameijeiras concertó en 1718 — probablemente por encima de 2.000 reales, tal vez entre 2.500 y 3.000 reales—, y lo ensambló en 1719. Se caracteriza por el recurso a un aparato basado en la linealidad de la planta y el crecimiento de la calle principal, construido con columnas salomónicas, y en el que se han ignorado, no obstante, los recursos de dinamización que ajustó y aplicó Miguel de Romay desde 1711. Aunque para su composición bebió del retablo mayor de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco —entre 1711 y 1714—, y quizá de otros de su "etapa de madurez" —entre el verano de 1711 y el otoño de 1721—, que, a decir de Folgar de la Calle, reprodujeron el "modelo" del retablo mayor del convento de Santa Clara —entre 1700 y 1701—[294], proyectado por Domingo de Andrade. Pues bien, hay un eslabón perdido, no obstante, el retablo mayor de la iglesia de Santa Susana de Santiago de Compostela[295], que Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín ajustaron en noviembre de 1709[296], y que, en fin, ayuda a explicar las similitudes entre los trabajos de

290 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 39 v., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

291 "En el año de mil sete Cientos y veinte y nuebe Ignacio de Pastoriza, Cura de San Julian de Guimarey y San Andres de la Semoza para dar cumplimiento a los autos de Visita […]; hallandose por Dorar el Retablo de la Capilla mayor de esta feligresia de San Julian de Guimarey determino con parecer de sus feligreses convocar a Don Benito Colaso, Vezino de la Villa de Pontevedra y Maestro de dicha Arte; quien auiendo reconocido dicha obra, se ajusto con el dicho Cura y Feligreses de dorar el referido retablo en cinco mil y quinientos reales de vellón, entrando en esta quenta dorar un Marco de un frontal de dicha Capilla mayor y pintar unos paños que sirven para el Monumento de Jueves Santo […]", *ibídem*, fol. 45 r.

292 *Ibídem*, fol. 45 r.

293 *Ibídem*, fols. 45 v. y 46 r.

294 FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 208 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 436 p.

295 El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María Salomé era enajenado, desmontado y trasladado, en agosto de 1883, a la parroquia de San Andrés de Souto, en Tabeirós, donde hoy día se conserva, *vid*. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit., 198 p., nota a pie 22.

296 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 177 p. R. YZQUIERDO PERRÍN, *et alii*, "Os templos parroquiais", op. cit., 2, 207

Antonio das Ameijeiras y el arte de Miguel de Romay y de los maestros Domínguez Bugarín. Así que hay que suponer, entonces, que después de 1710 conoció por fin la producción de Santiago de Compostela y se familiarizó con la herencia de Domingo de Andrade, que ejemplifican la multiplicación de soportes en la calle central, la utilización de arcos mixtilíneos, trilobulados, el retranqueo del entablamento y el juego de planos. Sin embargo, ahora que creemos que Antonio Afonsín ensambló los retablos mayores de San Xulián de Arnois y Santa María de Godos, alrededor de 1714 y 1716, bien pudo aprender, codo con codo, junto al compostelano y, por esta vía, llegar a familiarizarse con el recetario de la familia Domínguez Bugarín. Es posible que Antonio das Ameijeiras estuviera avecinado en la jurisdicción de Cordeiro o de Baños de Cuntis, en O Ullán o en cualquier otra de las comarcas occidentales entre los valles del Ulla y el Umia, a tenor de la distribución de su trabajo, y, por consiguiente, tal vez prestó la ayuda y mano de obra "local" que el maestro Afonsín —estricto contemporáneo suyo— seguro que necesitó para trasladar su producción a las tierras de Caldas y Tabeirós. Lo que explicaría la repetición de los esquemas de composición de este último y de Ciprián Domínguez Bugarín. Con todo, a lo mejor conoció por otras vías una producción animada por la gubia de entalladores y retableros venidos de fuera de la Ciudad del Apóstol y procedentes, en su mayoría, del sur y de Noia.

Llámese la atención, por ejemplo, sobre la organización de las calles laterales, las que, estranguladas por el serpentear de los soportes, renunciaron a la acostumbrada solución de las hornacinas sobrepuestas y dictada a partir de los diseños de Domingo de Andrade para el retablo mayor de las clarisas de Santiago de Compostela; en su lugar, recurrió a la reproducción de la ilusión de un crecimiento hacia arriba, que depende de la utilización de un solo nivel de nichos y del abrocho de grandes tarjetas de acanto, de talla a bisel, sobre el arquitrabe, que significaron, en última instancia, el ajuste de recursos de animación dados en el retablo mayor de la parroquia de Santa Susana. Asimismo, el eje central y el tabernáculo del altar mayor de la iglesia de Guimarei parecen haberse ejecutado a partir de recetas del altar mayor de Santa Clara, y quizá del de la parroquia de Santa Susana, que Antonio das Ameijeiras bien pudo conocer antes de 1718; tal y como sus enmarques mixtilíneos, la penetración de machones o pilastrones en el ático, la utilización de soportes pareados, o su tabernáculo de dos cuerpos, de sección cuadrangular, arquitrabado y construido con columnas salomónicas, con un cuerpo de coronamiento flanqueado con tornapuntas —o cartones—, y un cupulín abierto… No obstante, ni se atrevió a poner en duda la separación y superposición de cuerpos, a fin de romper el entablamento y conectar el edículo eucarístico y el ático, si bien aligeró el peso de lo horizontal a través del adorno, al poner un cartucho sobre el entablamento, a eje con la hornacina principal.

No hay duda, pues, que Antonio das Ameijeiras pulió su estilo a la sombra de la generación de Antonio Afonsín, los Domínguez Bugarín y de los aportes de Domingo de Andrade, Miguel de Romay y, luego, de Francisco de Castro Canseco. Por lo demás, su obra da buena prueba de la canonización y consolidación de los repertorios de principios del siglo XVIII, en sintaxis y lenguaje, y de la culminación

p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco II. Los arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 342-343 p.

de las experimentaciones en torno a las armaduras para llenar y colmar los presbiterios de las iglesias del 1700, por medio de los principios de monumentalidad y acomodación al marco. Quizá trabajó como entallador en Santiago de Compostela después de 1710, afirmándose en su "medianía", y donde a lo mejor se ganó el pan con retablos como el colateral de San Andrés de la iglesia de Santa María Solomé[297], o cualquier otro de los levantados para las parroquias de la Ciudad Santa alrededor de 1710, y, entonces, llegar a conocer de cerca los trabajos de José y Ciprián Domínguez Bugarín, pese a que, de ser así, muy poco, o casi nada, sobrevivió de su estilo, más cerca de Pedro Fernández Espantoso y Antonio Afonsín. Por supuesto, alrededor de 1718, aprendió ya a componer a partir de la alianza entre la columna salomónica y el entablamento de mútilos y roleos de acanto, si bien su recetario se basó en otros desarrollos de lo vegetal, con sartas de frutas y laurel, cartuchos "cactiformes" y botones de acanto, nada más lejos de las largas hojas de espadaña del arte de Francisco de Castro Canseco y de los Domínguez Bugarín. De modo que subyugó su talla a una textura que gusta de rotundas volumetrías, y de geometría, que recuerda, en última instancia, al recetario de Domingo de Andrade hacia 1700, y, por otra parte, recurrió a patrones de lo ornamental que se despliegan de arriba abajo, es decir, frente a adornos "centrípetos" y que explotan el "modelo" del cáliz abierto, Antonio das Ameijeiras se inclinó por líneas verticales; por las acumulaciones de hojas de acanto, curtidas y acartonadas, que se despliegan a partir de un nudo, en volutas sobrepuestas, que tienen que crecer abajo y adelante.

Contenido

Suponemos que antes de 1729, antes de ajustarse la pintura y dorado con Benito Collazo "Vezino de la Villa de Pontevedra y Maestro de dicha Arte […]", ya se había forjado la iconografía del altar mayor, en lo que seguramente participaron curas, mayordomos y parroquianos, y que se ha ido conformando ya desde 1719. Pues bien, un programa condensado alrededor del tabernáculo, donde la hostia se protegió tras la cruz y la paloma del Espíritu Santo —sobre el sagrario—, y cuyo significado de sacrificio y redención —por el que Jesucristo era

297 R. YZQUIERDO PERRÍN, "Santa María Salomé", en X. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir.), *Santiago de Compostela…*, op. cit., 188 p.

Antonio das Ameijeiras, ático del retablo mayor de San Xulián de Guimarei (A Estrada, Pontevedra), entre 1718 y 1719

la hostia y, a la vez, la victima que se ofrecía a Dios para salvación de la Cristiandad— no se completó, no obstante, hasta 1721 con "[el Niño Dios] el niño […] que esta en cima de la custodia de la Yglesia […]"[298]; y, en segundo lugar, polarizado en san Julián el "Hospitalario", que se representa, en el ático, como un aristócrata, con un halcón sobre el puño, y engalanado con guerrera, casaca bordada, corbata de encaje, calzón corto y sombrero de ala ancha.

Sin embargo, el Patrón de la feligresía de Guimarei se hizo acompañar de dos jesuitas, vestidos con sotanas y manteos negros, si bien su disposición, con san Ignacio, a la derecha, y san Francisco Javier, a la izquierda —que acostumbra a acompañarle en los retablos de las iglesias de la Compañía de Jesús—, está, a todas luces, errada; y tal y como se juzga a través de los paneles pintados de los nichos —seguramente ejecutados por el pincel de Benito Collazo—, y que les representan, su colocación tenía que ser justamente a la inversa. Esto acaso porque las tallas son posteriores a 1729, habida cuenta que las cajas del ático parece que se habían proyectado para pintura, no para escultura, aunque, no obstante, por la visita de agosto de 1724 sabemos que D. Miguel Herrero Esgueva concedió "[…] quarenta días de Yndulgencias por cada vez que se rezare de rodillas un pater noster y ave Maria delante de la Ymagen de San Francisco Xavier"[299]. San Ignacio se identifica por las siglas de la Compañía de Jesús ("JHS"), sobre un disco de rayos, y por su corazón inflamado, puesto sobre un libro, quizá la regla de la Orden, o los *Exercitia spiritualia*; el de Javier, por su parte, el más grande santo de la Orden después de san Ignacio, se le representa como apóstol de las Indias y misionero *De Propaganda Fide*, con un bordón de peregrino, como báculo crucífero, pero sin su crucifijo, el que parece ha perdido[300]; uno y otro repiten los tipos, iconografía y concepción de los san Ignacio y san Francisco Javier de los altares del crucero del Colegio de los jesuitas de Santiago de Compostela, que Otero Túñez atribuyó al taller de Gregorio Fernández y dató antes de 1641[301]. Su presencia en el altar mayor tal vez haya que ponerla en relación con el linaje de los Mosquera y Villar, del Coto de Villar de Payo Muñiz y de Bentrances, y responsables, en última instancia, de la introducción de los jesuitas y de su acción pastoral en la comarca de Tabeirós, ya que poseían rentas y derechos en beneficios de Tabeirós y de A Ulla, al tiempo que eran patronos del Colegio de los jesuitas de Pontevedra (desde 1655)[302]. Si bien no hay que destacar la devoción y celo de "[…] Don Ignacio de Pastoriza, Cura de San Julian de Guimarey y San Andres de la Semoza", al menos desde agosto de 1724, que tendría en el de Loyola a su patrón y santo "protector", y que bien pudo, por lo tanto, mandar hacer las imágenes de los jesuitas ya antes de la visita del Arzobispo Herrero Esgueva, tal vez a un obrador de Santiago de Compostela.

298 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 33 r., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

299 *Ibídem*, fol. 35 v.

300 J. CARMONA MUELA, *Iconografía de los Santos*, Madrid, Istmo, 2006, 194-199, 170-171 p.

301 R. OTERO TÚÑEZ, *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús*…, op. cit., 37-40 p.

302 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia*…, op. cit., 367-369 p.

Santa María de Troáns (MT.TRO.01)

Arciprestazgo de Moraña de Abaixo, Moraña Cuntis (Cuntis, Pontevedra)
[1723 ca., *Santa Maria de Troans*]

Antonio das Ameijeiras y Juan Mouriño, retablo mayor de Santa María de Troáns (Cuntis, Pontevedra), de 1722 a 1723

Textos

Libro de Fábrica (1715-1801), leg. 1, Administración parroquial, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis) (AHDS). Santísimo Sacramento (1607-1826), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis) (AHDS). Nuestra Señora del Rosario (1656-1825), leg. 5, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis) (AHDS). San Roque (1701-1837), leg. 7, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis) (AHDS).

Contexto

Al contrario que las iglesias de "salón" o las de planta de cruz latina de transepto corto, son muy escasas en las comarcas que rodean Santiago de Compostela —A Maía, Barcala, A Ulla, Veiga de Padrón… —, o más hacia el sur, en las tierras de las Rías Baixas, las estructuras basilicales de tres naves, con transepto inscrito y cabecera plana —en observancia de "modelos" contrarreformistas—, en las construcciones rurales de uso religioso, como la iglesia de Santa María de Troáns, en el arciprestazgo de Moraña. Lamentablemente, sólo llegó a nosotros el libro de Fábrica del XVIII, que comenzando en 1715 calla las circunstancias de su construcción, aunque, a ciencia cierta, se llevó a cabo en la transición del XVII al XVIII. Sabemos que se ultimó

ya antes de 1718. Pues en los mandatos de la visita de D. Luis de Salcedo y Azcona, de abril de 1718, se dijo que "[…] por quanto emos reconocido que la yglesia de esta feligresia es toda nueba, y que el retablo mayor es antiguo, y no corresponde mandamos que el cura haga se execute otro retablo para el altar mayor proporcionado al sitio, […] y que […] para esto […], le damos facultad, como para que de los alcances de las cofradias saque a estos fines lo que no les hiciere falta para sus gastos […]"[303].

Sin embargo, las obras que impulsó D. Francisco Antonio de Nauia a principios del XVIII, párroco de Troáns al menos hasta 1727, tal vez no destacaron por la transparencia de sus cuentas, al contrario, parece ser que muchos descargos no se asentaron en los libros de Fábrica y cofradías. Al final del episcopado de D. Miguel Herrero Esqueva, y tras la muerte del anterior, D. Francisco Antonio Taboada y Vaamonde, a la sazón cura de Santa Maria de Troáns, por la jurisdicción dada por el juez provisor del Arzobispado, y en atención a las advertencias de los mayordomos de las cofradías de Nuestra Señora de las Nieves, San Roque y Santo Nombre de Jesús, por irregularidades en las contadurías, concluyó, por auto de 8 de septiembre de 1728, que "[…] atendiendo a que las cantidades que expresan dichos recibos se consumieron en obra precisa, y necesaria, para dicha yglesia […], y que dicho Don Francisco de Nauia por su inteligencia [su antecesor en la administración de la feligresía], […] sin embargo de auer dado horden para su entrega, no ha procurado anotarlo en los libros de dichas cofradias para descargo de dichos maiordomos, como deuio acerlo […]", y, a continuación, añadió, "[…] debo de declarar y declaro deuerles admitir, todas las partidas de dinero que de dichos rezibos consta, auer pagado y entregado para reparos de dicha yglesia y su retablo mayor […]"[304]. Así en las cuentas de 1727 de la cofradía del Santísimo Sacramento o del "Dulcísimo Nombre de Jesus", ajustadas a 26 de septiembre de 1728, se dieron "[…] por descargo de su alcance mill nuebezientos y setenta y seis reales de uellon, los mesmos que acredittan auer pagado ha antonio das ameixeiras y a Juan Mouriño Maestros que entendieron en Maderados de la yglesia y retablo que se alla en ella de que presentaron reciuos […][305]". Así que éstos que se ocuparon del altar mayor, presumiblemente, hacia 1723, parece que también lo hicieron del maderamen y la cubierta de la iglesia de Santa Maria de Troans, tal vez antes de la visita del Arzobispo Salcedo y Azcona, ya desde 1718, aunque su trabajo, por lo demás, no viene si no a cargar sobre las dificultades en separar el oficio de "carpintero de obra blanca" para construcción, de los escultores, tallistas y ebanistas o ensambladores, ya que unos y otros se confundieron en la Galicia rural del Antiguo Régimen.

Quizá en los últimos meses de 1723, el "[…] Lizenciado Don Francisco Antonio de Nauia Mariño Rector propio del beneficio curado de Santa Maria de Troans en el Arciprestazgo de Moraña […]" envió carta a D. Miguel Herrero Esqueva para ponerle en conocimiento de "[…] que

303 Libro de Fábrica (1715-1801), leg. 1, fol. 7 r., Administración parroquial, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

304 Santísimo Sacramento (1607-1826), leg. 1, fols. 166 v.- 165 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

305 *Ibídem*, fol. 163 v.

en su yglessia se a echo reatablo nuevo, renouado altares, y algunas ymagenes [y así] suplica a V.S.I. se sirua dar lizenzia para que el, su capellan o qualquiera sazerdote pueda bendecir la custodia nueba de dicho retablo […]"[306]. Se le dio "Lizencia para bendecir un Retablo mandado hazer por auto de Visita" por el Arzobispo, en Santiago de Compostela, a 1 de diciembre de 1723[307], y finalmente el 15 de enero de 1724, "[…] auiendo llegado a la yglesia parroquial desta freguesia de santa Maria de Troans el lizenciado D. Miguel Gonzalez de Nouoa […], Arcipreste deste partido de Moraña y cura propio de santa Mariña de fragas y auiendo reconocido el retablo del altar maior de dicha yglesia y allandole que estaua fenecida su obra y en bastante forma echo con decencia y limpieza […], passo a bendecir el tabernaculo e ymagenes que le an puesto delante […]"[308]. Indudablemente, el retablo mayor se ensambló a finales de 1723, y así parece indicarlo las cuentas de 1723, ajustadas en octubre de 1724, a tenor de los 24 reales "[…] que hizieron de coste las fixas y clauos que a comprado para assigurar el Retablo […]"[309]; cuya talla se les entregó, por tanto, a Antonio das Ameijeiras y Juan Mouriño, tal vez ajustada el año anterior, en 1722, en cumplimiento del auto del Arzobispo Salcedo y Azcona de abril de 1718[310].

A uno de ellos, acaso a Antonio das Ameijeiras, hay que atribuirle la obra de los retablos colaterales de Ánimas —en el evangelio— y San Miguel arcángel —en la epístola—, en los que seguramente trabajó ya antes de 1723, y tal vez poco después de 1718. Si bien de lo que podemos estar seguros es que ya estaban montados en el cuerpo de naves de Santa María de Troáns hacia 1730, porque de las cuentas de 1731, ajustadas en septiembre de 1732, se descontaron poco más de 420 reales "[…] lo mismo que tubo de coste los materiales y trauajo del pintor, que pinto el colateral de las animas […]"[311]. Asimismo, en las contadurías de 1732, ajustadas en septiembre de 1733, se da cuenta de los 230 reales "[…] de la pintura de la Custodia del altar mayor […]"[312], y, después, en las cuentas de 1733, a mayores se asentó la libranza de 219 reales también para "[…] la pintura de la Custodia donde se alla el santissimo Sacramento"[313]. Luego, en los años de 1730 a 1739 se trabajó en la pintura y dorado del moblaje, aunque el retablo mayor se dejó para los años finales, y así, no aconteció hasta el 22 de octubre de 1738 que "[…] se acabo de pintar y dorar el retablo mayor de la yglesia de santa María de troans a jornal; el qual tubo de conste, juntamente con los santos, de dicho retablo, que todos se estofaron, dos mill nuebe cientos y setenta y ocho reales y medio de uellon […]"[314].

306 Libro de Fábrica (1715-1801), leg. 1, s/fol. (entre fols. 17 y 18), correspondencia con el Palacio Arzobispal (s. d.), Administración parroquial, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

307 *Ibídem*, s/fol.

308 *Ibídem*, fol. 18 r.

309 *Ibídem*, fol. 20 v.

310 *Ibídem*, fol. 7 r.

311 *Ibídem*, fol. 41 r.

312 *Ibídem*, fol. 42 r.

313 *Ibídem*, fol. 43 r.

314 *Ibídem*, fol. 56 r.

¿Antonio das Ameijeiras?, retablo colateral de Ánimas, iglesia de Santa María de Troáns (Cuntis, Pontevedra), antes de 1723

Formas

El retablo mayor y los colaterales de la feligresía de Troáns, puede que entallados poco después del de San Xulián de Guimarei, no hay duda que después 1719, eran otra vuelta de tuerca más al estilo de Antonio das Ameijeiras. Quizá la colaboración con Juan Mouriño, antes que una evolución en su estilo, nos ayude a razonar los cambios que se dieron, en apenas un par de años, en relación con el esquema de composición, no obstante, de este último nada se sabe. Pues bien, en cuanto al aparato de los retablos de Ánimas y San Miguel arcángel, lo cierto es que estaría en la línea de lo que monopolizó la producción en Santiago de Compostela hacia 1710, en manos de Jacinto de Barrios, Ciprián Domínguez Bugarín, Antonio de Afonsín, Ignacio Romero…; y, a la vez, el adorno nos habla de la pericia de los tallistas. Así, en cuanto al arte de la talla, se caracteriza por la utilización de grandes hojas aserradas de cardo y de frente acanalado, muy gruesas, pero que poco a poco se alejan del comportamiento de los cartuchos "cactiformes", a pesar de que llama la atención el apego a los botones, los florones y las rosetas que, por su tamaño y protagonismo, le dan al retablo un "aire" pesado y arcaizante, lejos aún del estilo de Miguel de Romay después de 1712.

En el remate, por ejemplo, el adorno se ajustó a la articulación de la caja, explorando las posibilidades de tarjetas de largas hojas cartilaginosas y de espadaña, y trabajando con un esquema de organización que, como nos tenía acostumbrados, germinó de dos volutas, y que al mismo tiempo multiplicó sus elementos y se abrió hacia los lados, siempre en simetría. Al respecto, quizá el más completo muestrario del arte de Antonio das Ameijeiras alrededor de 1720 se desplegó en la "custodia" del altar mayor de San Xulián de Guimarei, en relación con soportes, patrones para organización del adorno, vegetación y fantasías, pero, naturalmente, a escala de platero. Con todo, esto no es un obstáculo para llegar a ver que la asociación entre Antonio das Ameijeiras y Juan Mouriño bien puede explicar el desarrollo de algunas de las opciones de su recetario y, tal vez, la resistencia de otras, en especial el recurso a las líneas verticales en el adorno, que hacen deslizarse a las tarjetas de abajo arriba, antes que a los lados.

Sin embargo, no es la única "complicación", habida cuenta que el retablo mayor se encajó en un nicho muy hondo, y esto, claro, le obligó a ser proyectado con arreglo a una guarnición de madera y a reajustar, así, su tipología, no obstante, le dio una profundidad y movimiento nuevos, hasta ahora, en el arte del maestro Ameijeiras —por medio de machones achaflanados, en los flancos, sobre los que cabalga el arco, de intradós casetonado, a modo de cornisa, que cierra el ático, y que mira, claro, al altar mayor de Santa María de Godos (después de 1715)—. Así que, una vez más, los problemas de composición se derivaron del principio de acomodación al marco, y de un testero tan alto como ancho, que quizá obligó a vaciar la calle central, desbordarla hacia arriba, y a construir las laterales, más estrechas, sólo con columnas salomónicas. Sin embargo, por si esto no fuera poco, hoy casi nada resta de la estructura de hacia 1723, en el primer cuerpo, ya que se reformó su centro a través de un edículo de tres arcos montados sobre estípites, y alzado sobre el sagrario, que "[…] En el año pasado de mil sietecientos cinquenta y tres se hizo […]", al tiempo que se ejecutó el pabellón para la Ascensión, y se alteró la estructura de su caja —a lo que hay que sumar, por otra parte, la reforma de las calles laterales y el sagrario, o su tabernáculo, tal vez en la segunda mitad del XIX—; después de 26 de julio de 1753 se asentaron los honorarios a "[…] los tallistas de santtiago en hazer y fabricar la caja [con tres nichos] donde se coloco la ymagen de nuestra señora del carmen, el santo Niño Jesús y san Alberto, ynportaron los jornales de los dos trecientos nobenta y seis reales […]"[315].

Hoy por hoy creo que es casi que imposible el "recrear" cómo era la estructura del retablo mayor de Santa María de Troáns hasta los años medios del XVIII, en especial en el primer cuerpo, al estar al tanto de que su tipología ni mantenía paralelos con la producción de Antonio das Ameijeiras anterior a 1720, quien, por lo demás, tenía que ser ya de edad "madura" hacia 1723, ni sabemos de otras obras de Juan Mouriño. Pero el hecho que sus nombres se hayan asociado, en las cuentas de la cofradía del Santo Nombre de Jesús, a los "[…] maderados de la yglesia", y que a lo largo del Antiguo Régimen se estilaran las "compañías" entre entalladores, carpinteros y retableros; del mismo modo, que no se haya podido señalar una continuidad

315 *Ibídem*, fol. 68 r.

entre las obras de San Xulián de Guimarei y de la iglesia de Troáns, apuntaría, en última instancia, a que el trabajo de Juan Mouriño fue determinante en relación con ensamblaje, y que, entonces, tal vez sería mejor retablero de lo que entallador. Esto explicaría, sin ir más lejos, el cambio en las proporciones de las columnas salomónicas, las que, aún manteniendo el canon de tres espiras y dos medias en los extremos, o de cuatro senos, han adelgazado, disminuido la hipertrofia de su imoscapo y, además, perdido la corona de acanto sobre la basa. Habida cuenta que no es posible ir más lejos, tan sólo resta el buscar la huella de Antonio das Amijeiras en la capilla mayor de Troáns, así que toca hacer hincapie en los patrones para conformación del adorno; pues bien, las tarjetas se construyen de abajo arriba con un haz de volutas blandas y cartilaginosas, siempre en tridente, que hicieron brotar rosetas, mientras trepan desde las hornacinas del primer cuerpo hasta el ático, enmascarando la horizontalidad del entablamento; y que no viene si no a contestar la organización de los cartuchos del retablo mayor de San Xulián de Guimarei, al revés, de arriba abajo. Pese a que continúa casi al final del primer cuarto del siglo XVIII, a contracorriente, trabajando sobre esquemas longitudinales antes que en centrífugos y centrípetos, como los de Miguel de Romay en torno a 1712, y que sólo se dejan ver en las tarjetas que se abrochan a la cornisa del ático. Por supuesto, sigue echando mano de los ramilletes de frutas y acanto para embellecer el cajeado de las pilastras, y explotando los roleos de acanto, llenos de hojarasca, flores y zarcillos, a veces con frutos, que sí, ya había tallado para el nicho del ático de la iglesia de Guimarei, y que luego reutilizó para aligerar los machones en chaflán del retablo mayor de la iglesia de Troáns.

Contenido

Así que, con toda seguridad, el auto de la visita de D. Luis de Salcedo y Azcona, de abril de 1718, ha sido determinante en la ejecución de "[…] otro retablo para el altar mayor proporcionado al sitio, […]", y en su tipología, porque "[…] el retablo que se ajuste del altar mayor se ajustara al del dulcisimo nombre de Jesus […]"[316]; es decir, a la exaltación del "Sanctissimo Sacramento", de cuya cofradía hay noticias al menos desde principios del XVII, desde 1607, y cuyas constituciones no se aprobaron, no obstante, hasta diciembre de 1683[317]. Es justo decir que obligó, seguramente, al crecimiento del tabernáculo y, por consiguiente, de la hornacina principal, tal vez como en el retablo mayor de San Cristovo de Couso, lo que nos llevaría a pensar en una "custodia" de dos cuerpos, tal y como se hizo hincapie en la iglesia de Guimarei. Por lo demás, en el ático, quizá se entronizó una Inmaculada, en relación con la mujer del Apocalipsis que venció a la herejía, con la media luna a sus pies, y en correspondencia con la defensa y glorificación de la Eucaristía en el sagrario. No se sabe. Si bien, ya que en la actualidad es la Asunción la

316 Libro de Fábrica (1715-1801), leg. 1, fol. 7 r., Administración parroquial, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

317 Bajo el epígrafe "Añadymientto de ordenanzas: Dentro del atrio de la parroquia de ssanta maria de troans a ueinte y seis dias del mes de diciembre de mill seiscientos y ochenta y tres añoss […], de la cofradia del Santo nombre de Jessus, Sanctissimo Sacramento colocada en su yglesia […]", Santísimo Sacramento (1607-1826), leg. 1, fol. 90 v., Cofradías e Instituciones parroquiales: Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

que ocupa el pabellón del ático, es lógico pensar que otra más pudo encargarse hacia 1722, habida cuenta que bien la Coronación, o bien la Asunción, se movilizaron ya desde el 1600, en los altares mayores, también en defensa del dogma de la virginidad y puridad de la Madre de Dios. Se hizo acompañar por san Blas, con las insignias de obispo y con vestiduras litúrgicas, en la hornacina del evangelio, respetando el "modelo" del san Pedro que, tal vez, entalló Antonio das Ameijeiras para la feligresía de Orazo a principios del siglo XVIII. Luego, en los nichos del primer cuerpo, al menos una de las cofradías de san Roque o Nuestra Señora, muy probablemente, contó, allí, con una talla[318]. Pero la situación cambió pocos después.

En 1753, parece que a un taller de Santiago de Compostela se le encargó un edículo para la calle principal "[…] donde se coloco la ymagen de nuestra señora del carmen, el santo Niño Jesús y san Alberto, ynportaron los jornales de los dos trecientos nobenta y seis […]"[319]. Pues bien, la Virgen del Carmen se perdió, y el Niño Dios seguramente no es el de los años medios del 1700, sólo san Alberto de Sicilia, en el edículo de la derecha —que lleva hábito blanco, con el manto y escapulario de su Orden, y que, no obstante, acostumbra a traer un crucifijo—, perteneció al programa.

318 Nuestra Señora del Rosario (1656-1825), leg. 5. Cofradías e Instituciones parroquiales: Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS. San Roque (1701-1837), leg. 7. Cofradías e Instituciones parroquiales: Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

319 Fábrica (1723-1827), leg. 1, fol. 68 r., Administración parroquial, San Cristovo de Couso, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

2. De la siembra y la cosecha del "*obradoiro*" San Martiño Pinario durante el segundo tercio del siglo XVIII

El 19 de junio de 1730 "[…] se dio principio a la obra del tabernáculo" y retablo mayor de los benedictinos de Santiago de Compostela[1]. Desde las primeras semanas, los trabajadores estaban bajo dirección del aparejador Manuel de Leys, responsable de la obra hasta principios de agosto, cuando Miguel de Romay se puso ya al frente de su obrador. Dijo Couselo Bouzas que contó con la colaboración de treinta y cuatro maestros y oficiales, que trabajaron en el claustro de San Martiño Pinario por espacio de 143 semanas. A su lado, Manuel de Leys, que junto a Domingo y Pedro Romay eran los mejor pagados, con siete reales diarios, también Bernardo García y Mariño, Francisco de Casas y Andrés Mariño, con seis reales cada uno[2]. Según García Iglesias, se llevó a cabo la obra del tabernáculo y retablo a un tiempo con la de las cajas de los órganos, porque por 1730 ya se trabajaba en ellas, a ciencia cierta, alguno de los maestros del altar mayor, y, luego, en el cuatrienio del abad fray José Cornejo, de 1733 a 1737, se ejecutó su escultura[3]. Al parecer, en marzo de 1733 se concluyó "oficialmente" la obra del retablo mayor y, dos meses después, el 19 de mayo, se inauguraba con el traslado del Santísimo Sacramento, si bien en palabras de Fernández González aún restaban algunas "tareas menores"[4]. Así que, por entonces, se le ponía punto y final al trabajo del taller de escultura, carpintería y talla más numeroso y "virtuoso" de la Galicia del Barroco, tal vez sólo comparable al del tabernáculo y camarín del Apóstol en la capilla mayor de la Catedral, entre octubre de 1658 y fines de 1672.

A decir de Folgar de la Calle y López Vázquez, una vez inaugurado el "tabernáculo" y ejecutados los órganos, tal vez el taller trabajara durante las diecisiete primeras semanas de 1738, hasta abril, en el "recibimiento" del retablo mayor sobre las paredes del presbiterio, en sus laterales, y en "la custodia pequeña", cuya nómina de maestros y operarios encabezaba, ahora, Andrés Ignacio Mariño. Quizá el trabajo terminó antes de abril de 1739, cuando "[…] Diose principio la obra de dorar la custodia"[5]. Pocos años después, en julio de 1742, se firmó el ajuste del retablo colateral de san Benito con Francisco de Casas y sus viejos compañeros, Domingo de Romay, Andrés Ignacio Mariño, Bernardo García, y, a lo mejor, emplearon a Miguel García y Manuel de la Iglesia[6]. Después esta "compañía" seguro que se encargó del colateral

1 R. OTERO TÚÑEZ, "El retablo mayor de San Martín Pinario", op. cit, 229-231 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La iglesia de San Marín Pinario de Santiago de Compostela: su amueblamiento", *Monjes y monasterios españoles*, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1995, 1, 171-172 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 261 p. y ss.

2 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 701 p.

3 X. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, Santiago de Compostela, Consellería da Presidencia e Administración Pública, 1993, 131 p.

4 A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 226-229 p.

5 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 261 p.

6 R. OTERO TÚÑEZ, "Los retablos del crucero de san Martín Pinario", op. cit., 280 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La iglesia de San Marín Pinario

Francisco de Casas, retablo mayor de San Pedro de Bugallido (Ames, A Coruña), por 1743

del evangelio, dedicado a la Virgen del Rosario o "inglesa", y, entre marzo de 1742 y abril de 1747, en el retablo mayor de la capilla del Hospital de San Roque (Santiago de Compostela), con trazas y según condiciones de Simón Rodríguez[7]. Entre 1746 y 1749, bajo dirección de Manuel de Leys, Andrés Mariño, Manuel de la Iglesia y Miguel García volvieron a la iglesia de San Martiño Pinario y se encargaron del retablo de la capilla de Nuestra Señora del Socorro[8]. Pues bien, la creación y formación de un obrador de escultores, tallistas y carpinteros, en manos de los benedictinos de Santiago de Compostela, era el primer paso; después, en "compañías", o bien por libre, éstos se desplegaron por las parroquias y arciprestazgos del Arzobispado y expandieron, no hay duda, los repertorios "codificados" bajo Fernando de Casas y Miguel de Romay.

de Santiago de Compostela…", op. cit., 176-177 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 262-263 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 239 p.

7 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 143 p.

8 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 269 p. X. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 187 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 243 p.

San Lorenzo de Seira (IR.SER.01)

Aneja de Santo Tomás de Sorribas, arciprestazgo de Iria Flavia (Rois, A Coruña)
[1675 ca., *San Lorenzo de Seyra*; 1720 ca., *san Lorenço de Seyra*]

¿Francisco de Casas?, retablo mayor de San Lorezo de Seira (Rois, A Coruña), por 1733

Textos

Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia (AHDS). San Bartolomé (1655-1759), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia (AHDS). Nuestra Señora del Rosario (1663-1870), leg. 4, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia (AHDS). Santísimo Sacramento (1675-1869), leg. 5, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia (AHDS). Santa Lucía (1726-1849), leg. 7, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia (AHDS).

Contexto

Desde comienzos del siglo XVIII el estado de la iglesia de San Lorenzo de Seira levantó protestas entre los visitadores del Arzobispo; "[…] la Capilla mayor desta Yglesia [estaba] indecente y vieja […]", y, en la visita de febrero de 1719 de D. Luís de Salcedo y Azcona, sabemos que se dispuso "[…] que el cura aplicando su acostumbrado Zelo se dedique con sus feligreses a fabricar nueba Capilla mayor excitandoles a contribuir con lo que pudieren para la dicha tan del servicio de Dios y de su mayor culto […]"[9]. Si bien es probable que las obras en su cuerpo ya empezaran a finales del siglo XVII, con la construcción de la sacristía[10] y, luego, entre 1710 y 1712, de la capilla de Santa Lucía, en el

9 Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 64 r., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

10 De las cuentas de 1699, ajustadas en febrero de 1700, "[…] mill y ducientos [reales de vellon a] Lucas Angueyra [vecino de] sar maestro de obras que hiço la sacristia de la yglesia parroquial con el consentimiento del ordinario, a quenta de mill y quinientos en que fue ajustada […]", *vid*. San Bartolomé (1655-1759), leg. 1, s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

lado del evangelio[11]. Por su parte, la capilla mayor no se levantó hasta 1725, a tenor de la cuentas de la Cofradía del Apóstol san Bartolomé, sin duda las arcas mejor surtidas de la feligresía[12], y la más antigua, cuyas constituciones se aprobaron por 1622.

En abril de 1726, "[…] D. Domingo Martínez de Castro Berde Comisario del Santto ofizio de la ynquisicion deste reino, Canonigo de la santta yglesia de Iria y arzipreste de este dicho partido [Iria Flavia]", en el acta de bendición de la iglesia parroquial de Seira dijo que "[…] D. Diego Barreiro Cura de los benefizios curados de santo Thome de Sorribas y san Lorenzo de Seira […] con orden de V. S. Illma. se ha hecho a fundamentis la capilla mayor de la referida de seira con sus colectorales la que se alla al presente perfeccionada y para dicir misa en dichos altares y colocar a su dibina Magestad en la Custodia del Altar mayor […]"[13]. Hay pues que situar en este punto la gestación del proyecto para un retablo mayor más acorde con el nuevo espacio litúrgico, si bien su "concreción" se retrasará hasta 1733[14]. Una vez más, el Libro de la cofradía de san Bartolomé da cuenta de la obra de cantería para el basamento, del montaje y la fijación del armazón, y, pese a no dar razón del nombre de los entalladores a que se les encargó la talla y ensamblaje del retablo, avisa de su venida desde Santiago de Compostela[15]. Pues bien, los pagos se liquidaron entre 1733 y 1734, cuando se anota el último, por valor de 300 reales que "[…] dio por [perdido] retablo que se le quedaron diviendo al maestro que lo hizo […]"[16]; desembolsándose sobre 3.000 reales, según se desprende de la contabilidad de las cofradías de san Bartolomé, Nuestra Señora del Rosario[17], Santísimo Sacramento[18] y de la Gloriosa santa Lucia, la última fundación de la feligresía de Seira, cuyas constituciones se aprobaron en 1725[19].

11 De las cuentas de 1710, "[…] da por descargo quatro cientos y cinquenta y ocho reales que entrego al maestro que hace la capilla de la gloriosa ssanta luçia dentro de la yglesia […]", *ibídem*, s/fol. De las cuentas de 1712, "[…] da por [descargo 1.529 reales al maestro] que hizo la Capilla de la Gloriosa Santa lucia […]", *ibídem*, s/fol.

12 En las cuentas de 1725 se asentaron los descargos de 2.500 reales "[…] que gasto en la obra de la Capilla Mayor de dicha yglesia cuyo coste de ella fue tres mill ciento y treinta y cinco reales y medio […]: y para el cumplimiento de los tres mill ciento y treinta y cinco reales y medio puso la Cofradia de Nuestra Señora quatro cientos y sesenta y quatro reales; la del Sanctisimo Sacramento nobenta y cinco reales y medio y la fabrica setenta y seis reales […]", *ibídem*, s/fol.

13 Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 76 v.- 77 r., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

14 De las cuentas de 1733, "Mas dio en dacta un mill quatro cientos y catorce reales de vellon; que dio dicho vicario de la dicha Cofradia para ayuda de la echura del retablo e Ymagenes que se ha hecho para la capilla mayor, de dicha yglesia de Seira" , *vid*. San Bartolomé (1655-1759), leg. 1, s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

15 También de las cuentas de 1733 (¿?), "Mas dio en dacta tres cientos ochenta y un reales y veinte y seis maravedies coste de pedestal del Altar mayor que se hizo para asentar dicho retablo nuevo, y de otra que se hizo tambien en dicha yglesia […]", *ibídem*, s/fol.

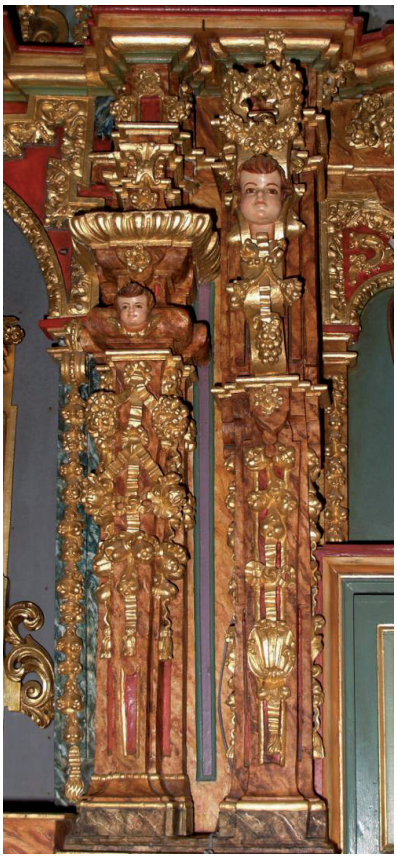
16 *Ibídem*, s/fol.

17 Nuestra Señora del Rosario (1663-1870), leg. 4, fol. 86 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

18 Santísimo Sacramento (1675-1869), leg. 5, fol. 85 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

19 Santa Lucía (1726-1849), leg. 7, s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

En la visita del 25 de mayo de 1740, D. Manuel Orozco Manrique de Lara deja por escrito su reconocimiento a "[…] que las cofradías desta yglesia han hecho mucho esfuerzo para los reparos y ornato de ella costeando con la fábrica un retablo que se ha pintado, y dorado con mucha decencia, y es justo que principalmente se cuide de lo que mas inmediatamente pertenece a Nuestro Señor Sacramentado […]"[20]. Pues, como se indica en la contaduría de la Fábrica, la pintura y dorado lo ejecutó Benito Collazo[21], al parecer entre 1738 y 1739, siempre antes de 1740, ya que en las cuentas de 1738, ajustadas en junio de 1739, se asientan doce reales "[…] de fuegos del dia del Patrono [san Lorenzo, 10 de agosto] y compostura y clavos de la estada de pintar el retablo […]"[22]. Quizá los trabajos empezaron por agosto de 1738, y seguro que se contrataron poco después del inicio del verano, como era costumbre, para no perjudicar las tareas agrícolas de los parroquianos, en precio de 2.900 reales, más o menos[23]. En beneficio de la verdad, hay que señalar que el último pago se hizo en 1743[24].



Izquierda, ¿Francisco de Casas?, detalle del retablo mayor de San Lorezo de Seira (Rois, A Coruña), por 1733

Formas

En el arciprestazgo de Xiro da Rocha, en el valle del Sar, el cura y los feligreses de San Pedro de Bugallido (Ames, A Coruña), hacia 1736, tenían que trasladar el altar mayor y desmontar su retablo "[…] por estarse caiendo la capilla"[25]. A finales de 1736 los vecinos de Bugallido debieron afrontar, pues, la reconstrucción de su iglesia, y, así, el 15 de octubre de 1736[26], ajustaron con el maestro de cantería Jacinto Tasende, vecino de Vila de Cruces, el levantar la capilla mayor, según lo ordenado por el Cabildo de la Catedral, que al menos desde comienzos del siglo XVII poseía el derecho de patronato sobre la feligresía y, consecuentemente, sufragaba los gastos de la obra. Gende Franqueira dio por segura la "actuación" de Fernando de Casas, en

20 Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 96 v., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

21 "Mas da en data dicho mayordomo ciento ochenta y ocho reales que entrego a Don Benito Collazo Pintor para aver de acabar de pagar la pintura del Retablo de la Capilla mayor desta Parrochial Yglesia", Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fol. 102 r., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

22 *Ibídem*, fol. 94 r.

23 Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, fols. 98 r.- v. y 102 r., Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS. San Bartolomé (1655-1759), leg. 1, s/fol. (de las cuentas de 1738, 1739 y 1743), Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS. Nuestra Señora del Rosario (1663-1870), leg. 4, fols. 93 r., 96 r. y 98 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS. Santa Lucía (1726-1849), leg. 7, s/fol. (de las cuentas de 1738 y 1740), Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

24 De las cuentas de 1743, "Mas da en data ciento noventa y seis reales que dio a el pintor que pinto el retablo"; "Y le entrego a el pintor mas sesenta reales que le entrego el mayordomo del Santisimo que lo fue Juan Gonzalez y estos ya estan en data en las cuentas de dicho Gonzalez y no se admiten en estas, con mas cincuenta reales que dio el Vicario de Santa Lucia para lo mesmo los que se le revajaron en las cuentas a Ignacio de Santo Vicario de la referida cofradia de Santa Lucia", *vid*. San Bartolomé (1655-1759), leg. 1, s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

25 Libro de Fábrica (1657-1829), leg. 1, fols. 143 y ss., Administración parroquial, San Pedro de Bugallido, Iria Flavia, AHDS.

26 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 628 p. G. GENDE FRANQUEIRA, *El arte religioso en la Mahia*, op. cit., 54 p.

calidad de Maestro Mayor de la Catedral, por lo menos en los que respecta a las trazas para la cabecera, ya que en el Cabildo del 20 de septiembre de 1736 los canónigos de Santiago de Compostela autorizaban la visita y vigilancia del su Maestro de obras a los trabajos de la capilla mayor de San Pedro de Bugallido[27]. Después de mayo de 1737 su cabecera tenían que estar ya acabada, y, al parecer, esta obra dio inicio a un período de gran actividad en la Fábrica. En 1743 se vendió el antiguo retablo, con su custodia y cinco de sus viejas imágenes, y se reunió el dinero de las cofradías y de las limosnas de los vecinos —por ejemplo, D. Juan Núñez de Ruibal, escribano, entregó 1.000 maravedíes (poco menos de 30 reales) "[…] por su devoción"—[28]. Para a continuación concertar con el escultor Francisco de Casas la talla y ensamblaje del retablo para su altar mayor en "[…] 4.800 reales en que se remato el retablo de la capellania maior con su custodia, cinco santos apostoles, una Nuestra Señora y dos angeles que a toda costa hizo y fabrico Francisco de casas, maestro de escultura, vecino de la ciudad de Santiago"[29].

Pues bien, hay que poner el foco de atención en el retablo mayor de San Pedro de Bugallido, y, tal vez, también en otros retablos atribuidos por Gende Franqueira a Francisco de Casas —pese a que los de las parroquias de San Paio de Lens y San Mamede de Piñeiro (Ames, A Coruña), hacia 1745 y 1746, respectivamente, seguro que no los ensambló Francisco de Casas, a tenor de sus bajos precios, muy por debajo de los 2.000 reales—[30], porque hay razones para creer que él y otros ensambladores y tallistas de su generación, la de los nacidos alrededor del 1700, popularizaron en los valles del Ulla y del Sar estructuras compuestas de predela, cuerpo y ático, bien proporcionadas, casi siempre más anchas que altas, pero construidas con estípites, aún supeditas a la linealidad de la planta, al plano de fondo y al principio de acomodación al marco. Así que el retablo mayor de San Lorenzo de Seira se levantó sobre una predela con paneles decorados con placas y recortes, luego, tres calles con estípites, al igual que el altar mayor de la feligresía de Bugallido, organizan el primer cuerpo, con centro en un nicho muy desarrollado y acentuado a través de la multiplicación de soportes. Al tiempo que su embocadura se engalanó con una moldura de hojarasca, quebrada, recorriendo el espacio que media entre la rosca y el ático, a modo de baquetón acodado, y en atención a una fórmula que se repitió también en las cajas de las calles laterales. Los estípites que sustentan el peso del entablamento, se resolvieron con un escalonamiento de volúmenes tronco-piramidales, con recortes y placados, y éste, por su parte, se ejecutó de un modo cuanto menos "extravagante"; su arquitrabe recibió una sola faja, su friso perdió la decoración al uso, mostrando numerosos quiebros, aunque sobre las calles laterales se engalanó con querubines, y la cornisa, desnuda, y con una corona muy volada, rima con las del cierre perimetral del ático. Que repite, por su parte, la articulación tripartita del cuerpo inferior, aunque dislocando el aparato para superposición de soportes, a resultas de la escasa altura

Derecha, Francisco de Casas, detalle del retablo mayor de San Pedro de Bugallido (Ames, A Coruña), por 1743

27 *Ibídem*, 54 p.

28 Libro de Fábrica (1657-1829), leg. 1, fol. 157 v., Administración Parroquial, San Pedro de Bugallido, Iria Flavia, AHDS.

29 *Idídem*, fols. 157 v. y 158 v.

30 G. GENDE FRANQUEIRA, *El arte religioso en la Mahia*, op. cit., 114 y 117-118 p.

de la capilla mayor, por consiguiente, sobre los estípites del cuerpo principal se abrieron las cajas de las calles laterales, coronadas por arcos trilobulados, y la calle principal del ático redujo sus dimensiones, con un arco mixtilíneo. Sobre los nichos laterales del primer cuerpo se dispusieron dos tornapuntas, coincidiendo con peanas, que, a su vez, se correspondían con el combado del entablamento, y quizá destinadas a imaginería. Si bien, dejando a un lado estas trasgresiones de la "norma", que nacieron de la necesidad de ordenar un ático más ancho que alto, en el que se echó mano de pilastrones con placados, en las iglesias de las parroquias de Seira y Bugallido se recurrió al ajuste de aparatos de dos cuerpos erizados de estípites y pilastras que beben, no hay duda, de las experiencias de Manuel de Leys y Francisco das Moas antes de 1730, como el retablo de la capilla de la Cofradía de Prima, por 1721, y el de la capilla de la Azucena de la Catedral, por 1731, respectivamente, tal vez de otros ya perdidos, como el retablo mayor de la iglesia de San Fiz de Solovio, en el que Francisco das Moas trabajó junto a Diego de Sande hacia 1727.

Sin embargo, no hay duda que es en su módulo de articulación en vertical donde radican las semejanzas en relación con el comportamiento de las arquitecturas en madera. En el ático de los altares mayores de San Lorenzo de Seira y San Pedro de Bugallido, pese a los casi diez años de diferencia entre uno y otro, las guarniciones de los nichos y sus molduras de lenguas de acanto se requiebran, suben y bajan en zig-zag y se ajustan al espacio bajo la cornisa, al tiempo que las pilastras que los flanquean, sin capitel, y con sus fustes cargados de sartas de frutas, se encajan en el arco a través de una voluta hueca y con su frente recortado. Por su parte, las calles laterales repiten el esquema de composición y, así, juegan con la suma de arcos curvilíneos y mixtilíneos con orejeras y molduras de enmarque más o menos rectas, y, en paralelo, su basamento se resuelve con peanas de desarrollo troncocónico que se incrustan en el entablamento. Finalmente, en cuanto a la conjugación de elementos sustentantes y sustentados, toda atención se merecía la organización del entablamento, que prácticamente ha desaparecido en la calle principal, merced a las placas y los golpes de talla, al tiempo que la multiplicación y escalonamiento de los resaltos de los plomos y el juego con placas y recortes no viene sino a hacer "deconstrucción" de la estructura, más clara si cabe en el retablo mayor de la feligresía de Bugallido. Pilastras y retropilastras se llenan de sartas de frutas, botones de acanto, y se construyen en atención a un patrón que suma plinto muy alto, fuste cajeado, a imagen y semejanza de las del retablo de la capilla de la Prima de la Catedral, y, en su cabeza, una zapata a base de placados y una volutas de material cartilaginoso, muy recortada. Pues bien, precisamente la idea de macizar el tercio superior del soporte, reduciendo a una zapata o volumen cúbico su capitel, no cuenta con antecedentes "automáticos" en los retablos de los grandes maestros gallegos del siglo XVIII antes de los años de 1730 a 1739.

Si bien la solución no resulta del todo "insólita", ya que encontraría "modelos" en los elementos del remate de los retablos colaterales tal vez erigidos por Bernardo Cabrera para la capilla del Santo Cristo de Burgos (1662 a 1663) de la Catedral[31], o en los estípites que construían

31 J. M. GARCÍA IGLESIAS, "Bernardo Cabrera arquitecto-entallador del Barroco gallego", *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez, en su 65º cumpleaños*, en Santiago de Compostela, Servicio de

el ático del antiguo retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Bonaval, tallado por Domingo de Andrade para los dominicos entre 1687 y 1689[32], y otras piezas que se ligan con los repertorios del Manierismo internacional, italiano o nórdico. Pero, además, en el retablo mayor de la parroquial de Seira, el tercio inferior del estípite presenta también su cuerpo rehundido, cajeado, y recorrido por sartas, que, aunque lejos de los ramilletes de frutas habituales a fines del siglo XVII, conservan las grandes lazadas y miran, no hay duda, hacia Santiago de Compostela. Por tanto, los patrones para adorno de los soportes, la inclinación al uso de pilastras y pilastrones, antes que de estípites, y la potencia de los placados ya desde 1721, son características a relacionar con los talleres de la Ciudad del Apóstol, y, por otra parte, la multiplicación de las piezas del tercio superior del estípite y la introducción de "notas" de desequilibrio a base de esferas o del escalonamiento de piezas y su engorde, a medida que ganan altura, es propia de los recetarios de los talleres de Muros y Noia ya a partir de 1734[33], tal vez antes. De la conjugación de una y otra tendencias, siempre extramuros de Santiago de Compostela, quizá nacieran, por los años de 1730 a 1739, los estípites de placas y recortes, bien de la mano de entalladores y ensambladores de Tui, o bien, de Pontevedra y Noia, y, al parecer, en ocasiones, también de la gubia de maestros del entorno de Miguel de Romay y Simón Rodríguez. Sin embargo, con lo apuntado no sé si se aclara el origen de los estípites de San Lorenzo de Seira (1733), construidos con placas, o de los de San Pedro de Bugallido (1743), más recortados y movidos todavía, y que parecen consecuencia "natural" de las extravagancias de Simón Rodríguez en la composición de los machones de sus retablos, donde se multiplican los placados y piezas de sus coronamientos, especialmente después de 1735.

Estas notas, y lo demás, para apartar cualquier sombra de duda sobre el trabajo de Francisco de Casas en la capilla mayor de la iglesia parroquial de Seira por 1733. De las cuentas de 1733 se descontaron 381 reales "[…] inclusos en dicha cantidad fixas de hierro y clavaxe para asentar dicho retablo transportarlo de Santiago con carreteros, gasto que han hecho los maestros para asentar el referido retablo […]"[34]. No hay duda, pues, que nos las vemos con un entallador de la Ciudad Santa, en activo hacia 1733, y más o menos "cercano" a Fernando de Casas y Simón Rodríguez, ya que pese a las torpezas en la composición, que apuntaría antes a un tallista, que a un ensamblador o retablero, echa mano del estípite, de las pilastras, y es muy "habilidoso" en el uso de placas y recortes. Quizá sólo de Manuel de Leys († después de 1766), Francisco das Moas († hacia 1769) o algún otro de los de su entorno, podrían estar a la altura, pero no ellos, porque los creo más inclinados a hacer uso de las pilastras y columnas panzudas, antes que a hacerlo del estípite. Pues bien, la decoración de los pilastrones, a base de botones de acanto y sartas de frutas, de talla crespa y menuda, o la venera de coronamiento del ático, recuerdan fórmulas y "patrones" de Fernando

Publicacións, USC., 1993, 208 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La capilla del Cristo de Burgos de la catedral de Santiago", *Capilla del Cristo de Burgos. Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid, Fundación Argentaria, 1998, 22-35 p.

32 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 429 p. y ss.

33 I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia (1730-1775): apuntes sobre la retablística del Barroco en el arciprestazgo de Posmarcos de Arriba", en *Compostellanum*, 53, 3-4, 2008, 520 p.

34 San Bartolomé (1655-1759), leg. 1, s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

de Casas, al que el maestro de San Pedro de Bugallido, según Couselo Bouzas, pudo estar ligado por lazos de sangre[35]. Si bien de Francisco de Casas († después de 1752), sólo sabemos que trabajó en la obra del tabernáculo y retablo mayor de San Martiño Pinario, desde el verano de 1730, y, luego, que de julio de 1742 a abril de 1747 hizo "compañía" con Domingo de Romay, Andrés Ignacio Mariño y Bernardo García y Mariño. De lo que se desprendería que es "discípulo" de Miguel de Romay y Manuel de Leys, tal vez a partes iguales, y que trabajó en el entorno de Fernando de Casas, pese a que los estípites del retablo mayor de la feligresía de Seira renieguen del "modelo" creado por el arquitecto Casas y Novoa para el altar mayor de los benedictinos de Santiago de Compostela. De su "formación" y de sus años de juventud, por el contrario, poco podemos decir, habida cuenta que nada sabemos de la obra de Manuel de Leys entre el verano de 1722 y el de 1730, antes de la muerte del que se ha dicho era su "maestro", Antonio Afonsín, y muy poco de la producción de Miguel de Romay y su taller antes de marzo de 1727, junto a los que bien pudo haber trabajado por los años de 1720 a 1729.

A pesar de su deterioro, la "máquina" de San Lorenzo de Seira continua enmascarada por una decoración muy bizarra, menuda y elegante, con predominio de lo vegetal, y de tratamiento "preciosista", apúntese al respecto la tarjeta que corona la calle central, en el primer cuerpo, que aunque maltratada por el paso de los siglos, conservaría aún el vigor de sus zarcillos de acanto, en una composición simétrica y muy abierta, que hacen casi desaparecer el entablamento, al sumar sus fuerzas con las placas. Por su parte, el ático se remató con una concha engastada entre ramilletes de acanto, una de las "fórmulas" más delicadas del taller de Miguel de Romay y de los entalladores de San Martiño Pinario, inspirada en diseños de Fernando de Casas —tal y como se extrae del retablo de la capilla de Nuestra Señora del Pilar de la Catedral, donde trabajó Miguel de Romay de 1718 a 1723, y en el de la capilla de la Virgen de la Azucena, donde lo hizo Francisco das Moas por 1731—, y, luego, férreamente codificada; la venera resuelve su curvatura, abajo, como una compleja voluta, al tiempo que se retuercen el ramaje de acanto que le enmarca, siguiendo un esquema prefijado en tridente, con dos ramilletes abrazándole lateralmente y un tercero que aflora en su cumbre, desde atrás. Claro que el dinamismo de la estructura recayó sobre los juegos de placas y recortes, que intentan, a través de los consabidos recursos de los repertorios del segundo cuarto del siglo XVIII, animar la arquitectura en madera. Una vez más, las placas se concentran, torpemente, en el remate de los elementos verticales, buscando la activación del recurso de inestabilidad propio de "lo barroco". Si bien creo que son los cartuchos recortados y de material blando y cartilaginoso, el acanto de hojas aserradas y "naturalista", los festones de flores y los querubines, la mejor herencia de Miguel de Romay.

Arriba, Francisco de Casas, san Pedro, detalle del ático, retablo mayor de San Pedro de Bugallido (Ames, A Coruña), por 1743._ Abajo, ¿Francisco de Casas?, Nuestra Señora del Socorro, detalle del ático, retablo mayor de San Lorezo de Seira (Rois, A Coruña), por 1733

Contenido

Hay que hacer hincapie en que hoy por hoy se desconoce cómo era la disposición "original" de la imaginería, aunque se cree que coincidía con la siguiente, y que puede atribuírsele a una sola gubia, a excepción de la imagen del santo patrón de la feligresía de Seira, claro, san Lorenzo, que seguro nunca ocupó el "cuerpo de gloria"; reservado para el tabernáculo, y que, luego, fue desprovisto del ostensorio. En las

35 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 245 p.

hornacinas laterales, recibían adoración, a la izquierda, san José con el Niño Jesús, y a la derecha, san Roque. En el ático, en la caja central, la Virgen del Socorro, que se hizo acompañar, en las laterales, a la derecha, por san Juan Bautista, y, a la izquierda, por un santo varón, ataviado como apóstol, que la tradición popular identifica con san Bartolomé, si bien carece de los recordatorios de su martirio[36]. Pero, el hecho que aparezca asociado a la Virgen, y acompañado por el Bautista, permite especular con la posibilidad de una imagen compuesta a partir del "tipo" de san Juan Evangelista.

Pues bien, no hay duda que remite al "modelo" del san Bartolomé del retablo mayor de de la feligresía de Bugallido, pero sin el Diablo encadenado; con la túnica abierta hasta la cintura, para dejar ver el tratamiento anatómico del cuello y las clavículas, el cíngulo muy alto y ceñido, que amplía la caída y vuelo del faldón, manto terciado y cruzado por la espalda que cae sobre el hombro derecho, levantado para recoger su atributo, y el izquierdo, por el contrario, se lleva hacia el tronco para sujetar un libro. En cuanto al tratamiento de los paños y los pliegues hay que subrayar su caída oblicua sobre la pierna exonerada, dejando ver sólo la punta del pie, asomado tras unos quiebros horizontales. Por su parte, el "tipo" de Nuestra Señora del Socorro bebe de la imagen del monasterio de San Martiño Pinario, tal vez tallada por Pedro de Taboada († después de 1680) entre de 1668 y 1683[37], ya que repite su pose y actitud; con el brazo izquierdo en alto para aporrear al Maligno, a sus pies, el manto terciado y que, ahora, cae por delante, desde la cabeza, para ser recogido por el brazo derecho y servirle, así, de peana al Niño Jesús, completamente desnudo y ofreciendo sus brazos abiertos a los fieles. Además, la Virgen se cubre con una toca, de la que se escapan algunos mechones de su cabellera, serpenteando sobre el pecho. Por supuesto, el tratamiento de los paños y la anatomía es más sintético, y está más cerca de la imagen del san Juan Evangelista de la iglesia de Bugallido, por supuesto, que de la escultura de fines del siglo XVII de los benedictinos de Santiago de Compostela. Por lo demás, el estilo de Francisco de Casas, más bien a partir de las tallas de San Pedro de Bugallido, se caracterizaría por seguir los tipos y esquemas de composición de Mateo de Prado, siempre a través de Miguel de Romay, figuras de canon estilizado, con cintura alta, para asegurar el movimiento de la túnica, que cae con pliegues menudos, pesados y más planos, según Gende Franqueira verticales y quebrados sólo con cortes horizontales en el parte baja del faldón[38], y manto, con solapilla, que cae por la espalda, y cuyo embozo recoge casi siempre el brazo que se alza. Si bien las esculturas de la iglesia de Seira se definen por exagerar el basculado de la cadera, caso del San José, o más de la Virgen del Socorro, que dibujan una silueta arqueada que quiere ser ya serpentina, y que se intuye en obras de Miguel de Romay como su san José para el altar mayor de Santa María Solomé o los santos Pedro y Pablo del viejo retablo mayor de la capilla del Pilar de la Alameda.

36 Recuérdese la existencia de una cofradía dedicada al Apóstol san Bartolomé, cuyas constituciones se elaboraron en 1622, *vid*. San Bartolomé (1655-1759), leg. 1, s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

37 R. OTERO TÚÑEZ, "Vírgenes 'aparecidas' en la escultura santiaguesa", en *Compostellanum*, 3, 1 (1958), 177 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La iglesia de San Marín Pinario…", op. cit., 178-179 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 268-269 p.

38 G. GENDE FRANQUEIRA, *El arte religioso en la Mahia*, op. cit., 399 p.

2.1 Manuel de Leys († después de 1766) y Simón Rodríguez

Según Couselo Bouzas, luego, Folgar de la Calle y García Iglesias, Manuel de Leys era vecino de la feligresía de Santa Susana, y "maestro de arquitectura y escultura"[39]; sus primeras obras hay que situarlas en la zona de influencia de Miguel de Romay, ya que por 1721 trabajaba con Antonio Afonsín, contemporáneo y "colaborador" suyo, juntos llevaron a cabo el retablo de la capilla de la cofradía de Clérigos de la Concepción, o de la Prima, para la catedral de Santiago de Compostela. En 1721 Simón Rodríguez lo trazó, y lo ejecutaron, desde junio, Antonio Afonsín y un joven Manuel de Leys, así que desde sus primeros pasos la influencia de Simón Rodríguez se hizo notar, y, poco a poco, ha ido adquiriendo más y más peso en su vocabulario y recursos[40]. Hacia 1729 Manuel de Leys, sólo, volvió a trabajar en la Catedral, muy cerca del altar de la Concepción, esta vez en los altares del crucero norte, en la capilla de Santo Antonio, junto a la puerta de la Azabachería, y para la parroquia de San Fructuoso —ya que se estableció en este altar a finales del XVII—, según García Iglesias,

Simón Rodríguez, Antonio Afonsín y Manuel de Leys, retablo de la capilla de la Prima, catedral de Santiago de Compostela (1721); fotocomposición, vid. J. C. VALLE PÉREZ, et al., Restauración de la Catedral de Santiago de Compostela, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, 75 p.

39 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 415 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Manuel de Leis", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Vitoria, Heraclio Fournier, 1974, 19, 20 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 302-304 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Manuel Leis, Francisco de Lens e Benito Silveira", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 92-93 p.

40 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 26-29, 44-54, 70-85 y 96-101 p. *Ídem*, *Simón Rodríguez y su escuela*, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións, USC., 1981, 31-33 p.

ocupándose de su retablo[41]. Después, en 1762, vuelve sobre sus pasos y lo rehace, por partes, y, muy probablemente, con buena parte de los trabajos pagados a jornal, según Couselo Bouzas, a causa de la pobreza de la Fábrica. En 1729 se le pagaron 4.050 reales por "[…] hacer de nuevo el medio cuerpo del retablo", más tarde, 3.300 reales más, por "[…] hacer de nuevo el medio cuerpo del altar, componer los angelotes y la mesa", y, años después, sobre 1766, se le hizo encargo de la "[…] custodia, relieves y aliños del altar mayor […]"[42]. Es quizá una de sus últimas obras. Si bien, como se sabe, de ésta sólo resta parte —en especial el segundo cuerpo y el ático—, y, no obstante, resulta evidente que trabajó a partir de recetas, que ya tenía que haber asimilado y reinterpretado de mano de Fernando de Casas y, en su mayoría, de Simón Rodríguez.

En 1730, tal vez después de la muerte de Antonio Afonsín, su maestro, empezó a trabajar junto a Fernando de Casas y Miguel de Romay en la capilla mayor de San Martiño Pinario, si bien, con este último, tal vez empezase mucho antes, junto al resto de los Romay[43]. Habida cuenta que nada se sabe de su producción antes de 1729, y que sólo podemos "imaginarlo" al lado del viejo maestro Afonsín y a golpe de atribuciones, tal vez el retablo mayor de Santo Tomé de Sorribas (Rois, A Coruña), entre 1721 y 1723, y, a continuación, a lo mejor, dirigir la mirada más al sur. Durante los años de 1735 a 1739, se estrechó su relación con Simón Rodríguez; así, por 1737 trabajó, junto a Francisco das Moas, en los dos colaterales del presbiterio de la Orden Tercera de San Francisco, siguiendo a Simón Rodríguez, y, antes, entre diciembre de 1735 y abril de 1737 se encargó de los retablos de la capilla del Santo Cristo de los mercedarios de Conxo, también en Santiago de Compostela, también según diseños y bajo dirección de Simón Rodríguez. Quizá el retablo mayor y los dos laterales le obligasen a buscar la ayuda de sus "compañeros", y creo que echó mano de Francisco das Moas, o bien, de Luís Parcero, porque no hay duda que su talla y sus "modos" se mimetizaron con la de Manuel de Leys hacia 1735. Pues bien, por estos años las atribuciones bien pueden multiplicarse, por ejemplo, el retablo mayor de San Félix de Brión (Brión, A Coruña), hacia 1734[44], justo después de dejar la fábrica de San Martiño Pinario, o el de la feligresía de San Félix de Sales (Vedra, A Coruña), levantado entre 1737 y 1738[45], y, luego, los de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), de 1739 a 1740, y de Santa María de Cequeril (Cuntis, Pontevedra), entre 1740 y 1743.

Según Folgar de la Calle, después de 1735 Manuel de Leys puede considerarse ya un discípulo de Simón Rodríguez, un "maestro de arquitectura y escultura" en su etapa de madurez, con entre cuarenta

41 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 100 p. *Ídem*, "La Edad Moderna", en *ídem*, *La Catedral de Santiago de Compostela. Patrimonio histórico galego*, A Coruña, Xuntanza, 1993, 335 p.

42 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 416 p.

43 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez y su escuela*, op. cit., 32 p.

44 G. GENDE FRANQUEIRA, *El arte religioso en la Mahia*, op. cit., 112-113 p.

45 D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, op. cit., 2, 198-199 p., 3, 290-291 p.

y cuarenta y cinco años. Seguro que antes abrió taller y tienda en Santiago de Compostela, y contó con la experiencia y "prestigio" suficientes como para hacer trazas para "terceros". Así, sobre 1737, proyectó el retablo y camarín de Nuestra Señora del Rosario para la iglesia de los dominicos de Santiago de Compostela. Unos años después, por 1740, diseñó también para la cofradía del Rosario de San Domingos de Bonaval una urna de Viernes Santo, donde, tal y como indica Folgar de la Calle, empleó detalles y adornos que lo acreditan como "epígono" de Simón Rodríguez —además de placas, utilizó óvalos y espejos con cuentas, o perlas, puntas de diamante, y tornapuntas recortadas y de apariencia metálica—[46]. Ciertamente la gubia de Manuel de Leys se relacionaría por estos años con trabajos de ebanistería y carpintería[47], ya que aún siguió trabajando, al parecer, en el moblaje de la Capilla del Santo Cristo de Conxo de 1736 a 1742, precisamente destinado al camarín[48].

Años más tarde, en la iglesia de los jesuitas de Santiago de Compostela, en el lado del evangelio, levantó un retablo dedicado a Santo Toribio de Mogrovejo, ajustado en mayo de 1747[49], y, luego, en la epístola, el del altar de San Juan Nepomuceno. Así que su trabajo se caracteriza por una obsesión creciente por "lo decorativo" y, a pesar de lo avanzado de la centuria, por la pervivencia de los esquemas de composición fijados ya antes, en torno a los años de 1721 a 1731 por los arquitectos Casas Novoa y Simón Rodríguez. Frente a la plasticidad de las hojas de acanto del estilo de Miguel de Romay, gruesas, cartilaginosas y desbordantes, la talla de Manuel de Leys se vuelve más plana y recortada, se multiplica en las áreas en las que se manifiesta la función "tectónica" o portante de la arquitectura en madera —sobre soportes, enmarques, entablamentos…— y, a su vez, se atomiza, se fragmenta y vira más menuda, o ensortijada, por lo que nos dificulta, siempre, su lectura y comprensión. Quizá haya que relacionarlo con la obra del retablo de la capilla de Nuestra Señora del Socorro, otra vez en el monasterio de San Martiño Pinario, bajo su dirección, entre 1746 y 1749, y según trazas de Fernando de Casas. Pues bien, he aquí "otro" punto de inflexión en su obra y el anuncio del cambio que se dio, luego, por los años de 1758 a 1760.

Manuel de Leys, retablo colateral de Santo Toribio de Mogrovejo, detalles de los soportes, muro norte de la iglesia de los jesuitas (Santiago de Compostela), por 1747

46 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 354 p., nota a pie 2., y 488 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez y su escuela*, op. cit., 33 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 303-304 p.

47 M. TAÍN GUZMÁN, "La cajonería barroca de la Catedral de Santiago de Compostela: muebles ebúrneos al servicio del Apóstol", en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla Universidad Pablo de Olavide, 2001, 1, 639 p.

48 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez y su escuela*, op. cit., 17 p. *Ídem*, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 101-102 p.

49 R. OTERO TÚÑEZ, "Los retablos de la iglesia de la Compañía, de Santiago", op. cit., 406-407 p. *Ídem*, *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús*…, op. cit., 60-61 p.

Manuel de Leys, retablo colateral de Santo Toribio de Mogrovejo, en el lado del evangelio, iglesia de la Compañía de Jesús (Santiago de Compostela), por 1747, vid. J. M. GARCÍA IGLESIAS, El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas, A Coruña, Hércules, 1993, 14, 286 p.

Santo Tomé de Sorribas (IR.SBA.01)

Arciprestazgo de Iria Flavia (Rois, A Coruña)
[1600 ca., *santo Thome de Sorribas*; 1680 ca., *san Tome de sorriuas*].

¿Manuel de Leys o Miguel de Romay?, retablo mayor Santo Tomé de Sorribas (Rois, A Coruña), de 1721 a 1723

Textos

Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1. Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia (AHDS.). Santísimo Sacramento (1717-1858), leg. 2. Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia (AHDS.). Nuestra Señora del Rosario (1710-1838), leg. 5. Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia (AHDS.). San Roque (1716-1870), leg. 7. Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia (AHDS.).

Contexto

Fray Antonio de Monroy, en noviembre de 1687, dijo que la "[…] yglesia de san Tome de sorriuas […] amenaça ruyna y porque tambien tiene poca capacidad y se halla ynformado de que los vezinos y feligreses y otras personas que concurren a ella los dias festiuos y a otras funciones no cauen dentro […], manda […] que el Retor y maiordomo de la fabrica llamen Maestros y reconoscan dicha yglesia consierte con ellos la redificacion dello y alargarla y lo que fuere

conueniente de forma que tenga vastante capacidad […]”[50]. Si bien no hacía sino repetir los mandatos “de obras” de la visita de mayo de 1684[51], y, aún así, los trabajos, al parecer, se retrasaron hasta principios del siglo XVIII, ya que el cuerpo de la iglesia no se llevó a cabo hasta alrededor de 1704[52], y, a continuación, se montó su cubierta, sobre 1705[53]. Poco después, en la visita de junio de 1709, se dejó constancia que los autos para que “[…] se reedificase, encargandolo a dicho rector y procurase ejecutarlo con los medios que tubiese la fabrica y cofradias […]” se habían cumplido, y, así, la iglesia ya estaba “[…] fabricada de nueuo muy capaz y en buena forma […], para ello pago la fabrica y en nombre de ella sus fabriqueros […], seis mill y nouenta y siete reales de vellon: y con lo que ayudaron las cofradias […], a sido todo ello hasta haora treze mill ducientos y siete reales […]: y para que se continue lo que falta de fabricar en dicha yglesia […], manda su señoria que dicho rector disponga se vaia continuando la obra y haziendo todo lo que mas necesario sea para la decencia de dicha yglesia y seruicio della, como en particular el que se feneza el enlosado de la yglesia, azer el coro, con su reja […]”[54].

Pues bien, en la visita de marzo de 1716, el Visitador General del Arzobispado, D. Antonio Vázquez Bermúdez, en tiempo de “sede

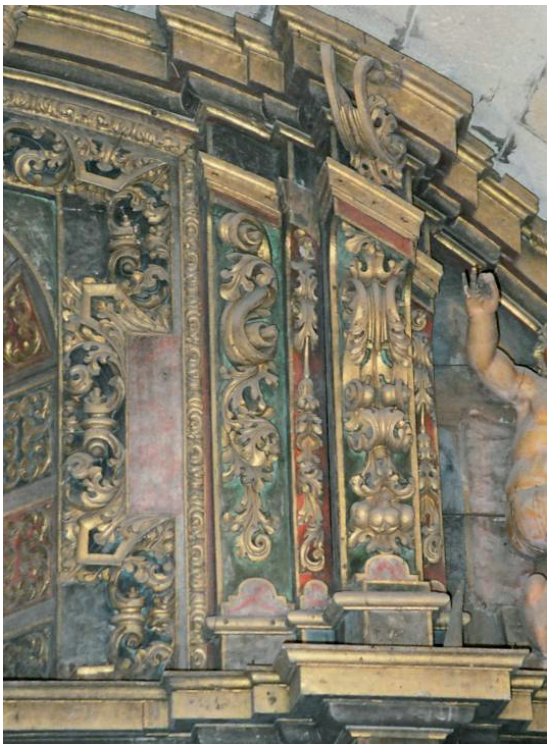
50 Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 43 r. (libro segundo), Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

51 *Ibídem*, fol. 95 v. (libro primero).

52 De las cuentas de 1704, “[…] dio en descargo tres mill reales de bellon que entrego al maestro de la obra de la yglesia […]”, *ibídem*, fol. 70 r.

53 De las cuentas de 1705, “[…] con mill nuebe cientos y nobenta y siete reales que se enplearon en cal teja maderas y clauaduras de la [cubierta] de la yglesia […]”, *ibídem*, fol. 71 r.

54 *Ibídem*, fol. 75 r.



vacante", después de la defunción del Arzobispo Monroy, hacía reconocimiento de "[…] el buen celo de dicho Cura para el culto diuino y seruir a Dios limpieza y adorno de su yglesia […]"[55], y dio noticia de "[…] la yglesia [que] se hiço y fabrico toda ellaz asimientis de canteria mui dezente: Su retablo en el altar mayor pintado; con laterales: Tribuna de manera que se alla mui dezente todo lo qual hiço haçer dicho Don Diego Varreiro [párroco de Santo Tomé de Sorribas] en que se an consumido sietemil trecientos y quarenta y seis reales de los quales a suplido la fabrica y cofradias en ella inclusas tres mil quatrocientos y quarenta y dos reales, mas o menos […], y lo demas rrestante a la suma de ariua lo suplio el cura […]"[56]. Sin embargo, el viejo retablo, tal vez de finales del siglo XVII, no iba a durar en el altar mayor, ya que por 1723 se asentó otro retablo mayor, a tenor de la contaduría del libro de Fábrica, por los 368 reales "[…] para ayuda de açer el rettablo de la yglesia", 24 más "[…] de ocho tablas que se gastaron en el rettablo […]", seguro que para andamios y la armadura para su ensamblaje, y, en fin, seis reales, "[…] que gasto quando trujeron el rettablo con los carreteros [¿acaso de Santiago de Compostela?]"[57].

El ensamblaje y asiento del retablo se ejecutó por 1723, y, al parecer, se gastaron sobre 2.300 reales, que financiaron la Fábrica y las cofradías[58], no obstante, en las cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento se recogió un pago anterior "[…] al escultor que ha hecho el Retablo" que señalaría que el ajuste de la obra se hizo sobre 1721[59]. Algunos años después, por 1735 se llevó a cabo la pintura y dorado del retablo, con tonalidades de fuerte contraste, bermellón y azul, más las doraduras, en precio de unos 2.500 reales[60]; un trabajo de gran calidad, que quiso enfatizar el adorno a través de los juegos de color, incluso incorporando recursos de trampantojo, que pretendía confundir a ojos del observador pintura y talla. Una vez más, las noticias más completas se recogían en los libros de contaduría de la cofradía del Santísimo Sacramento, donde, en las cuentas de 1735, se dejó constancia de los 813 reales "[…] para ayuda de pintar el Retablo"[61]. Si bien el último

55 *Ibídem*, fol. 87 r.

56 *Ibídem*, fol. 87 v.

57 *Ibídem*, fol. 104 r.

58 *Vid*. Santísimo Sacramento (1717-1858), leg. 2, fol. 29 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS. Nuestra Señora del Rosario (1710-1838), leg. 5, fol. 22 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS. San Roque (1716-1870), leg. 7, fol. 9 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

59 De las cuentas de 1721, "Mas dio en descargo mueve cientos y veinte y seis reales de vellon de la manera siguiente, tres cientos en mano de mi el dicho Rector y ciento y ochenta y ocho en mano de Juan del Rio y los restantes dio en su mano dicho mayordomo al escultor a cuenta del Retablo", Santísimo Sacramento (1717-1858), leg. 2, fol. 24 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

60 *Vid*. Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1, fol. 127 r. (libro segundo), Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS. Santísimo Sacramento (1717-1858), leg. 2, fol. 39 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS. Nuestra Señora del Rosario (1710-1838), leg. 5, fol. 39 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS. San Roque (1716-1870), leg. 7, fol. 25 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

61 Santísimo Sacramento (1717-1858), leg. 2, fol. 39 v., Cofradías e Instituciones

pago se hizo en 1736, con cargo a las arcas de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario[62].

Formas

Sumó predela, cuerpo principal y ático; en el eje principal ejerce su dominio el tabernáculo, y un sagrario de sección cuadrangular, engalanado con hojarasca y flaqueado por dos columnas salomónicas; de tres espiras y dos medias en los extremos, llenas de pámpanos y racimos de vid, coronados por un capitel compuesto, dispuesto en oblicuo, sus fustes entorchados construyen el enmarque de un nicho con vocación de edículo, que arma el arco trilobulado que ahueca la calle mayor. En cambio, el primer cuerpo, de tres calles, se organiza con pilastras y retropilastras. Las calles laterales, de escaso desarrollo en vertical y en horizontal, ya que cedían terreno al hacérseles hueco a las puertas de acceso a la sacristía, acogieron dos cajas enmarcadas por molduras acodadas y orejeras en "u". Por su parte, los soportes nacieron de la anteposición de pilastra y retropilastra, conformadas por "todos" sus elementos; una basa sencilla sobre plinto, fuste cubierto de hojarasca de acantos y capitel compuesto. Si bien, en los ángulos de la calle central, más retrasada, se sumó otra pilastra más, también acodada, que obligó al quiebro del entablamento. El arquitrabe se compone de una sola faja, un friso corrido, que se despojó de su decoración, al igual que la gola de la cornisa, y el talón, sin dardos, ni ovas. Finalmente, el ático, desarrollado en hemiciclo, repetía la composición del cuerpo principal, con la multiplicación de pilastras, y la aparición, allí, de una decoración a base de placas y recortes.

A pesar de la linealidad de su planta y de un esquema de composición asociado a la pilastra, se consiguió un conjunto muy dinámico, a resultas de acumular retropilastras adosadas, que obligaron al avance de los soportes, y del retranqueo de la calle central. Tan sólo en la embocadura del tabernáculo, el "artista" tuvo la osadía de usar el soporte propio de los primeros años del siglo XVIII, la columna salomónica, de canon "ortodoxo", con cuatro senos, aunque con particularidades, ya que, por una parte, presenta un capitel en disposición oblicua, y por otra, su basa se compone de doble toro y escocia, y el imoscapo se engalanó con una corona de acantos; "patrón" que hay que ir a buscar al retablo del altar colateral de Santa Lucía, en la iglesia de San Lorenzo de Seira (después de 1719), su aneja, o en el altar mayor del Divino Salvador de Setecoros (1710 ca.), en la jurisdicción de Cordeiro, al otro lado del Ulla.

De lo que no hay duda es que el entallador y el retablero, cuyos nombres tristemente calló el libro de Fábrica, aplicaron "modelos" canonizados por los talleres de Santiago de Compostela a principios del siglo XVIII, aunque la novedad en "lo estructural" que se impuso en Santo Tomé de Sorribas era justamente el uso de pilastras como soporte principal en el cuerpo y el ático. Es justo, pues, decir que el A

parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

62 De las cuentas de 1736, "Mas dio por descargo quatrocientos reales de vellon que dio para ayuda de pintar el retablo de la Yglesia", Nuestra Señora del Rosario (1710-1838), leg. 5, fol. 39 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

y la Ω en relación con el desarrollo de aparatos de composición a base de pilastras a lo largo de los años de 1720 a 1729, eran, por una parte el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Barca (Muxía, A Coruña), que entalló Miguel de Romay entre diciembre de 1717 y septiembre de 1719, y, por otra, el altar de Cofradía de la Concepción, en la Catedral, vulgo de la Prima, donde trabajaron entre junio de 1721 y el verano de 1722, Antonio Afonsín y Manuel de Leys, según planta y bajo dirección de Simón Rodríguez. Ciertamente, levantaron una estructura de pilastras para una de las capillas del brazo norte de la catedral de Santiago de Compostela, en base a un esqueleto de elementos sustentantes y sustentados plano, pero muy quebrado en la banda del entablamento, merced a placas y recortes, y también en la cornisa curva del ático, a imagen y semejanza del armazón del retablo mayor de la feligresía de Sorribas. Pues bien, seis reales de gasto "[…] quando trujeron el rettablo con los carreteros" eran más que suficientes para el porte entre Santiago de Compostela y la vega de Padrón, además, si un joven Manuel de Leys ajustara por 1721 la obra del altar mayor de Santo Tomé de Sorribas, cuando tenía entre los treinta y los treinta y cinco años, seguro que no habría podido poner sus manos a ello hasta después del verano de 1722, puesto que le suponemos trabajando para la capilla de la Prima de la Catedral, y, consecuentemente, no podría asentarlo en la iglesia de Sorribas hasta el año siguiente, tal vez hasta el verano de 1723.

Arriba, Miguel de Romay, detalle, retablo mayor de Nuestra Señora de la Barca (Muxía, A Coruña), de 1717 a 1719._Abajo, ¿Manuel de Leys o Miguel de Romay?, detalle, retablo mayor de Santo Tomé de Sorribas (Rois, A Coruña), de 1721 a 1723

Quizá se despierten algunas dudas a la luz de la "designación" que recibió en las contadurías de la cofradía del Santísimo Sacramento por 1723, a saber, el "[…] escultor que ha hecho el Retablo"[63], pese a que en el acuerdo de "acoximiento" con Antonio Afonsín, en junio de 1721, Manuel de Leys se dijo "[…] ensamblador vecino de la parroquia de Santa Susana de adentro de estta Ciudad"[64]. Era necesaria la gubia de un escultor o tallista, buen conocedor del estilo de Miguel de Romay, no hay duda, habida cuenta que se impuso una decoración vigorosa y crespa, de talla rizada y elegante, aún muy plástica, y atenta a los juegos de claroscuro. Hay que poner de relieve el cuidado puesto en la ejecución de las molduras de enmarque y la guarnición de los nichos, acodadas y quebradas. En el nicho principal, por ejemplo, la moldura, cóncava, se retalló con cartuchos y roleos de acanto encadenados, cuyas suturas se ejecutaron a través de cuidadas volutas, a modo de cartelas, al tiempo que, en el ático, una gran moldura de hojarasca, entretejida, repitió el patrón, conjugando lambrequines y recortes de cuero. También reviste interés el "vocabulario" del adorno de las pilastras, para el que sería posible aislar, a su vez, dos esquemas de organización; por una parte, las grandes pilastras que separan la calle principal y las laterales, que presentan su fuste rebajado y recubierto de sartas de frutas y ramilletes de acanto, tendidas de grandes lazadas y volutas de materia blanda y correosa, con su frente surcado por dos acanaladuras; y, por otra, en los ángulos de calle central, las pilastras acodadas, que también se adornan con volutas y tornapuntas, que

63 De las cuentas de 1723, "Mas dio en descargo ducientos y cincuenta reales que entregó al escultor que ha hecho el Retablo para la Yglesia", Santísimo Sacramento (1717-1858), leg. 2, fol. 29 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

64 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 70 p. y nota a pie 87.

sustentan dos "genios" o amorcillos, si bien la novedad en la "receta" radicaría, no obstante, en la disposición en oblicuo, con su esquema de curva y contra-curva abierto hacia la hornacina.

En resumen, el "autor" del retablo mayor de la feligresía de Sorribas estaría ya acostumbrado a los esquemas de composición a base de pilastras, a hacer uso de placas y recortes, y "agitar" la arquitectura en madera, tal y como cabría esperar de Antonio Afonsín y Manuel de Leys después de 1721. Sin embargo, también conocía las "máquinas" de Miguel de Romay y parecía "familiarizado" con su modo de hacer, empujándonos a situarlo en la zona de influencia de Antonio Afonsín, Ignacio Romero y Domingo de Romay, donde confluyeron, en buena parte, las características de los retablos mayores de San Cristovo de Briallos (1726 ca.) o la capilla de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia de Arealonga (1732 a 1734 ca.). Si en junio de 1721, Antonio Afonsín y Manuel de Leys se empleaban con la cofradía de la Concepción de la Catedral, poco después, en agosto de 1721, Miguel de Romay ajustaba el retablo del Santo Cristo de la iglesia Santa María das Areas, en Fisterra. Si bien, antes, trabajó en el de Nuestra Señora de la Barca, en la feligresía de Muxía, hasta septiembre de 1719, y, luego, en el altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, en la Alameda, hasta mediados de 1721. Sin lugar a dudas, demasiado trabajo para un solo "escultor", así que hay que contar con que algunos de los mejores entalladores, carpinteros y ensambladores de la generación de alrededor del 1700 se "iniciaron" en su taller, "[…] del Varrio de santa Clara estramuros desta ciudad"[65], y, por tanto, quizá Manuel de Leys entrase en la órbita de Miguel de Romay antes, incluso, que en la de Antonio Anfonsín. Pues bien, del retablo mayor del santuario de la Virgen de la Barca, se tomó prestado el esquema de composición a base de pilastras y una estructura casi tan ancha como alta, además de su nicho principal, con un arco trilobulado, y la tarjeta del "Padre Eterno". En relación con la talla y la escultura en Santo Tomé de Sorribas, hay que poner de relieve, en primer lugar, la tarjeta del ático, con el "Dios Creador", dentro de un clípeo, envuelto en cartuchos, hojarasca y con dos volutas a cada lado que se despliegan "jugosas", gordas y engalanadas con sus nudos o manzanas, que tenía presente no a Simón Rodríguez y el retablo de la capilla de la Prima, sino, antes bien, el óvalo que engalana el eje principal del altar de la Virgen de la Barca. Luego, la cadeneta de recortes de cuero, roleos y hojarasca de la embocadura de la hornacina del centro, que calcó, sin duda, el "patrón" del retablo del Santo Cristo de Fisterra y el de la Virgen de la Barca, además de la conjugación de pilastras y columnas, sin respeto al canon, o bien, el juego con ángeles y amorcillos, que ciertamente podría beber de uno o del otro, si bien recuérdese que ángeles lampareros, tenantes y querubines también abundan en la producción de Manuel de Leys y Simón Rodríguez ya a partir de 1721.

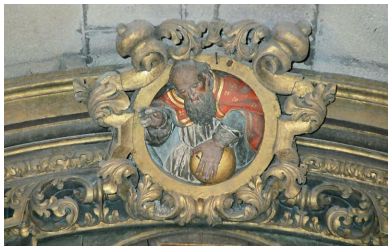
65 "Contrato entre la Parroquia de salome y Miguel de Romay Para hacer el Retablo de dicha Yglesia", prot. Pedro Vázquez, 1712, leg. 2.004, fols. 126 r., AHUS.

Contenido

En el altar mayor de la parroquia de Sorribas se asiste a la "codificación" de una estructura simbólica que se aplicó a muchos retablos mayores de los valles del Sar y del Ulla. En el cuerpo inferior, sobre el tabernáculo, se concentran los principios de lo cristológico y lo eucarístico, enfatizando el protagonismo del Santísimo Sacramento en la concepción del programa iconográfico, por el que se actualiza el Sacrificio de Cristo para Redención de la Cristiandad. Su entrega, simbolizada en el Pelícano que campea en el frontal del sagrario, favoreció la definición del centro simbólico del retablo como feudo de la "*Caritas*" —reina de las virtudes—. En paralelo, las calles laterales se liberaron de los "rigores" del discurso, y se destinaron a ser soporte para las devociones populares, por tanto, reciben culto san Antonio de Papua, con la visión del Niño Dios, a la izquierda, y san Roque, a la derecha. Pues, con la salvedad de la imagen del "patrón", el resto de las tallas, aparentemente, se ejecutaron en el tercio central del siglo XVIII.

En el ático, se entronizó una Asunción, sobre nubes y querubines, que levanta la mirada al cielo y lleva las manos juntas, sobre el pecho, si bien se "viste" de Inmaculada Concepción, claro está, privada de sus símbolos; entre los siglos XVI y XVII los "tipos" de la Mujer Apocalíptica y de la Virgen María con sus símbolos y atributos, a veces, se conjugaron con la Asunción, en honor a la causa "Inmaculista"; por ejemplo, sí conservó la protección del Creador, porque en el remate se colocó la efigie del Padre Eterno, que hacía hincapie sobre la creación de la Virgen María en su pensamiento y, así, predestinada desde el principio de los tiempos. Por otra parte, su presencia en la caja que centra el ático, justo sobre el edículo, significaría la materialización de un programa de exaltación y propaganda al misterio de la eucaristía y la Purísima Concepción, esto es, pilares esenciales de la piedad del Barroco en la Península. Por su parte, la presencia de dos ángeles trompeteros en los laterales del ático, hay que conectarla al origen de la iconografía de la Inmaculada Concepción, ya que su "tipo" se asimiló al de la imagen de la Mujer Apocalíptica (*Mulier amicta sole*…) de la visión de San Juan (Ap. 12, 1), difundida en España a finales del siglo XV y durante el siglo XVI[66]. Pues bien, como recuerdo de la Parturienta del Apocalipsis, y de sus vínculos con el texto de San Juan, sobrevivió como "residuales" los ángeles anunciadores del Apocalipsis, incorporando al discurso, si cabe, una advertencia más sobre las postrimerías de la cristiandad.

Abajo, Miguel de Romay, detalle, retablo mayor de Nuestra Señora de la Barca (Muxía, A Coruña), de 1717 a 1719._Arriba, ¿Manuel de Leys o Miguel de Romay?, detalle, retablo mayor de Santo Tomé de Sorribas (Rois, A Coruña), de 1721 a 1723



66 M. LEVI D'ANCONA, "The iconography of the Inmaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance", en *Monographs on Archaeology and Fine Arts*, The Archaeological Institute of America, the College Art Association of America, 7 (1957), 15-16 p. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, 34-40 p.

Arciprestazgo de Iria Flavia (Dodro, A Coruña)
[1725 ca., *santa Maria de Dodro*]

¿Simón Rodríguez y Manuel de Leys?, retablo mayor de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), de 1739 a 1740 ca.

Textos

Nuestra Señora de las Nieves (1712-1796), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Dodro, Iria Flavia (AHDS.). Cofradía del Santísimo Sacramento (1746-1842), leg. 3, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Dodro, Iria Flavia (AHDS.). Cofradía de San Roque (1766-1826), leg. 4, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Dodro, Iria Flavia (AHDS.).

"Papel tocante a la Sacristia, Pasadizo y dorado del retablo maior en fin de Moscoso" (fortafolio vacío) (1740), leg. 1, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia (AHDS.). "Contrata de la obra de la yglesia y demas papeles pertenecientes a este asunto y obligación del Monasterio de Conjo para la Capilla maior (s.d.), leg. 1, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia (AHDS.). Copia del contrato y condiciones para construir la iglesia de Dodro (1723), leg. 2, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia (AHDS.). "Reconocimiento y vista ocular de la yglesia de Dodro echa por Don Miguel Ferro Caaveyro […]" (1769), leg. 2, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia (AHDS.). Auto de las Autoridades eclesiásticas sobre las obras de la iglesia parroquial de Dodro, a 13 de septiembre de 1770 (1770), leg. 2, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia (AHDS.).

Contexto

Desgraciadamente, el archivo de la parroquia de Santa María de Dodro perdió buena parte de la documentación del siglo XVIII, no obstante, gracias a Folgar de la Calle sabemos que la reconstrucción de su iglesia se puso en marcha a raíz de la visita de D. Luís de Salcedo y Azcona de diciembre de 1718[67]. Hay noticia de la entrega de trazas por Simón

67 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 44 p.

Rodríguez hacia 1719[68], a pesar de que el inicio de la obra se retrasó hasta 1723, y probablemente su cuerpo no se cerró hasta unos antes de 1730[69]. Poco después, se dio permiso al párroco de Dodro "[…] para la obra de la Capilla Maior y sacristía de dicha yglesia y […] se prosiga dicha obra y fabrica […] como está planteada y empezada […]". Pues bien, sabemos que en febrero de 1738 se trabajaba en esto[70], y es de suponer, entonces, que los trabajos en la cabecera concluyeron en 1739, o muy poco después[71], como recuerda una inscripción existente en el pilar derecho del acceso al presbiterio —"ESTA CAPILLA FUE HECHA EN 1739"—. Para Folgar de Calle, hay razones para creer que la obra de la capilla mayor, a finales de la de 1730, se hizo bajo dirección de Simón Rodríguez, o al menos con su asesoramiento, y esto porque los trabajos se hicieron con cargo a los caudales de la Fábrica y las cofradías, y gracias a los feligreses y al convento de Santa María de Conxo —que como "Patronos del beneficio de Santa María de Dodro" estregaron 1.000 reales—. Pues bien, ya que los mercedarios eran obligados a contribuir a "[…] componer de los reparos necesario de la capilla Maior"[72], tal vez quisieran contar, una vez más, con el arquitecto que acababa de poner punto y final a su obra de la capilla del Santo Cristo, alrededor de 1735 —y, al respecto, resulta muy interesante el proyecto del presbiterio, que se llevó a cabo hasta 1739, porque a sus lados se abrieron dos grandes capillas cerradas por bóvedas de horno con veneras, a relacionar con el estilo de Simón Rodríguez—[73].

En cuanto al retablo mayor, y ya que perdido el libro de Fábrica, hay que recurrir al de la cofradía de Nuestra Señora de las Nieves para constatar, una vez más, que la cabecera aún demoró, y que, finalmente, se asentaron, en 1742, 300 reales "[…] entregados al señor retor para quenta del costte del retablo para la capilla maior en birtud de mandato de su Señoría el señor provisor y vicario general destte arzobispado […]", cuyos pagos se prolongaron al menos hasta 1748[74], hasta

68 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 582 p.

69 Copia del contrato y condiciones para construir la iglesia de Dodro (1723), leg. 2, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS. Finalmente, la obra se ajustó en Santa María de Dodro a 3 de enero de 1723 con Domingo Ferreiro, de Santa María de Herbón, y Silvestre Ferreiro, de Santa María de Muimenta, jurisdicción de la villa de Baños de Cuntis, *cfr.* M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 44 p., y nota a pie 5.

70 J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, "El barroco compostelano de Santa María de Dodro (La Coruña)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 14, 1958, 63-66 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 44 p., y nota a pie 6.

71 De las cuentas de 1741, "Dieron por descargo em primer lugar mill quatrocientos y ochentta reales los mismos que deven pagar y parte pagaron al señor recttor de dicha feligresía para en quenta de lo que tiene suplido para la obra de la capilla maior y sacristia de la Yglesia desta dicha feligresía en birtud de mandatto de su merced el señor provisor y bicario que destte Arzobispado de que se alla ttestamonio en el libro de la fabrica […]", Nuestra Señora de las Nieves (1712-1796), leg. 1, s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS.

72 "Contrata de la obra de la yglesia y demas papeles pertenecientes a este asunto y obligación del Monasterio de Conjo para la Capilla maior (s. d.), leg. 1., Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS., *cfr.* M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 44 p. y nota a pie 6.

73 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 49 y 86 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia. Tiempos de Barroco*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1990, 223 p.

74 Cuentas de 1748, Nuestra Señora de las Nieves (1712-1796), leg. 1, s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Dodro, Iria Fla-

sumar más de 700 reales. Por supuesto, estas noticias no vienen si no a demostrar la "autenticidad" de la inscripción que campeó sobre la puerta derecha de la sacristía, junto al altar mayor —que al parecer se añadió a principios del siglo XX y se eliminó a finales, tras su restauración[75]—, y que quería dar noticia de la ejecución del retablo en 1740. De hecho, ahora, en el Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (AHDS.) se custodia un portafolio vacío —infelizmente— del "Papel tocante a la Sacristia, Pasadizo y dorado del retablo maior en fin de Moscoso [sic]", datado en 1740[76], con que tenemos que fijarle, sin duda, como tope para la cronología del retablo del altar mayor de la feligresía de Dodro[77].

Aunque su historia está lejos de terminar aquí…; es de suponer que a finales de los años de 1750 a 1759, D. Luís Francisco Bermúdez, párroco de Dodro, ya estaba decidido a tirar abajo las cubiertas de su iglesia y mandar hacer otras, aunque, gracias al "Reconocimiento e inspecion de la obra de la yglesia que se hizo en esta freguesia de santa Maria de Dodro […]" por Julián Diz, a 9 de agosto de 1769, sabemos que la obra empezó en los últimos años de la década de 1760, y trajo, otra vez, quebraderos de cabeza a los feligreses, poniéndosele "[…] defectos a la vobeda y lunetas de la Capilla maior […]"[78]; en el cruce de juramentos, informes y autos, merced a un pleito, conocemos el autor de la planta, Pedro de Ribas, maestro de obras de San Martiño de Rebordelo, en la jurisdicción de Cotobade; el responsable de las obras, Francisco Fernández Caramés, maestro de mampostería, y, en fin, los pormenores del proyecto, en conformidad al que se quería ampliar el cuerpo y cubrir la iglesia con bóveda de cañón sobre lunetos, "[…] lo mismo en las bouedas de las Capillas [los brazos del crucero] las que le gustauan de medio cañon mejor y que […] las hiziese de medio cañón como estauan las de la esclauitud y Laíño […]"[79]. Del pleito entre "[…] Francisco Fernandez Carames Maestro de Manposteria […] con Don Luis Vermudez Cura de la freguesia de santa María de Dodro […]", resultaron al menos tres peritajes, desde que las obras se paralizaron, en julio de 1768, antes de terminarse los trabajos[80]; el de Juan López, maestro de cantería de Santiago de Compostela, el de Julián Diz y el "Reconocimiento y vista ocular de la yglesia de Dodro echa por Don Miguel Ferro Caaveyro sustituto de Arquitecto de las obras desta santa Apostólica yglesia como perito tercero nombrado

via, AHDS. Cofradía del Santísimo Sacramento (1746-1842), leg. 3, s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS.

75 J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, "El Barroco compostelano de Santa María de Dodro (La Coruña)", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 14, 1958, 71 p., nota a pie 15.

76 "Papel tocante a la Sacristia, Pasadizo y dorado del retablo maior en fin de Moscoso" (1740), leg. 1, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS.

77 La policromía de mediados del XVIII —recuperada por un proceso de restauración que se hizo a finales de la década de 1990— había estado oculta por los trabajos de pintura de Miguel Vilarelli, en 1824, *vid*. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 652 p.

78 "Reconocimiento e inspecion de la obra de la yglesia que se hizo en esta freguesia de santa Maria de Dodro […]" (1769), leg. 2, fol. 3/4 r., Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS.

79 *Ibídem*, fol. 4/4 r.

80 ibídem, fol. 4/4 r-. v.

por el señor Provisor en discordia de las declaraciones dadas por los Peritos anteriores […]", que no hizo si no insistir en que "[…] el Arco principal que diuide la Capilla maior del Cuerpo de la yglesia se halla bastantemente forzado, en su principio por la parte que dize al Norte, faltando a la ygualdad del radio, sobre que fue construido, cuio defecto aunque quiera disimularse, lo ympedira la rosca de la bobeda de la Capilla maior y aunque no es de asumto de la Bobeda de la Capilla maior cuia yregularidad no se puede mirar sin orror, es para que se uenga en conocimiento de que la maior parte de esta obra fue trauajada de mala fe, o por falta de pericia en quien la ha hecho […]"[81]. Si bien el punto y final no se puso hasta el 13 de septiembre de 1770:

> "Vistos estos autos por el señor Lizenciado Don Pedro de Hombre y Varela Canonigo Gobernador Prouisor y Vicario General en esta Ciudad y Arzobispado de santiago por sus señoria Illma. segun son entre partes de la una Francisco Fernandez Carames […], y de la otra Don Luis Francisco Vermudez Cura de santa Maria de Dodro […]: Dixo su merced que por que de ellos resulta y providenciando la causa en el ser y estado en que se halla sin embargo de lo deducido por el Francisco Fernandez Carames, en atencion a la prontitud que piden los reparos de la obra que hizo en la yglesia Parroquial de Dodro, le deuia de mandar y mando que a termino de quinze dias haga los mencionados reparos [en las zapatas de cimentación, fachada y bóvedas] con arreglo a lo expresado en su declaracion por […] Miguel ferro Caaueiro que para ello se tenga presente como precisos segun planta y condiciones con que se remato la obra: […]"[82].

Formas

Folgar de la Calle fijó dos claves creo que "incuestionables" en relación con la obra del retablo mayor de Dodro; por una parte, puso las trazas en manos de Simón Rodríguez, y, por otra, le atribuyó su talla y ensamblaje a Manuel de Leys[83]. Pues bien, guarnecida bajo una gran arcada que apea en la fábrica de la capilla mayor, erigió una estructura conformada como suma de un esquema de vectores triangulares, al que se somete una arquitectura en madera de cuerpos superpuestos —con predela, cuerpo y ático—; el cuerpo principal presenta un frente tetrástilo, con columnas exentas de "orden compostelano" y, sobre un pequeño plinto, levanta fustes de ligero éntasis, articulados en dos secciones —con dos registros decorativos—; por su parte, sobre el capitel corintio, cabalga un cimacio cilíndrico incrustado en un fragmento de entablamento, atado con los obligados mútilos, y resuelto a modo de pirámide invertida. Ciertamente, la distribución triangular de las oquedades, y el enmarque del ático entre volutas recortadas, es una constante entre las opciones de los repertorios de Simón Rodríguez y Fernando de Casas, desde antes de los años de 1720 a 1729, y, a su vez, con orígenes en los diseños para el retablo de la capilla de la Virgen del Pilar, de la Catedral; en cuanto al escaso desarrollo

81 "Reconocimiento y vista ocular de la yglesia de Dodro echa por Don Miguel Ferro Caaveyro […]" (1769), leg. 2, fol. 2/2 r., Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS.

82 Auto de las Autoridades eclesiásticas sobre las obras de la iglesia parroquial de Dodro, a 13 de septiembre de 1770 (1770), leg. 2, fol 1/1 r., Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS.

83 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 44-54 p.

de la predela, por supuesto, hay antecedentes en la producción de Manuel de Leys, pero siempre en altares colaterales, que acostumbran a ajustarse a enmarques casi tan altos como anchos, como los de la Capilla de los terceros de San Francisco, hacia 1737. Por otra parte, el nicho principal se construyó como arco de triunfo, montado sobre pilastras cajeadas, y coronado por una panoplia de placas en resalto, que, a ciencia cierta, bebió del frontispicio de la *Segunda Parte del Arte y Uso de la Architectura* (Madrid, 1665)[84]; ya que su orla funcionaría como el nicho de un retablo, donde se juntaron molduras quebradas, golpes de hojarascas, festones de frutas, placas y juegos de "macizos" que hablan del estilo de Simón Rodríguez.

Si en el primer cuerpo no hay novedades a nivel estructural, la organización del ático, por el contrario, supone una de las invenciones más felices de Simón Rodríguez, reiterada una y otra vez por los epígonos de su arte; la apertura de una gran caja, muy profunda, entre tornapuntas recortadas se aplica, por vez primera, en la capilla de la Concepción, en la Catedral, a un retablo trazado sobre 1721. Aunque conjugado con el modelo de ático en hemiciclo, la solución de grandes tornapuntas pudiera encontrar sus antecedentes en la arquitectura de Fernando de Casas —recuérdese el retablo que Francisco das Moas contrató en agosto de 1731 para la capilla de la Azucena o del Magistral, en la Catedral, en conformidad con una planta del Maestro de obras—, y, por supuesto, de Domingo de Andrade[85] o en los caprichosos diseños de los creadores del Manierismo en los Países Bajos[86]. Si bien sólo los retablos de la parroquial de Dodro y de la capilla de la Prima emplean este esquema de organización, en la obra de Simón Rodríguez, y sus secuelas hay que buscarlas, después, en la producción de Manuel de Leys. El cuerpo de remate se vació a resultas de la disposición de una hornacina muy profunda —con vocación de transparente—; sus flancos se resolvieron con volutas recortadas y metalizadas, sobre las que cabalgan ángeles con palmas, y sus soportes principales eran un cilindro liso que, a medio camino, transmutaba en pilastrón, con el cuerpo engalanado de sartas de frutas —una transformación que se nos antoja reacción al peso del remate del ático, como si los pilastrones debieran soportar aquel macizo de placas—. En su coronamiento, donde se acumulan placas y recortes, ha resuelto colocar la efigie de Dios Padre, en un rompimiento de gloria, bajo un doselete, como en el altar mayor de la Cofradía de los clérigos de la Concepción —de la Prima—, en la iglesia de los jesuitas, en torno a 1727, y, después, antes

84 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 33, 98 (1982), 543 p. L. FERNÁNDEZ GASALLA, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay", en *El Museo de Pontevedra*, 46 (1992), 344 p.

85 Tienen que ser referidas las grandes volutas del primer cuerpo de la Torre del Reloj —iniciada por Domingo de Andrade entre 1676 y 1680—, en la catedral de Santiago de Compostela, *vid*. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 116 p.

86 Folgar de la Calle ha puesto de relieve la deuda contraída, por Simón Rodríguez, con los tratados de Vrederman de Vries y Wendel Dietterlin, *vid*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 24 p. y ss. En esta dirección, se pueden descubrir en la obra de W. Dietterlin algunos remates para arquitecturas en madera en los que se emplean grandes volutas de enmarque, sobre las que pueden cabalgar temerarias figuras, *vid*. B. DIETTERLIN, *Arquitectura de la distribución, simetría y proporción de las cinco columnas*, Nüremberg, 1598, 109, 148, 162 lám.

¿Simón Rodríguez y Manuel de Leys?, retablo mayor de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), de 1739 a 1740 ca. Vid. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, Simón Rodríguez, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, 51 p.

de 1735, en la capilla del Santo Cristo de los mercedarios de Conxo.

Después de 1770, tras los reparos de Francisco Fernández Caramés en la cubierta de la capilla mayor de Santa María de Dodro[87], y a consecuencia de su desafortunada intervención, en palabras de Folgar de la Calle, el retablo se protegió con un doselete, cuyas colgaduras se derraman por sus laterales y son recogidas por unos angelillos; los trabajos de talla quizá se realizaron hacia 1772, coincidiendo con las obras del pabellón levantado en la iglesia San Mamede de Rois, en el arciprestazgo de Iria Flavia, para el retablo colateral de Nuestra Señora de la Soledad —entallado por Manuel Romero y Gregorio Castro Gudín en 1748—; le cambiaron de ubicación sobre 1765, a raíz de la construcción de su capilla[88], y sufrió algunas reformas, lo que finalmente significó el ensamblaje del "pabellón" que envuelve el retablo y permite su adaptación al marco[89]; ciertamente, son muchas las similitudes entre las envolturas "escenográficas" de las parroquiales de Rois y Dodro, lo que hacen suponer que las ejecutó un mismo obrador, puede que familiarizado, incluso, con el arte de Simón Rodríguez.

Es un hecho que las unidades de ornamentación aplicadas en el altar mayor de la iglesia de Dodro son buena muestra de su recetario antes de 1740; comenzando por las columnas, sus fustes se articulan en dos tramos, separados por un anillo perimetral, que muestran dos registros decorativos contrapuestos; el imoscapo se cubre de óvalos engastados

87 Entre 1766 y 1772 se registra el pago de algunas obras en la iglesia parroquial, aunque sin determinar razones, Libro de la cofradía de Nuestra Señora de las Nieves (1712-1796), s/fol. (sin foliar), Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS.

88 Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y San Antonio (1758-1858), leg. 6, fol. 7 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Mamede de Rois, Iria Flavia, AHDS.

89 Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y San Antonio (1758-1858), leg. 6, fol. 15 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Mamede de Rois, Iria Flavia, AHDS.

en cartuchos, al tiempo que, en la sección superior, los drapeados penden de cabezas de querubines —sobre la panza de la columna— u óvalos envueltos en acanto —en el sumoscapo—; aunque ha sido predominante la decoración de registro único, el modelo de columna panzuda que se empleó en la capilla mayor de la feligresía de Dodro encuentra correspondencias en la producción de Manuel de Leys, sólo tras la muerte de Simón Rodríguez († 1752)[90]. Sin embargo, una vez más, es en el ático donde se descubren las fórmulas que gozarán de mayor popularidad, como los querubines enmarcados por tornapuntas y cartuchos sobre la curva de su cierre; los que no consiguiendo desbordar el marco se muestran tan comedidos como los de Miguel de Romay en los años de 1705 a 1727; por el contrario, el querubín que remata la caja de la Asunción muestra en sus guarniciones y acanto esa fuerza expansiva que caracteriza los "mascarones" de coronamiento de Simón Rodríguez, aunque carece de las dimensiones que desarrollan en los retablos colaterales de la capilla del Santo Cristo de Conxo, después de 1735; finalmente, en el remate del ático se emplea una suerte de voluta amarrada al entablamento, que apareció, por vez primera, en el retablo mayor de la Casa de la Compañía, y se repite en su producción posterior a 1729; se trata de una voluta o cartela con su frente decorado con óvalos, del que pende un ramillete de acantos, prendido por una cinta ondeante.

Ciertamente, llama poderosamente la atención el empleo de roleos de acanto, de estilizado diseño, en la predela, en el graderío del primer cuerpo o en el friso, que recuerdan los gustos, en lo decorativo, de Fernando de Casas y que bien pudo coger, ya antes de 1730, de Francisco das Moas. Pero si volutas de acanto encadenadas recorren la superficie de unos elementos horizontales, bajo la cornisa, que, después, serán anulados o proscritos en la retablística de Simón Rodríguez durante el segundo cuarto del 1700, se puede afirmar que la decoración puesta en uso responde, en cierto modo, a modelos arcaizantes; así que la mutación en el modo de hacer de Simón Rodríguez se aprecia en la relación de lo ornamental con la estructura; la naturaleza desbordante de sus cartelas se ha perdido en Santa María de Dodro, donde la ornamentación se supedita al marco, y se le obliga incluso a desarrollarse en horizontal. Esta aparente distorsión de las opciones del recetario de Simón Rodríguez sólo puede ser explicada por el supuesto de que Manuel de Leys materializase la traza del arquitecto de los mercedarios de Conxo reinterpretando un estilo que ya había asimilado, con una libertad de acción que seguramente determinó su permeabilidad al recetario y recursos de otros maestros de su entorno —como Francisco das Moas o Andrés Ignacio Mariño— y, por su puesto, las creaciones de Fernando de Casas. Así, los roleos de acanto, si bien extraños al estilo de Simón Rodríguez, eran una opción del recetario del entallador que empleó en la predela del altar de Santo Toribio de Mogrovejo, y que resurge, a su vez, en la capilla de Nuestra Señora del Socorro[91],

90 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez y su escuela*, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións, USC., 1981, 10,16-17, y 31-33 p. *Ídem*, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 54 y 96 p.

91 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Retábulo da Capela de Nosa Señora do Socorro", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Galicia no tempo*, Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 1991, 320-321 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, 187-189 p.

¿Simón Rodríguez y Manuel de Leys?, retablo mayor de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), de 1739 a 1740 ca.

en San Martiño Pinario —en un retablo entallado entre 1746 y 1749 por Manuel de Leys, siguiendo planta de Casas Novoa—; del mimo modo, las columnas panzudas parecen consecuencia de las licencias de Manuel de Leys, acomodando el repertorio de Simón Rodríguez a su modo de hacer, y conjugándolo con el arte de Casas Novoa; por fin, el empleo de un orden compostelano resuelto de modo "imperfecto", con su cimacio cilíndrico adosado a un fragmento de arquitrabe que todavía conserva sus fajas, supondría la incomprensión del aparato de composición por parte del entallador —ya que el arquitrabe del retablo mayor de la Compañía de Jesús se redujo, sólo, a un volumen cúbico—, pese a que, no obstante, no sólo no contestó el uso de un entablamento resaltado en los plomos, a eje con los soportes, si no que los convirtió en aislados y discontinuos "trozos de entablamento".

Por su puesto, esta hipótesis pertenece al ámbito de la especulación, aunque se aproxima a lo posible, aportando una explicación "razonable" al cambio —experimentado— de estilo en Santa María de Dodro, con respecto a la producción de Simón Rodríguez. Si bien, en beneficio de la verdad, hay que confesar que resulta difícil creer que el entallador encargado de la talla y ensamblaje de los retablos de la capilla del Cristo de Conxo, justo antes —de 1735 a 1737—, no hubiese logrado asimilar un repertorio que ya se había codificado, con precisión, desde los inicios del segundo cuarto del 1700. Aun a riesgo de ser tachada de mera elucubración, permítase una segunda tesis, no obstante, que supondría la existencia de una planta para la feligresía de Dodro anterior a la cronología fijada para su ensamblaje, es decir, anterior a 1740 —anterior a 1739—; muy probablemente, tendría que hacerse hacia 1720, coincidiendo con el encargo hecho a Simón Rodríguez de los planos para la edificación de su iglesia —en 1719—[92]; con que, por las similitudes apuntadas a nivel compositivo, el diseño del retablo del altar mayor de Dodro coincidió, en el tiempo, con el citado de la capilla de la Prima, en 1721 —por cierto que sus semejanzas, en la organización del ático, se incrementan al considerar que el retablo de la capilla catedralicia también se engalanó con ángeles[93]—; el arcaísmo en lo decorativo o la apariencia retardataria de la planta, habida cuenta que no puede negarse la escasa, y casi torpe, animación de la banda central, podría disculparse, así, en fechas tan tempranas[94] —hacia 1720—.

92 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 582 p.

93 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 74 p.

94 Esta hipótesis ya ha sido defendida por Caamaño Martínez, *vid*. J. M. CA-

Contenido

En la caja que centra el cuerpo principal, hoy, se venera una talla del Crucificado, de tres clavos, en marfil, que perteneció a un colateral del lado de la epístola, si bien las transformaciones de la estructura simbólica "original" implicaron también a otras tallas…; así, sobre las peanas laterales, sobre las puertas de acceso a la sacristía, se disponían unos ángeles que rimaban con los del ático, pero a mediados del siglo XX se sustituyeron por las imágenes de san Roque de Montpellier y Santiago peregrino —pertenecientes a otro retablo colateral—[95]. En la calle de la izquierda se guarda una escultura de san José con el Niño Dios en brazos[96], y, en la derecha, el arcángel san Miguel, quien con su lanza —desaparecida— habría de atravesar al diablo —a sus pies—; por su parte, el nicho del ático lo preside la Asunción de María, quien se eleva hacia el Creador, sobre un trono de nubes que se derrama sobre el entablamento.

Su discurso, entonces, se polarizó en atención a dos esferas simbólicas, que se localizan en el cuerpo principal —entorno al tabernáculo— y en el ático; lo eucarístico y lo mariológico se reúnen en la calle central del retablo, materializando un "modelo" de estructura iconográfica que triunfó en el arte del Barroco en la Galicia de la primera mitad del siglo XVIII. La exaltación eucarística en torno a la custodia ha perdido fuerza, naturalmente, con la supresión del manifestador —a mediados del siglo XX—. Sin embargo, el Santísimo Sacramento encarnado en la consagración se renueva con el tema del Buen Pastor, que campea en el frontal del sagrario; protegido tras la lanza del arcángel san Miguel, quien se erige en paladín de la Iglesia y la Eucaristía[97]. En el ático, se asiste a la Asunción de Nuestra Señora, sobre querubines y tronos, hacia Dios Padre, que ocupa la cumbre del retablo; precisamente, la pertenencia del cuerpo de remate a la esfera mariana se enfatizó por medio de los ángeles portadores, con la palma y la azucena, que recuerdan, respectivamente, la Anunciación de la muerte de la Virgen María y la Encarnación del Salvador. En estos elementos se descubren los vínculos con el primer cuerpo, puesto que, por una parte, su Maternidad virginal, simbolizada en el lirio, se ligaba con la virginidad de su esposo, san José, que ocupa la hornacina inferior; y por otra parte, la palma del Paraíso, que preludiaba su Dormición, le había sido entregada por san Miguel, quien se dispone en la hornacina lateral derecha[98]. Aun cuando la unión entre ambas esferas, entre lo mariológico y lo eucarístico, descanse, en fin, en la percepción de la Virgen María como sagrado tabernáculo, por cuanto en sus entrañas se encarnó el Salvador, quedando irremediablemente vinculada a la Eucaristía[99], que se simboliza, así, en la arquitectura del edículo.

AMAÑO MARTÍNEZ, "El Barroco compostelano de Santa María de Dodro…", op. cit., 68 p.

95 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 190 p., notas a pie 21, 22 y 24.

96 Sobre la difusión del tipo iconográfico a partir del segundo cuarto del siglo XVIII, *vid*. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Flos sanctorum", op. cit., 276-281 p.

97 M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona, Ayma, 1952, 226 p.

98 Sobre la Anunciación de la muerte de la Virgen María y su Ascensión a los cielos, *vid*. S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 2000, 1, 477 p. y ss.

99 M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*, op. cit., 230 p.

Arciprestazgo de Moraña de Arriba o Moraña-Cuntis (Cuntis, Pontevedra)
[1700 ca., *Santa Maria de Zequeril*; 1730 ca., *Santa María de Çequeril*]

¿Manuel de Leys?, retablo mayor de Santa María de Cequeril (Cuntis, Pontevedra), entre 1740 y 1743 ca.

Textos

Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis) (AHDS.). Nuestra Señora del Rosario (1635-1818), leg. 3, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis) (AHDS.). San Antonio de Padua (1671-1866), leg. 5, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis) (AHDS.).

Contexto

Suponemos que a lo largo de la segunda mitad del XVII la iglesia de Santa María de Cequeril ha ido renovando su moblaje; sabemos que contó con un retablo en el altar mayor, con su sagrario y tabernáculo, desde antes de 1676[100] y un programa que incluía, al menos a principios del XVIII, y hasta bien entrado los años de 1730, un *Ecce Homo*, en

100 De las cuentas de 1676 y 1677, ajustadas en septiembre de 1680, "Mas un real de clavos que compre para el rretablo […]", Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, fol. 6 v., Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS.

la caja del ático[101], a San Blas y al Crucificado[102], si bien parece que no era bastante.

A raíz de la visita de octubre de 1727, por la que se mandó que la "[…] sacristia se mude y saque del lado del evangelio […]"[103], y se construya otra nueva, mejor y más capaz, se desencadenó, ya al año siguiente, un largo y costoso trabajo de reconstrucción de la iglesia parroquial, que se resumió en la "Memoria y cuenta formal de las cantidades dinero que entraron en la Arca del deposito, asi de la Fabrica, como de las demas Cofradias, que se gastaron en la obra de la Yglesia en el año de mill siettecientos y ueinte y ocho […]", a 5 de junio de 1732; antes de 1730, se levantaron la sacristía y la capilla mayor[104], y, después, de 1730 a 1732, se hizo el cuerpo y las capilla laterales[105], lo uno y lo otro cerrado con bóveda de cañón. Sin embargo, hacia 1737, la obra estaba lejos de finalizarse, habida cuenta que en auto de octubre de 1737, en tiempos del Arzobispo Yermo Santibáñez, se dijo que "[…] auiendo Caudal en la fabrica y Cofradias […] concluira el Choro, o tribuna de la Yglesia que estta empezada"[106]. Quizá no se dejó de trabajar en la iglesia de Cequeril hasta los últimos meses de 1737, no obstante, a continuación de esta visita, el 19 de diciembre de 1737 se ajustó otra lista de gastos, más extensa y detallada, que sumó 10.000 reales[107]; tal

101 "Certifico yo Don Domingo Antonio de Leys, Cura propio deste Beneficio de santa María de Çequeril como auiendo el dia doze de Jullio del año mill siettecientos y treinta y uno, visitado, y besado la mano al Ilustrísimo Señor Don Jose de Yermo y Santibañez […], con la ocasión de auer llegado […] al lugar de los Baños [Santa María de Baños de Cuntis, jurisdicción de los Baños y señorío de la Mitra] para el efecto de curarse con el beneficio de aquellas aguas, […] se sirvio […], concederme benignamente a mis instancias y piadosos ruegos, que qualesquiera personas […], que visitasen esta yglesia, y rezaren devotamente una Salve a Nuestra Señora, Patrona de dicha yglesia ganasen por cada vez que esto hiziesen ochenta dias de indulgencia: Del mimo modo concedio […] otros ochenta dias de indulgencia a los que rezaren un Credo al Ecçe Homo, que esta en la caxa superior del Altar mayor: y a los que rezaren un Ave Maria a la insigne Reliquia de Santa Reparata virgen, y Martin, otros ochenta dias de indulgencia […]", a 16 de julio de 1731; *ibídem*, fol. 75 r- v.

102 De las cuentas de 1706, "Mas da por descargo ciento y treinta reales […] que se deuian de la custodia del colateral echura y pintura y dorarla por dentro y la del altar Mayor retocar la ymagen del eçce homo y un santo christo y pintar la caja de San Blas y retocar unas ymagenes pequeñas […]", *ibídem*, fol. 36 v.

103 De los mandatos de la visita de octubre de 1727, "[…] y por quanto la sachristia es umeda y poco apropositto para conserbarse en ella los ornattos […] a causa de no poderse sacar las aguas que reciue de ella por estar muy baja y ademas de ello estan tan ynmediatta a una casa de las de la aldea que para pasar las procesiones […] se sigue mucha yncomodidad […] manda su merced que dicha sacristia se mude y saque del lado del evangelio donde se alla y se ponga enparaje mas comodo y asi se ejecutte a costa del caudal desta fabrica y de los de las cofradias […]", *ibídem*, fol. 69 v.- 70 r.

104 "Primeramente trescientos ducados de vellon, en que a vista, ciencia y consentimiento de los Feligreses fue rematada, y hecha la sacristia, y Capilla mayor, una y otra de Boveda de medio cañon, de resulta de lo mandado en la ultima visista […]. Mas ciento y veinte Reales que llevaron Antonio Duran, Estebo Duran y Domingo Lopez, Maestros de Carpinteria por çerrar las Maderas, cortarlas hacer dichas armazones y retejar dicha obra […]", *ibídem*, fol. 73 r.

105 "Mas tres mill ciento y ochenta Reales de vellon que costaron a hazer las dos Capillas colaterales con sus bovedas, y paredes de los costados, que corren hasta la delantera, con sus Armazones, y texados; quatro vidrieras con sus redes, y varillas de ferro, bien emplomadas, asi en los Obalos de las Capillas, como en el cuerpo de la Yglesia; caleados, y losado, que todo entra en dicha cantidad […]. Mas doce reales de sentar y emplomar el Pulpito […]", *ibídem*, fol. 73 v.

106 *Ibídem*, fol. 83 v.

107 "Primeramente da por descargo, y se le admiten seis mill y seiscientos Reales

y como se explica en su encabezado, se hizo en cumplimiento del auto por el que se dispuso el "[…] tomar las quentas al dicho Don Domingo de leys [párroco de Santa María de Cequeril] de los caudales, que auian entrado en su poder de la Fabrica y mas Cofradias inclusas en dicha Parroquial de Cequeril con descargo de su lexitimo empleo […]".

Antes de 1737 se ensambló, otra vez, el viejo retablo, a juzgar por los 18 reales "[…] de sentar la mesa y pies del Altar, y retablo del Altar mayor con su tarima de piedra […]"[108], aunque sólo lo ocupó hasta los últimos años de esta década; después, en las cuentas de 1740, presumiblemente ajustadas en enero de 1741, se asientan ya las primeras partidas "[…] para ayuda del Retablo de la Capilla mayor […]"[109], sucediéndose los desembolsos hasta mayo de 1743[110]. El 21 de septiembre de 1743 se registraron las "Quentas del Retablo de la Capilla mayor y otros gastos que a presencia de los infraescriptos en nombre de la Felegresia y Cofrades de las Cofradias [del Santísimo Sacramento, de San Antonio y de Nuestra Señora del Rosario] de ellas ha dado Don Domingo Antonio de Leys, Cura y Rector della por su çitaçion, assi de los caudales de las referidas Cofradias, como por lo que ha suplido dicho Rector […]"; es así que sabemos de los 3.000 reales "[…] en que a consentimiento de dicha freguesia fue rematado el Retablo de dicha capilla mayor […]" y de los trabajos para "[…] el arranque, labracion, y assiento de los dos pedestales en que estriva el retablo […]"[111], no obstante, se dejan en el tintero autores y fechas, y tan sólo podemos suponer que las obras son anteriores a septiembre de 1743; el montante ascendió a 3.566 reales, con que "[…] alcanza dicho rector a dichas cofradias […] en mill seiscientos y ocho reales de vellon y nueve maravedies. Cuia cantidad dixo la cedia, y donaba a Nuestra Señora para aumento de su obra, y cofradías, especialmente para ayuda de pintar el Retablo […]"[112]. Sin embargo, D. Domingo Antonio de Leys no vio su obra, y en el otoño de 1746 otro cura ocupó ya su lugar; después, D. Cayetano Gil Taboada en su visita de junio de 1747 ordenó "[…] que se pinte el Retablo, y quanto antes se dore la Custodia por adentro […]"; pero los trabajos se hicieron esperar aún más, hasta que volvió a insistir en ello el visitador general

de vellon en que con cedulas se remato la obra de la Yglesia, como son la Sacristia y Capilla mayor, y las dos Colaterales, todas ellas de boveda de piedra labrada; de medio punto redondo las primeras, y las segundas, que son las Collaterales de tres centros; con mas las paredes Maestras de silleria labrada, que corren de dichas Capillas hasta la delantera de la Yglesia; con sus Puertas de Sacristia, y traviesa con Marco acodillado de moldura por a fuera; ocho ventanas o tragaluzes; dos caxas muy capaces embebidas en los grueso de las paredes de dichas Capillas, donde estan inclusos dos Confesionarios […]; y otro arco de canteria, en donde a los pies de dicha yglesia esta asimismo inclusa la pila bautismal. Y esta partida se le pasa sin perjuicio de la tassa, para que se le reserba su derecho a salvo, por constar de inteligentes en el Arte de Arquitectura, vale mucho mas al doble, y no auer auido Maestro que quisiese hacerla en tan infimo precio […]. Mas da y se le admiten por descargo ducientos reales de los planos de caleados, y blancos a toda la yglesia, y Sacristia […] […]. Mas ciento y cuarenta reales de los Jornales de los Carpinteros, que serraron dicha madera y armaron dicha Capilla mayor y Sacristia […]", *Ibídem*, fol. 85 v.

108 *Ibídem*, fol. 86 r.

109 *Ibídem*, fol. 87 r. (¿?)

110 *Ibídem*, fol. 88 r.- v. (¿?)

111 *Ibídem*, fol. 89 r.- v.

112 *Ibídem*, fol. 89 v.

del Arzobispado en julio de 1751[113]. Finalmente, las cuentas de 1752, ajustadas en enero de 1753, dan cuenta de los 3.300 reales "[…] en que avista ciencia y consentimiento de los feligreses se ajusto dorar y pintar el retablo mayor cuya cantidad salio de las cofradias con esta distincion: de la de san Antonio siete cientos reales […]: de la de Nuestra Señora del Rosario nuebe cientos y veinte y tres reales […]: y de la del Santisimo Sacramento un mill quinientos quarenta y nuebe reales de vellon […]"[114].

Formas

Evidentemente, es necesario empezar por recordar que el promotor de las obras de la iglesia de Cequeril en los años medios del 1700, y de la talla del retablo mayor, —D. Domingo Antonio de Leys— fallecía antes de octubre de 1746[115], habiendo administrado la feligresía, como rector, desde al menos febrero de 1723[116]. Si bien el retablo del altar mayor ya había sido ensamblado; sólo sabemos que lo levantó entre 1740 y 1743 un obrador de Santiago de Compostela —a tenor de los "[…] quatro reales de su conduccion desde Santiago […]" que se descontaron de las cuentas de septiembre de 1743[117]—, y, muy probablemente, su madera pasó por las manos de Manuel de Leys, quizá justo después del trabajo en el altar mayor de Santa María de Dodro —entre 1739 y 1740—, ¿por qué? Porque era vecino de la Ciudad Santa y, al menos desde 1721, feligrés de Santa Susana[118]; porque quizá le unieran lazos de sangre al cura de Cequeril y porque se puede decir que Manuel de Leys no hizo si no experimentar con un esquema de composición a base de pilastrones que sintetizó a partir de la planta de Simón Rodríguez para el altar mayor de la capilla de la Prima —en la Catedral—; un modelo que por lo demás se ajusta cómodamente a un espacio con poca profundidad, como el de la capilla mayor de Cequeril, y que preludia, en definitiva, el aparato del retablo colateral de Santo Toribio de Mogrovejo de la Compañía de Jesús —otra vez más de Santiago de Compostela—, del que se encargó desde mayor de 1747[119].

Precisamente, en la organización de las calles laterales, se recurrió a cajas con poco fondo, abiertas entre pilastrones, y donde se consiguió aumentar la superficie de apoyo por medio de peanas, a base de superponer placas, de las que cuelgan unos pinjantes de perfil bulboso sobre los entrepaños cajeados de la predela; si bien Manuel de Leys no los tomó de Simón Rodríguez, si no de Fernando de Casas, puesto que la fórmula estaba ya a su disposición en el retablo de la capilla de la Azucena —que este último trazó después de 1729 y que Francisco das Moas ejecutó sobre 1731—; después, reaparece más tarde en su

113 *Ibídem*, fol. 146 r.

114 *Ibídem*, fol. 147 v.

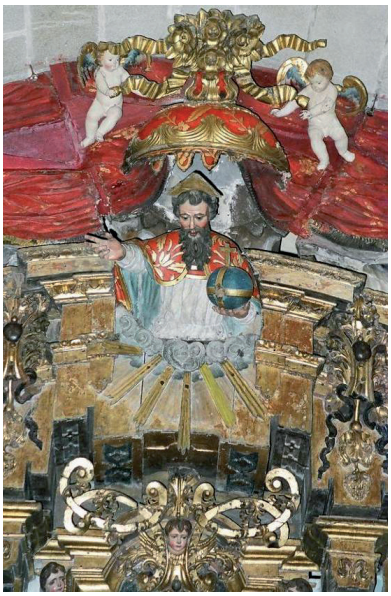
115 *Ibídem*, fol. 91 v.

116 *Ibídem*, fol. 59 v.

117 *Ibídem*, fol. 89 r.

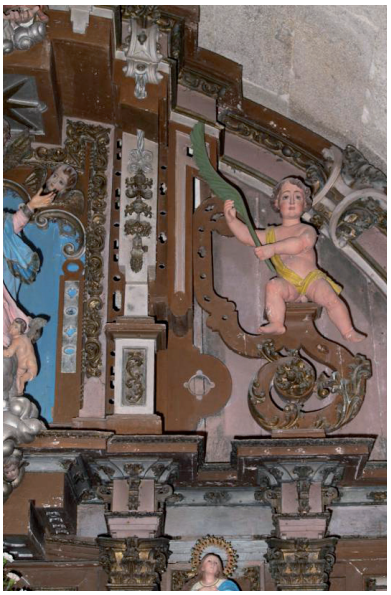
118 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 70 p.

119 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 415 p. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 302-304 p.



Izquierda, ¿Simón Rodríguez y Manuel de Leys?, detalle del ático, retablo mayor de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), de 1739 a 1740 ca._ Derecha, ¿Manuel de Leys?, detalle del ático, retablo mayor de Santa María de Cequeril (Cuntis, Pontevedra), entre 1740 y 1743 ca.

producción, en 1747, en el de Santo Toribio de Mogrovejo y, por fin, se recicló entre 1762 y 1766 en el de Santo Antonio de Padua, en la capilla de la parroquia de San Fructuoso, también en la catedral de Santiago de Compostela. En cuanto al tipo de soporte, las pilastras, es justo decir que son propias de la retablística de los maestros Casas Novoa y Simón Rodríguez y que se ajustan —como anillo al dedo— a proyectos sujetados por la estrechez y la falta de espacio; si bien, en este último, el sometimiento de los elementos portantes al plano de fondo, habitualmente, sólo se cumplía en su mitad inferior, ya que, por encima, el pilastrón se rompía y reforzaba con placas, cuyo volumen y vuelo eran mayores, si cabe, en el ático que en el cuerpo principal, y se engalanaban, siempre, con guirnaldas de acanto y frutas —que se colgaban desde la zapata que hacía de capitel—. Caminando ya de lo general a lo particular, en cuanto a la talla, hay que subrayar que la de Santa María de Cequeril se encuentra, no obstante, más próxima, mucho más próxima a las texturas y modos de Manuel de Leys en los retablos colaterales de la capilla del Santo Cristo de Conxo; pequeña, ensortijada y preciosista, aunque, a tenor del precio —quizá un poco bajo, en comparación con el gasto en el retablo mayor y los colaterales de los mercedarios por los que se pagó sobre 18.000 reales—, naturalmente, era de más baja calidad y menor, consecuentemente, en número y detalle —de más baja calidad todavía que en el retablo mayor de Dodro, lo que inclina a pensar, para éste, en un precio tal vez por encima de los 3.000 o 3.500 reales—. Con todo, llama poderosamente la atención la relación entre estructura y decoración, ya que en los colaterales de la Capilla del convento de Santa María de Conxo, se repite, a menor escala, el esquema de distribución de las oquedades, sus enmarques y proporciones, los placados y juegos de planos, amen de la distribución de la ornamentación, no obstante, el peso de lo ornamental en Santa María de Cequeril, se redujo considerablemente, y es justo decir que la "nueva" relación entre lleno y vacío es una excusa para el abaratamiento de costes. Si bien tienen que señalarse paralelismos, en cuanto al uso de cartelas o volutas ahuecadas, caladas y llenas de acanto, que abrazan la cornisa y, en ocasiones, atan elementos sustentados y sustentantes; o bien, de los soportes, que re-utilizan, en buena parte, la cabeza de los pilastrones de los colaterales de la capilla del Santo Cristo,



Arriba, ¿Manuel de Leys?, detalle del ático, retablo mayor de Santa María de Cequeril (Cuntis, Pontevedra), entre 1740 y 1743 ca._ Abajo, Simón Rodríguez, Antonio Afonsín y Manuel de Leys, retablo de la capilla de la Prima, detalle, catedral de Santiago de Compostela (1721), vid. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, Simón Rodríguez, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, 71 p.

con una lazada y una guirnalda, así como la decoración a base de trapos que se desbordan en los ángulos; aunque quizá en los ornamentos de los pilares cajeados del altar mayor de la feligresía de Cequeril haya que mirar, antes, hacia el taller de San Martiño Pinario y su producción en los años de 1730 a 1733, a la sombra de Fernando de Casas, más concretamente, hacia en el ático del retablo mayor.

Como en Santa María de Dodro, en la capilla mayor de Cequeril el entallador se topó con un testero tan ancho como alto, y, entonces, aprovechó el esquema de composición que conjugaría a partir de Simón Rodríguez y Fernando de Casas; consistía en un ático encajado en la luz de la sección de la bóveda y una estructura de cuerpos superpuestos con una distribución triangular de las oquedades, al tiempo en que los flancos se jugó con las puertas de acceso a la sacristía, para contrarrestar la apariencia un tanto chata del aparato. Por su parte, en el ático, en relación con su armadura, asistimos a la simplificación de las recetas, una vez más, del retablo mayor de Dodro, ya que reaparecen los pilastrones echados desde la espadaña y estrangulados en su tercio medio, las tornapuntas metálicas, recortadas y llenas de acanto en su rosca, y, en fin, los ángeles que las montan, con palmas en sus manos. Pues bien, este aparato recuerda, en última instancia, el segundo cuerpo del retablo mayor de San Martiño Pinario, y las volutas de acanto que flanquean el edículo de san Martín, dando asiento, a su vez, a cuatro ángeles con estandartes, que Manuel de Leys conocía muy bien, puesto que, atribuidos por Otero Túñez a Miguel de Romay, y tallados antes de 1733[120], seguramente ya conformaban su recetario en los años de 1740 a 1749.

Por otra parte, el nicho se abre por medio de un arco trilobulado y un marco calado en el que se aplican, en lo uno y en lo otro, recetas que ya se habían ejecutado, para las hornacinas principales, en el altar mayor de Dodro; se apoyó sobre una peana de placas sobre la que caen nubes y tronos, como en la iglesia de Santa María de Dodro, y no hay duda que las tallas de la Asunción participan de los mismos esquemas para organización de la figura en el espacio y para construcción de los pliegues de manto y túnica —brazos abiertos y en diagonal, cuya inclinación se contrapone a la basculación de la cadera; su pierna derecha, exonerada, su izquierda retrasada, y ligeramente genuflexa, de modo que el peso del cuerpo carga sobre la derecha; el manto terciado, a la espalda, cae hacia delante sobre el brazo izquierdo y el pañuelo, al cuello, vuela y se dispara hacia la derecha, trazando una segunda diagonal…—. Finalmente, hasta en el remate de la espadaña se repitieron las recetas que Manuel de Leys aprendió en la capilla de la Cofradía de los clérigos de la Concepción, porque, otra vez, se recurrió a quebrar dos veces la cornisa y a dos grandes bloques superpuestos que se coronan con la efigie del Creador, entre nubes, repitiendo gesto, actitud y vestimenta —lleva alba y capa pluvial; la diestra tendida en actitud de bendecir y la izquierda vuelta hacia el tronco, con el globo; la cabeza ligeramente ladeada hacia su derecha, y el rostro, recortándose entre el mechón de la frente y la barba, que cae en dos grandes rizos sobre el pecho…—.

120 R. OTERO TÚÑEZ, "El retablo mayor de San Martín Pinario", op. cit., 235 p.

Contenido

Nuestra Señora de la Asunción ocupa la caja del ático del altar mayor de Santa María de Cequeril al menos desde septiembre de 1743, tal y como se extrae de las libranzas de 180 reales por "[…] pintar la imagen de la Patrona con su trono", los 12 de "[…] su conduccion de Santiago […]; y la corona imperial de estaño fino […]"[121], 24 reales más; muy probablemente, es la única pieza que conservamos (*in situ*) de la iconografía de mediados del siglo XVIII, y la única, asimismo, que puede atribuírsele a Manuel de Leys, o por lo menos al escultor del retablo mayor de la iglesia de Dodro; pese a que Manuel de Leys era un imaginero regular, y, según Couselo Bouzas, mejor entallador de lo que escultor, ya que en este género, ciertamente, no se distinguió[122]. Por su parte, en los otros dos nichos, a ambos lados de la custodia —seguramente como la que lució en el altar mayor de Santa María de Dodro desde los años medios del 1700—, tal vez se metieron algunas de la imágenes que se incluyen en las cuentas de 1752, pues, junto con los trabajos de pintura, se anotaron los 400 reales "[…] en que se ajusto tauien pintar el pulpito, la puertas de la yglesia, un san Juan, san Roque, y san Blas […]"[123]; aunque especial interés tiene este último, porque parece que hubo un san Blas ya en el viejo retablo mayor de la iglesia de Cequeril, al menos desde 1706[124], y, consecuentemente, hay que suponer que algunas de sus esculturas pudieron provenir del otro, muy probablemente del último tercio del XVII.

¿Manuel de Leys?, retablo mayor de Santa María de Cequeril (Cuntis, Pontevedra), entre 1740 y 1743 ca.

121 Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, fol. 89 r.- v., Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS.

122 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 416 p.

123 *Ibídem*, fol. 147 v.

124 *Ibídem*, fol. 36 v.

2.1.1. El taller del altar de Nuestra Señora del Socorro (1746 a 1749)

En junio de 1730 Manuel de Leys ya se decía "aparejador"[125], cuanto tenía entre treinta y cinco y cuarenta años; más tarde, entre fines de 1746 y 1749 volvió a dirigir un taller de ensamblaje, escultura y talla para los benedictinos de San Martiño Pinario, en la obra del altar mayor de la capilla de Nuestra Señora del Socorro[126], junto a Andrés Ignacio Mariño, Miguel García —¿Miguel García de Canedo y Bernando García Mariño?—[127] y Manuel de la Iglesia —¿Pedro de la Iglesia?—[128]. Quizá el asiento y montaje del retablo de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro coincidió con la muerte de Fernando de Casas en noviembre de 1749, un vacío que conllevó, sin duda, una "revolución" por los años de 1750 a 1759 en el arte de la talla y en la producción de Santiago de Compostela, en buena parte, responsabilidad de Manuel de Leys y su entorno:

A decir de Monterroso Montero, por estos años, su obra inició un "[…] *lento proceso de transformación de la estructura de sus retablos que encuentra su mejor expresión en sus últimas obras: el retablo mayor de Santa María do Camiño* […] *y el retablo de Santa Baia de Vedra, realizados en torno a 1758* […]"[129]. Si bien, antes, hay que poner los ojos en Santiago de Compostela y el retablo mayor de la iglesia de Santa María do Camiño. Pues bien, éste se contrató en febrero de 1758 con Manuel de Leys, por unos de 20.500 reales, según planta que él mismo hizo, y se comprometió a tenerlo asentado para finales de 1760[130]; sin dejar a un lado la influencia de Fernando de Casas, trabajó en la activación de la arquitectura en madera, en planta, al construir una calle central que avanza y al disponer las laterales en esviaje, conjugando la "tectónica" de los aparatos de Fernando de Casas con los soportes y adornos de Simón Rodríguez, tal y como trabajó, por ejemplo, en cantería fray Manuel de los Mártires, especialmente por los años de 1750 a 1755. Sobre un alto bancal, se levantó un cuerpo dividido en tres calles, y con tres nichos, separadas por parejas de columnas salomónicas "híbridas", con sus dos tercios superiores adornados con ramaje y zarcillos de acanto, y flores, al tiempo que la sección inferior de su fuste, ahora ya cilíndrica, retallada, se envolvió en una rica decoración de querubines, entre conchas y cartuchos, puntas de diamante, óvalos y cabujones. A

125 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 595 p., nota a pie 1. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 303 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Manuel Leis, Francisco de Lens e Benito Silveira", op. cit., 92 p.

126 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La iglesia de San Marín Pinario de Santiago de Compostela…", op. cit., 178-179 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos", en X. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago: San Martiño Pinario*, op. cit., 269 p.

127 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 385 p.

128 X. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 187 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 243 p.

129 J. M. MONTERROSO MONTERO, "Manuel Leis, Francisco de Lens…", op. cit., 93 p.

130 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 415-416 p. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Santa María del Camino", en J. M. GARCÍA IGLESIAS, *et alii*, *Santiago de Compostela*, A Coruña, Xuntanza, 1993, 169-170 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Santa María del Camino", en *II Semana Mariana en Compostela*, Santiago de Compostela, octubre de 1996, 107-142 p.

Manuel de Leys, Andrés Ignacio Mariño y otros, altar mayor de la capilla de Nuestra Señora del Socorro, San Martiño Pinario (Santiago de Compostela) de 1746 a 1749

pesar de la agitación del ático, el retablo mayor de la iglesia del Camino recalcó el interés de Manuel de Leys por la desnudez, la recuperación de la función tectónica y portante de la arquitectura en madera, la pérdida de "espacialidad" y, principalmente, la restauración del entablamento, al recuperar su potencia y elementos, aunque sin decoración, y sin renunciar al protagonismo de la cornisa. Así que su armazón se caracterizó por la simplificación y supervivencia de los esquemas de composición que fijó y canonizó la generación de Simón Rodríguez y Fernando de Casas, en cuanto al comportamiento de la arquitectura, y, a la vez, por el desajuste en la tendencia a la disolución de la estructura, a resultas de la obsesión por "lo decorativo", que se apreció en el arte de la talla por los años de 1740 a 1759.

Es curioso, su mejor antecedente era el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, en la Alameda, que talló Miguel de Romay entre 1720 y 1721 —a través de la potencia de los elementos horizontales en la composición, la organización de las calles laterales, en oblicuo, el uso de columnas salomónicas, el peso de la cornisa curvada del ático…—. Es un hecho que los años medios del siglo XVIII son tiempos de "crisis" y "cambios" en Galicia[131], por tanto, Manuel de Leys se debatió entre la herencia de Miguel de Romay, los arquitectos Casas Novoa y Simón Rodríguez, y, por otra parte, los aportes de sus "colegas", creo que inclinándose más por las "ideas" de fray Manuel de los Mártires

131 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 217-218 p.

(† antes de 1780) antes que por Francisco de Lens, mucho más joven. Religioso lego y maestro de obras de San Domingos de Bonaval, quizá compañero de fray Ambrosio de Santo Tomás, y, al parecer, formado al lado de Fernando de Casas, en calidad de aparejador de las obras de la iglesia de las dominicas de Belvís (Santiago de Compostela), desde febrero de 1735[132]. Claro está, su faceta menos conocida, y, desde luego, menos "valorada", es la relativa a la proyección de retablos.

A lo mejor para entender las "opciones" y elecciones de Manuel de Leys en la composición y traza del retablo mayor de Santa María do Camiño (1758 a 1760), tiene que traerse a colación la talla de la capilla de Santo Antonio de Oca[133] (Santo Estevo de Oca, A Estrada), donde a fray Manuel se le nombró para el reconocimiento de sus tres altares, una vez "[…] fijados y asentados seguramente". No hay lugar a dudas, el fraile los proyectó, y, a resultas de su diseño, se redujo

132 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 451 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Fray Manuel de los Mártires", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Vitoria, Heraclio Fournier, 1974, 20, 162-162 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia. Tiempos de Barroco*, op. cit., 86 p. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 206 p.

133 Prot. Cristóbal Rodríguez de Lagoa, 1750, leg. 4.166, fols. 35 r.- 36 r., Santiago de Compostela, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 489 p.

Arriba, izquierda: Luís Parcero y José Gambino, retablo mayor de la ermita de San Antonio de Oca (Tabeirós, A Estrada), de 1750 a 1751 (fotografía por gentileza de P. Pita Galán)._ Derecha, alzado del retablo mayor del Convento de las capuchinas de A Coruña (A Coruña), entre 1740 y 1749 ca.

el escalonamiento de planos, se restauró la fundición portante del entablamento, su horizontalidad, se le imprimió mayor equilibrio a la estructura y "simplicidad" en la correlación de las partes con el todo. Habida cuenta que en Santiago de Compostela, fray Manuel representó durante el tercer cuarto del siglo XVIII el último escalón en la subida al Clasicismo. Quizá el retablo mayor de San Lorenzo de Agrón (Ames, A Coruña) también haya que ponerlo en sus manos, pues, dijo Gende Franqueira "[…] Puede datarse hacia poco después de 1750, fecha en que fray Manuel de los Mártires hace la capilla mayor, y no cabe duda que su autor es de la escuela de Simón Rodríguez […]"[134] —*vid*. los estípites y cilindros en el ático, los querubines entre *rocalla*, en especial los marcos de las cajas laterales, cuyas orejeras en "u" se alojan en el entablamento…—; acaso el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Trasmonte (Ames, A Coruña), entre 1770 y 1779.

Según López Vázquez, el punto de partida para la tipología del retablo mayor de la capilla del Pazo de los señores de Oca hay que ir a buscarlo más al norte, al convento de las religiosas capuchinas de A Coruña[135], y en concreto al retablo mayor de su iglesia, que se relacionó con trazas del arquitecto Casas Novoa y con el taller de Miguel de Romay, tal vez entallado por lo años de 1730 a 1739[136]. Sin embargo, una cronología tan temprana deja de ser "necesaria" a la luz de los aportes de Fernández González, que no sólo niegan la participación de Fernando de Casas en la iglesia de las capuchinas, sino que afirmó que ésta ya estaba en pie en agosto de 1707, antes, pues, de que el Arzobispo Monroy y el compostelano concertaran, en abril de 1715, el contrato y condiciones de obra para el convento de A Coruña[137]. Con toda seguridad, su retablo mayor se ensambló antes de mediado el siglo XVIII, seguramente por los años de 1740 a 1749, ya que creo es obra de alguno de los hombres del obrador que trabajó junto al maestro Leys de 1746 a 1749, en San Martiño Pinario. Habida cuenta que el esquema del retablo de las capuchinas de A Coruña no es sino una reducción del de la Virgen del Socorro, y bien pudo ser trazado tanto por Fernando de Casas, como por fray Manuel de los Mártires o Manuel de Leys.

Creo que la clave se encuentra en lo que dijo E. Gombrich, "[…] es mucho más fácil modificar, enriquecer o reducir una configuración compleja dada que construir otra en el vacío"[138]. Pues bien, de la obra de Manuel de Leys, Francisco das Moas, Francisco de Lens, fray Manuel de los Mártires y otros, hemos visto, se extrae la "idea" de una mayor disponibilidad de materiales y recursos en relación con los repertorios antes de los años medios del siglo XVIII, que atestigua una "revolución" y un tiempo de "eclecticismos", justo tras la muerte de Fernando de Casas y Simón Rodríguez. Entonces, hay que devolverle al artista su "libertad de elección" entre varias opciones, si bien esta elección no sería necesariamente "casual", en tanto en cuanto los fines de la creación

134 G. GENDE FRANQUEIRA, *El arte religioso en la Mahia*, op. cit., 122-125 p.

135 J. M. B. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación…", op. cit., 60 p., nota a pie 27.

136 M. T. RÍOS MIRAMONTES, *Aportaciones al Barroco Gallego*…, op. cit., 394-396 p. X. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*, op. cit., 47 p.

137 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 191-192 y ss., 321 p.

138 E. H. GOMBRICH, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 269-272 p.

podían influenciarla, sin duda, y empujarla a otra modificación más. Así que por lo años de 1752 a 1759, incluso más allá, asistimos a un largo período de "crisis" y de cambios de "tendencia" con respecto a las elecciones de entalladores, ensambladores y escultores, entre las posibilidades que "ofertaron" los repertorios de la Galicia del siglo XVIII, y para muestra: el retablo mayor de Santa María de Baamonde (Teo, A Coruña), hoy en la feligresía de Santa María de Paradela (A Estrada, Pontevedra), al menos desde agosto de 1799. Éste se ensambló en 1762 y, tal y como se desprende de las cuentas de su año, ajustadas y asentadas en julio de 1764, se concertó en 2.550 reales con "[…] Manoel de la Yglesia Maestro de arquitectura vezino de la Ciudad de Santiago por la echura de dicho retablo maior con sus imagenes y mas accesorio […]"[139]. De Manuel de la Iglesia se dijo era un entallador de mérito[140], pero sólo se sabía que había "crecido" alrededor de San Martiño Pinario, y que había ocupado, entre 1746 y 1749, bajo dirección de Manuel de Leys, en el retablo de la capilla de Nuestra Señora del Socorro[141]. Según Folgar de la Calle y López Vázquez, en una declaración de Andrés Mariño († hacia 1769) por 1756, al informar sobre Manuel de la Iglesia, dijo que había trabajado con él, codo con codo, "[…] en el retablo de San Roque [marzo de 1742 a abril de 1747], en el de San Benito [julio de 1742 a octubre de 1743] de San Martin de esta ciudad y después de estos en el de Nuestra Señora del Rosario [entre 1744 y 1746], el de Nuestra Señora del Socorro de dicho Monasterio y otras muchas mas obras […]"[142]. Quizá alrededor de julio de 1752 se encontraba "ausente" de Santiago de Compostela, tal vez trabajando lejos, ya que no se incluyó, al parecer, bajo el epígrafe de "Escultores, Tallistas o Ebanistas y Ensembladores", en los "Libros de las Respuestas Generales" del Catastro del Marqués de la Ensenada[143].

Sin embargo, para explicar su trabajo en Santa María de Baamonde, en el arciprestazgo del Xiro da Rocha, hay que recurrir al entorno de producción de Fernando Casas, y a la herencia de sus obra, pero no sólo, antes bien a los modelos de composición que se estandarizan a partir de las experiencias de Francisco de Lens en el retablo mayor del Colegio de las Huérfanas (mayo de 1756 a fines de 1757) de Santiago de Compostela y en los retablos colaterales del crucero en honor a Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz (antes de 1763) de la iglesia de San José de Padrón, hoy en los altares de Nuestras Señoras del Carmen y del Rosario[144], o bien, trazas de Lucas Ferro Caaveiro (†

139 Libro de Fábrica (1735-1805), leg. 2, fol. 116 v., Administración parroquial, Santa María de Baamonde, Xiro da Rocha, AHDS.

140 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 401 p.

141 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La iglesia de San Marín Pinario de Santiago de Compostela…", op. cit., 178-179 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos", en X. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago: San Martiño Pinario*, op. cit., 269 p. X. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas Novoa*…, op. cit., 187 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 243 p.

142 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos", en X. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago: San Martiño Pinario*, op. cit., 262 p.

143 A. EIRAS ROEL (coord.), *Santiago de Compostela, 1752: Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Madrid, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, 1990, 127 p.

144 I. REGA CASTRO, X. C. BEIRÓ PIÑEIRO, "La introducción del Rococó en el arzobispado de Santiago de Compostela y los retablos del antiguo convento de los Carmelitas de Padrón", en *Imafronte*, 19-20 (2007-2008), 392-393 p.

1770), para cantería antes que para carpintería, por los años de 1750 a 1763[145]. Nótese que se recurrió a una gran hornacina central, a modo de exedra, casi el doble de ancha que las calles laterales, protegida por columnas panzudas de orden compuesto, y sobre la que voltea el entablamento, al tiempo que el ático se resolvió en hemiciclo, con una cornisa curva que se rompe y se enrosca, más un cajón y con sus dos volutas "recortadas". Lo cierto es que este esquema de composición siempre se puso en manos de Miguel Ferro Caaveiro, supongo que a la sombra de su trabajo como Maestro Mayor de la Catedral desde 1772 —*vid*. el altar de la capilla de la Santa Cruz de la feligresía de San Paio de Aranga (Aranga, A Coruña), por abril de 1768, los retablos colaterales de la iglesia de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), en junio de 1771, el antiguo retablo de las Reliquias de la Catedral, hoy el altar mayor de la capilla de la Comunión (Santiago de Compostela), hacia 1772, el retablo mayor de San Pedro de Fiopáns (Negreira, A Coruña), en agosto de 1777…—[146], si bien, ahora, sabemos que es anterior a 1767, fecha creo que de una de las primeras noticias acerca de su trabajo de proyectista y autor de "plantas" para retablos[147], antes incluso de la muerte de su padre.

A la luz de los hechos, no obstante, hay que admitir que Manuel de la Iglesia descarriló de su inclinación al Barroco tardío, casi sin hacer concesiones al Rococó, pese a que el viejo retablo mayor de la feligresía de Baamonde (entre 1762 y 1764) encaja, lado a lado, entre el altar mayor del Colegio de las Huérfanas (1756 a 1757) y el de la capilla de Nuestra Señora del Socorro (1746 a 1749) de los benedictinos de Santiago de Compostela. No hay duda que su adiestramiento en San Martiño Pinario, junto a sus "socios", entre 1742 y 1749, creo, ha sido determinante para hacer uso de hornacinas hondas y en exedra, incurvar el entablamento sobre su rosca y echar mano de tornapuntas y volutas de apariencia metálica, y, luego, codo con codo con Manuel de Leys, adaptarse a su recetario y aprender a tallar una hojarasca ensortijada, menuda y, a veces, un tanto "plana" y atomizada, óvalos y cabujones, puntas de diamante, cartuchos y otras piezas de bordes aristados. Años más tarde, entre 1762 y 1764, por el contrario, se escurrió hacia la zona de influencia de Francisco de Lens. Manuel de la Iglesia, por ejemplo, elaboró los cartuchos con el Sol y la Luna, sobre las cajas laterales del altar mayor de Santa María de Baamonde, a partir de marcos en que se combina hojarasca de acanto

145 A. VIGO TRASANCOS, "La arquitectura en Santiago a mediados del siglo XVIII: la década de 1760 y la introducción del academicismo", en *Actas. Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, 13 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 113-119 p. F. SINGUL, "Lucas Ferro Caaveiro", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Arquitectos. Séculos XVII e XVIII*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 358-362 p. E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2008, 24-25 p. y ss.

146 G. GENDE FRANQUEIRA, "Cita de tres maestros compostelanos en el retablo mayor de la iglesia de Fiopáns", en *Abrente. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 8 (1976), 101 y 103 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 308-312 p. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, *Arte contemporánea (I)*, *Galicia. Arte*, A Coruña, Hércules, 1993, 15, 61-16 p. y ss. *Ídem*, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", op. cit., 72 y 74 p.

147 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 400 p., nota a pie 1.

Manuel de la Iglesia, antiguo retablo mayor de Santa María de Baamonde (1762 a 1764), hoy en la iglesia de Santa María de Paradela (A Estrada, Pontevedra)

y conchas, sobre cuatro volutas de materia blanda y cartilaginosa, en composiciones aún simétricas y "centrípetas". Porque es un hecho que a mediados del tercer cuarto del siglo XVIII, en los envoltorios de acanto, cartuchos y palmas, se observaban formas arriñonadas y solidificadas que asemejan *rocalla*, y que el "escultor" Lens y Manuel de la Iglesia, probablemente, bebieron en Santiago de Compostela, a través de las primeras obras de Lucas Caaveiro, en la Sala Capitular, y Antesala, en el claustro de la Catedral (1751 a 1756), y en el santuario de Nuestra Señora de la Angustia, vulgo Angustias de Abaixo (desde junio de 1754).

Arciprestazgo de Vea (A Estrada, Pontevedra)
[1709 ca., *San Pedro de Toedo*]

¿Manuel de Leys o Manuel de la Iglesia?, retablo mayor de San Pedro de Toedo (A Estrada, Pontevedra), por 1764

Textos

"Libro de la Fabrica y yglesia de San Pedro de Toedo en donde se asientan las alajas y rrenta que tiene dicha yglesia […]" (1709-1859), Administración parroquial, Archivo de la feligresía de San Pedro de Toedo, Vea. "Visita que hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago del Arciprestazgo de Vea en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

Contexto

En la "Visita que hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago del Arciprestazgo de Vea en el año de mil Setezientos y quarenta y siete", en la feligresía de San Pedro de Toedo, dijo que visitó "[…] esta yglesia el dia 8 de octubre", dejando por mandatos que "[…] procure el cura se haga retablo nuevo para lo que concurra con algo el patrono y disponga se pida por la feligresía, concediendo a los que dieren limosna 80 días [sic] de yndulgencia […]"[148]. Esto pesee a que la contaduría de la Fábrica arrojó un saldo de sólo 326 reales. No hay duda de que sus alcances y rentas eran muy pobres, si bien en el "Libro de la Fabrica y yglesia de San Pedro de Toedo", bajo el rótulo de la "Visita del año de 1747", D. Cayetano Gil Taboada trazó otras vías para sufragar las obras, a fin de que "[…] se haga retablo mayor, aplicando a ello todo su cuidado [D. Domingo Antonio de Soto, el párroco], asi con sus feligreses exhortando los a que concurran con lo que puedan, como también nombrando alguna persona para que pueda

148 "Visita que hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago del Arciprestazgo de Vea en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", leg. 1.52.11 (1.267), fol. 25 r., Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

salir a pedir por la feligresía, y en las circunvecinas", y, en suma, "[…] atento a ser la yglesia de Presentación lega tambien procurarán con el presentero hacer la diligencia para que concurra con alguna limosna"[149]. Era el curato por "[…] presentación del Marqués de Santa Cruz [¿acaso D. Juan de Armada y Mondragón († 1787), IV Marqués de Santa Cruz de Rivadulla?]"[150].

Seguro que D. Domingo Antonio de Soto era ya un clérigo entrado en años, así que hay que esperar a que vaque en su oficio, entre septiembre de 1754 y septiembre de 1755, y, entonces, acceda al beneficio de Toedo otro más joven, D. Domingo Cortazar; hecho de gran importancia para su iglesia, habida cuenta que, al tiempo que trajo sangre nueva a las obligaciones de cura de almas, buena parte de las rentas devengadas durante el tiempo que permaneció sin proveerse se aplicaron a la Fábrica, y, así, en las cuentas de 1754 a 1755, bajo el rótulo de "Cargo", se asentaron los 681 reales "[…] de la cuarta vacante que correspondió a dicha yglesia"[151]. A pesar de que los caudales de la Fábrica crecían de año en año, el 21 de julio de 1761 se asentó en su Libro de cuentas un "aviso" según el que "Digo yo Juan González Maestro de Obras vecino de la feligresía de santa Cristina de vea que la obra que este año de mill siete cientos sesenta y uno a echo Don Domingo Cortaçar en la yglesia de San Pedro de Toedo como cura propio de ella y a su Costa y pension sin aber gastado a dicha yglesia ni cofradias ni al becindario cosa alguna, le a tenido de coste con todos sus reparos cinco mil ciento y ochenta reales de vellón"[152]. Quizá "[…] la obra que este año" se hizo se haya correspondido con la reconstrucción de la capilla mayor, de planta cuadrada y cerrada con un medio cañón de cantería; ya que en su testero, al exterior, puede verse no sólo el escudo de los Armada y Mondragón de Santa Cruz de Ribadulla (Vedra, A Coruña) —medio partido y cortado; primero, dos dragones afrontados con las colas entrelazadas (Ibáñez de Mondragón); segundo, un castillo en cuyas almenas hay un guerrero armado con una espada en su mano derecha y una bandera en la siniestra (Armada); tercero, tres flores de lis, en faja (¿Taboada?)—; si no también una inscripción que reza "[¿Esta?] OBRA HIZO A SU COS[T]A D DO[MINGO] / [DE] CORTAZAR Y DIAZ NATU[RAL] D[E] / […] DE POZA [¿Poza de la Sal?] ARZOBISPADO DE / BUR[G]O[S] [Y] COMISARIO DE[L] S[AN]TO O[FICI]O [D]E / […] [¿Rector?] DE S[AN] [PEDRO] DE TOEDO Y DE S[AN] [¿Pelayo?] / F[IGU]EROA / […]"; luego, a la derecha del vano que la corta, se lee la fecha de "[1]762".

Pocos años después, el 21 de septiembre de 1764, D. Domingo Cortazar hizo saber que "[…] Todos los alcances atrasados y cobrados hasta oy dia de la fecha se emplearon en el Retablo [mayor] de San Pedro de Toedo que costo quatro mill setecientos y noventa reales: Mas el frontal de Pieles nobenta y tres reales: Mas el Niño Jesús ochenta reales de

149 "Libro de la Fabrica y yglesia de San Pedro de Toedo en donde se asientan las alajas y rrenta que tiene dicha yglesia […]" (1709-1859), fol. 88 r., Administración parroquial, Archivo de la feligresía de San Pedro de Toedo, Vea.

150 "Visita que hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago del Arciprestazgo de Vea en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", leg. 1.52.11 (1.267), fol. 24 r., Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

151 "Libro de la Fabrica y yglesia de San Pedro de Toedo en donde se asientan las alajas y rrenta que tiene dicha yglesia […]" (1709-1859), fol. 100 r.- v., Administración parroquial, Archivo de la feligresía de San Pedro de Toedo, Vea.

152 *Ibídem*, fol. 104 r.- v.

vellón: […] Que todo ymporta la Cantidad de cinco mill y trece reales de vellón y en exceso que ay sobre los mill seiscientos nobenta y seis Reales de vellón y un maravedí que tenia esta fábrica, lo condono y doy de limosna a mi Pattron San Pedro de Toedo"[153]. Este aviso "[…] de mi puño y letra", atestigua que el retablo mayor se asentó y ensambló en el verano de 1764, y, en fin, que se trabajó en él y, antes, se ajustó entre 1762 y 1764, en precio de 4.790 reales, sin tener en cuenta la imaginería. Claro está, una cuantía muy "alta" para una feligresía del rural, aún para el valle del Vea, lo que nos lleva a barajar la posibilidad de que se contratara a un buen entallador, seguro que traído de Santiago de Compostela, y a hablar de un "promotor" con posibles; sin lugar a dudas, el párroco contó con los recursos y rentas con que afrontarlo, ya que a mediados del siglo XVIII en San Pedro de Toedo llevaba "[…] todos los diezmos el cura y le valen con los del anejo [San Paio de Figueroa] 600 ducados [anuales]"[154]. Dejó la parroquia antes de julio de 1768, "[…] por ascenso de Don Domingo Cortazar al Beneficio de San Salvador de Coiro [Cangas do Morrazo, Pontevedra]"[155]; razón por la que seguramente quedaría sin pintar, ya que a día de hoy, la "policromía" del retablo mayor de la iglesia de Toedo es resultado de la restauración que se efectuó hasta el verano de 2002.

Formas

Por 1747 Manuel de Leys se encargaba del entallado del retablo colateral de Santo Toribio de Mogrovejo en la iglesia de los jesuitas y poco después tuvo que recibir el encargo para su correspondiente en el lado de la epístola, el colateral de San Juan Nepomuceno[156]. Luego, como se sabe, entre finales de la década de 1740 y hasta finales de la década de 1750, hay un vacío en su producción. En seguida, en febrero de 1758, Manuel del Leys concertó la obra del retablo mayor de Santa María del Camino y, por noviembre, la de Santa Eulalia de Vedra, además de haberse ligado su nombre al retablo mayor de San Miguel de Moreira (1747 ca.), en Tabeirós, al del altar mayor de la feligresía de Santiago de Gres (1758 ca.), en Vila de Cruces (Pontevedra), y al retablo colateral de San Ramón Nonato (entre 1743 y 1744), de los mercedarios de Santa María de Conxo (Santiago de Compostela)[157]. Sin embargo, hay que empezar, creo, por poner de relieve el retablo mayor de Santa Eulalia de Vedra (Vedra, A Coruña)[158]. A mediados del siglo XVIII, el cura y los

153 *Ibídem*, fol. 109 r.- v.

154 "Visita que hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago del Arciprestazgo de Vea en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", leg. 1.52.11 (1.267), fol. 24 r., Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

155 "Libro de la Fabrica y yglesia de San Pedro de Toedo en donde se asientan las alajas y rrenta que tiene dicha yglesia […]" (1709-1859), fols. 113 r.- v., Administración parroquial, Archivo de la feligresía de San Pedro de Toedo, Vea.

156 R. OTERO TÚÑEZ, "Los retablos de la iglesia de la Compañía, de Santiago", op. cit., 406-407 p. *Ídem*, *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús*…, op. cit., 60-61 p.

157 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez y su escuela*, op. cit., 33 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Manuel Leis, Francisco de Lens e Benito Silveira", op. cit., 93 p. A. BARRAL, *Santa María la Real de Conxo*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1992, 190 p.

158 J. M. GARCÍA IGLESIAS, "Los retablos barrocos de la iglesia parroquial de Santa Baia de Vedra", en *Jubilatio. Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez Gon-*

¿Manuel de Leys?, detalles de las volutas acaracoladas y de las columnas panzudas con símbolos papales, retablo mayor de San Pedro de Toedo (A Estrada, Pontevedra), por 1764

feligreses de Vedra llevaron a cabo la fábrica de su capilla mayor, "[…] Concluida toda esta obra en el mes de Noviembre del año de 1758, y atendiendo a que habiendo quedado tan bien hecha era preciso hacerle un retablo correspondiente, he contratado con Don Manuel de Leys, maestro escultor vecino de Santiago, para que me lo hiciera arreglado a una planta que le he dado"[159]. Asentado y ensamblado en agosto de 1761, y bendito el 20 de septiembre, dijo Folgar de Calle era una de las "creaciones", posiblemente, "[…] donde la herencia de la obra de Simón Rodríguez, y concretamente de los retablos mayores de la iglesia de la Universidad y de la capilla de San Roque, es más evidente"[160].

En efecto, el avance de la calle mayor y las columnas centrales, con el fin de conseguir mayor profundidad para el nicho principal y "espacialidad", el vuelo del ático y la proyección de su cornisa hacia adelante, en el remate, el empleo de columnas panzudas, con adornos retallados, y un banco atrofiado, justamente, características que se reconocen en el retablo mayor de la feligresía de Toedo. Pues bien, éste se construyó como suma de cuerpo principal, muy desarrollado, y ático, a modo de cajón entre pilastrones y aletas, introduciendo un altorrelieve de la Crucifixión de san Pedro; una máquina volcada a la glorificación de la eucaristía y a exaltación de la figura de su patrón, san Pedro, como le acontecía a santa Eulalia, en Vedra, y que se tradujo en el protagonismo de la calle principal. Al parecer, su armazón se doblegó al peso del tabernáculo, ahuecándose y abriendo una hornacina alta y profunda, que obligó a romper el banco, ya de por sí poco desarrollado, y a curvar el entablamento; ahondando en las posibilidades de un

zález, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1987, 631-637 p. D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, op. cit., 2, 332-334 p. 3, 346 p. *Ídem*, "La evolución del retablo barroco en Galicia", en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla Universidad Pablo de Olavide, 2001, 1, 659 p.

159 J. M. GARCÍA IGLESIAS, "Los retablos… de Santa Baia de Vedra", op. cit., 634 p. D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, op. cit., 3, 346 p.

160 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez y su escuela*, op. cit., 32 p.

esquema de composición que merced a sumar columnas panzudas, con sus intercolumnios para alojar las cajas de la imaginería, una profunda hornacina y un entablamento que voltea sobre su rosca, luego, hizo las delicias de los retableros y ensambladores de buena parte de la segunda mitad del siglo XVIII. Por lo demás, la arquitectura en madera se adornó con "piezas" que hablan del estilo de Simón Rodríguez y Manuel de Leys, óvalos abrazados por cartuchos, cuentas y cabujones, puntas de diamante, espejos con su marco perlado, o con cuatro cabezas de clavo dispuestas en cruz, recortes y volutas de apariencia metálica.

Claro que si Manuel de Leys trabajó para el cura y la iglesia de Toedo entre 1762 y 1764, lo hizo justo después de emplearse en la catedral de Santiago de Compostela. Por estos años, como se sabe, levantó el retablo de la capilla de San Antonio, sede de la parroquia de San Fructuoso, que le pagó 3.300 reales, en 1762, por "[…] hacer de nuevo el medio cuerpo del altar, componer los angelotes y la mesa", y, pocos años después, sobre 1766, le hizo encargo de la "[…] custodia, relieves y aliños del altar mayor"[161]. Ciertamente al confrontar este trabajo y el "lenguaje" del retablo mayor de San Pedro de Toedo saltan a la vista los paralelismos, por ejemplo, en la organización de las calles laterales, con base en peanas a modo de pinjantes, hornacinas coronadas con placas y recortes que agitan el entablamento, a imagen y semejanza de los altares mayores de las feligresías de Vedra y Santa María do Camiño, y, por supuesto, de la capilla de San Antonio y San Fructuoso. Del mismo modo, a partir de éste y del retablo mayor de la feligresía do Camiño, calcó el esquema de composición para el ático, pese a haber substituido las cajas por un gran relieve, flanqueado por pilares, y las calles laterales engalanadas por dos volutas que perdieron toda su función tectónica, disminuidas, y coronadas por jarrones. Por otra parte, el "tipo" de columnas panzudas y con adornos retallados, en dos registros separados por un anillo, el inferior, con conchas y querubines, y el superior con paños, borlas, cintas y flores, amén de los símbolos papales —la tiara de triple corona, una cruz patriarcal de tres travesaños y las llaves del Cielo y la tierra—; junto a las "polseras" de los costados y la decoración del banco, no sólo los creo un "guiño" al estilo de Manuel de Leys, sino, antes bien, préstamos del retablo mayor de Santa Eulalia de Vedra. Sin embargo, hay que poner de relieve el hecho de que para la feligresía de Vedra Manuel de Leys trabajó a partir de las trazas de "otro", y seguro que su larga ejecución de noviembre de 1758 a agosto de 1761 influyó en el resultado[162]. A más de la pérdida de buena parte de lo fabricado, antes de su ensamblaje, a resultas de "[…] habersele ardido la casa del referido Don Manuel de Leys el dia 16 de Septiembre de dicho año de sesenta [1760] a la una de la noche y en ella la mayor parte de lo que estaba hecho, por lo que fue preciso volver a hacerlo de nuevo con muchos más costes y dispendios que me ha tenido […]". Desgracias y dificultades que bien pudieron obrar a favor de Manuel de Leys, ajustando más la "planta" y condiciones a su modo de hacer, y al estilo de Simón Rodríguez, ya que se dijo que se ha "[…] hecho con la mayor hermosura y disposición […] y puesto en su lugar en el mes de agosto [¿acaso sin tener en cuenta ya las trazas?]"[163]. Si bien dijo García

161 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 416 p.

162 J. M. MONTERROSO MONTERO, "Manuel Leis, Francisco de Lens e Benito Silveira", op. cit., 93 p.

163 J. M. GARCÍA IGLESIAS, "Los retablos… de santa Baia de Vedra", op. cit.,

Manuel de Leys, detalle del retablo de la capilla de San Antonio, sede de la parroquia de San Fructuoso, en la Catedral (1762 a 1766), vid. J. C. VALLE PÉREZ, et al., Restauración de la Catedral de Santiago de Compostela, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, 51 p.

Iglesias que también pudo aprovechar parte del viejo retablo mayor, y, así, reutilizar maderas, imaginería o piezas de talla y ensamblaje.

Pues bien, entre 1744 y 1746 Francisco das Moas († hacia 1769) trabajó en otro retablo, que después se desmontó, sobre 1755[164]; éste era natural de Santiago de Compostela, y, al igual que Manuel de Leys, vecino de Santa Susana, tal vez discípulo de Diego de Sande, pero luego adiestrado en el entorno de Simón Rodríguez y Fernando de Casas; aunque, al parecer, en su trabajo pesó más la herencia del viejo Maestro Mayor del Cabildo, quizá porque su producción permaneció apegada a la Fábrica de la Catedral[165]. Por diciembre de 1752 "[…] Francisco das Moas, escultor y tallista", junto a Francisco de Lens, encabezó la "nómina" de los más de sesenta maestros y oficiales que se ocupaban en las bóvedas de Sala Capitular, y su Antesala, de la Catedral, y parece que aún lo hacía, sólo en su moblaje, por 1756[166]. Por supuesto, si el párroco de Santa Eulalia de Vedra dejo constancia de "[…] una planta que le he dado" a Manuel de Leys, bien pudo a ir a buscarla a Santiago de Compostela, y pedírsela al maestro Moas, que ya había trabajado para su feligresía, y que por aquellos años, justo después de 1755, seguro ocupó una posición "de altura" en el campo de producción.

634 p. D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, op. cit., 3, 346 p.

164 *Ibídem*, 636-637 p.

165 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 457-458 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, "Francisco das Moas", en *Gran Enciclopedia Gallega*, op. cit., 21, 110 p.

166 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago*…, op. cit., 109-110 p. A. VIGO TRASANCOS, "Transformación, utopía y redescubrimiento. La Catedral desde el Barroco a nuestros días", en M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (dir.), *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000, 209 p. E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2008, 37 p., nota a pie 58, 41 y 46, nota a pie 92.

Por tanto, si Francisco das Moas trazó el retablo mayor de la feligresía de Vedra, quizá representó el justo término medio entre las influencias de Fernando de Casas y Simón Rodríguez, aunque hay que recalcar que la activación y avance de la calle principal, el juego de soportes y los cilindros bajo las placas de la cornisa, revelarían la deuda para con éste último y cómo sus "postulados" habían sido bien asimilados por Manuel de Leys. Sin embargo, lo uno y lo otro nos interesa sólo con respecto a la autoría y la "manufactura" del altar mayor de San Pedro de Toedo. Claro está, la "tercera vía" pasaría por considerar una "colaboración" con algunos de sus viejos "socios", caso de Andrés Ignacio Mariño, Miguel García y, en especial, Manuel de la Iglesia; pues, a diferencia de los anteriores, éste ya no era "vecino" de Santiago de Compostela por julio de 1752[167], seguro que por trabajar lejos, en otras tierras —¿acaso en el sur de la Diócesis?—. Quizá era la pieza que faltó en el ensayo de atribución a Manuel de Leys, ¿por qué no? Hay elementos que ya hablan de "mudanza", caso de los espejos, que se envuelven en cartuchos cuya materia blanda y cartilaginosa dio paso a otra más "dura", a medio camino entre rocas, "cristales" y conchas, más claro aún en el marco del relieve de la Crucifixión de san Pedro, y que no son *rocalla*. Sin embargo, nada de "*concheados*", cáscaras o caracolas se vio en la obra de Manuel de Leys; ni siquiera en su último trabajo, a día de hoy, el retablo de San Antonio y San Fructuoso de la Catedral. Es justo decir, no obstante, que estas características se juzgan más cerca del estilo de Francisco de Lens († 1798), justo por los años de 1756 a 1759.

167 A. EIRAS ROEL (coord.), *Santiago de Compostela, 1752: Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Madrid, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, 1990, 127 p.

¿Manuel de Leys?, detalles, retablo mayor de San Pedro de Toedo (A Estrada, Pontevedra), por 1764

Santa María de Rubín (A Estrada, Pontevedra), arciprestazgo de Tabeirós [1649 ca., *la ermita de San Antonio de Fojo, de Corvelle*; 1751 ca., *la capilla de San Antonio de Padua del Foxo, a Corbelle*].

Andrés Blanco Varela, retablo mayor de la capilla de Santo Antón do Foxo, feligresía de Rubín (A Estrada, Pontevedra), entre 1754 y 1755

Textos

Cofradía de San Antonio (1649-1749), leg. 7, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Rubín, Tabeirós (AHDS.). Cofradía de San Antonio (1750-1912), leg. 8, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Rubín, Tabeirós (AHDS.).

Contexto

A iniciativa del párroco de Santa Mariña de Agar, D. Gregorio Vázquez Barro, el 1 de abril de 1648 se fijaban las ordenanzas de la Cofradía del Glorioso San Antonio, fundada en su ermita do Foxo, en Corvelle[168]. Pues bien, a resultas de la aprobación de sus constituciones puede concluirse que existía una ermita en el lugar de Foxo de edificación anterior a 1650, que se reconstruyó, no obstante, en torno a 1659[169] y,

168 Cofradía de San Antonio (1649-1749), leg. 7, fols. 9 r.-10 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Rubín, Tabeirós (AHDS.).

169 *Ibídem*, fol. 19 r.

luego, una vez más en los primeros años del siglo XVIII[170], puesto que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII parece creció en cofrades y en caudales. Por tanto, la ermita tuvo que ir adquiriendo peso en la transición del XVII al XVIII como santuario "de radio de acción corto", en la comarca de Tabeirós y, tal vez, en el valle del Ulla, por su proximidad, y de visita anual, cuya fiesta se celebraba cada 13 de junio[171]; reuniendo a romeros atraídos por la sed de indulgencias[172] y milagros. En consecuencia, los ingresos de su Cofradía se incrementaron, poco a poco, pero al parecer no con la velocidad que debieran; es por ello que en la visita de D. Miguel Herrero Esqueva, en agosto de 1724, salieron a la luz irregularidades en las contadurías, y en sus mandatos se dispone sean revisadas las cuentas de la Cofradía de Santo Antón do Foxo[173].

Por fin saneados los balances, y actualizados sus caudales, se invirtieron todos en la reconstrucción de la capilla, ya por segunda vez en la primera mitad del siglo XVIII. Con que las obras arrancaron otra vez en torno a 1745[174], y se ultimaron antes de 1747[175]. No hay duda que su liquidez permitió a los cofrades abordar entre las décadas de 1740 y fines de la de 1750, más en concreto entre 1745 y 1760, los trabajos de reconstrucción "[…] a cimentis [de] la capilla deste glorioso Santo", desde su altar mayor hasta el campanario, a mayor gloria de San Antonio de Padua[176]. Así, entre 1754[177] y 1755[178] se concertó con el maestro Andrés Blanco Varela la talla y ensamblaje del retablo mayor, en precio de 2.800 reales,

170 De las cuentas de 1707 y 1708, "Mas dio por descargo ochocientos y ochenta reales que costo el poner un arco de piedra labrada y redificar la capilla esquinas también de piedra labrada y redificar la toda desde prinzipio de nuevo", *ibídem*, fol. 60 v.

171 *Ibídem*, fol. 9 r.

172 Al menos desde 1733, la Cofradía de San Antonio do Foxo contó con una bula episcopal para concesión de indulgencias a los romeros, o peregrinos, que visitaban el santuario en año de "Jubileo", *vid*. "Mas da en datta tres cientos y noventa Reales de Vellon que costo La Bula del Jubileo de San Antonio", *ibídem*, fol. 106 r.

173 Auto de la visita de agosto de 1724, "[…] en estas cuentas ay mas Confusion y agrauios que en las de la Cofradía del Santísimo pues en cada una de ellas se alteran notablemente el número de las Caridades […]", *ibídem*, fol. 82 v. Se revisan las contadurías de 1706 a 1724, y, en las cuentas de 1725, se añade a la cabeza de la relación de ingresos, "Primeramente se le hazen Cargo dichos contadores de unmill trescientos cinquenta y cinco Reales y ocho maravedíes de Vellón que consta por el resumen que en el echo por Don Ignacio Manuel de Aguiar Cura de callo que en la revisión de las quentas antecedentes hizo en virtud del auto de Visita tiene de Caudal esta cofradía Cuio resumen que en el se alla al folio noventa de este libro […]", *ibídem*, fol. 92 v.

174 Extracto de las cuentas de 1745, "Mas da en data tres mil y veinte y un reales que dio y entrego a Pedro Ferreyro Maestro de cantería que alargo y Reedifico a cimentis la capilla deste glorioso Santo con su campanario Altar tarima y escaleres de Canteria", y de la obra de carpintería se encargaba el maestro "Andres Paseyro", por 800 reales, *ibídem*, fol. 123 r.

175 En las cuentas de 1747 se asientan los gastos de encalado y enlucidos, *ibídem*, fol. 129 v.

176 Encabezado de las cuentas de 1649, "[…] de la Coffradia del gloriosso san Antonio de padua ynclusa en la Hermita del fojo coruelle […]", *ibídem*, fol. 2 r.

177 De las cuentas de 1754, "Mas da en data seis cientos rreales que dio a Andres Blanco Varela escultor que actualmente esta haciendo el rretablo para la capilla del Santo", Cofradía de San Antonio (1750-1912), leg. 8, fol. 9 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Rubín, Tabeirós, AHDS.

178 De las cuentas de 1755, "Mas da en data y sele admite dos mill y Ducientos rreales que dio al escultor que hizo el retablo de la capilla del Santo: Que con los seis cientos que ya se le dieron al ssusodicho antes de aora azen dos mill y ochocientos rreales con que se acauo de pagar al ssusodicho", *ibídem*, fol. 11 r.

y, después, probablemente por 1758[179], se llevó a escritura pública —a día de hoy, desconocida— su acuerdo para pintarlo y dorarlo. Pero el encarecimiento del trabajo que superaba los 2.800 reales, parece que obligó a los vecinos a acometerlo en dos fases, consecutivas y bien delimitadas; la primera por 1758, cuando se pintó la "[…] Custodia y tiro principal del retablo de la capilla", en correspondencia con la calle principal, y con una combinación de jaspeados, en rojo y azul, y dorados, sólo sobre las molduras; la segunda, por 1762 para "[…] los dos costados del retablo mayor de la Capilla del Santto"[180].

Formas

Así, la secuencia de los trabajos de pintura y dorado dio pistas sobre la composición y organización de la arquitectura en madera; sobre un basamento de cantería, se elevó el cuerpo del retablo, con su centro distribuido en tres calles, construido con retropilastras y columnas panzudas, y, luego, proyectado hacia sus lados con los "dos costados". Por su parte, la banda central, más ancha y profunda que las laterales, se abrió con una gran hornacina que empuja hacia el espacio intermedio los soportes y el tabernáculo; las calles laterales interiores le imitan, aunque sin poder echar mano de las posibilidades del escalonamiento de planos, ni del juego de macizos y vacíos con los nichos; al tiempo que las exteriores sustituyeron las cajas por relieves, lo que subrayaría, por su puesto, su horizontalidad y resalta el principio de sometimiento al plano de fondo. Sólo el desbordamiento de la calle principal, adelante y arriba, en atención a las características de los repertorios del segundo cuarto del siglo XVIII, se proyectó en planta, de modo

179 Extracto de las cuentas de 1758, "Mas un mill y quarenta rreales que lleuo un pintor por pintar frontal, Custodia y tiro principal del retablo de la capilla del santo y una ymajen de San Joseph […]. Mas quatro rreales que se dieron a un Notario que dio fee del ynstrumento que se hizo con el pintor para pintar la parte que se pinto de dicho Retablo", *ibídem*, fol. 15 v.

180 De las cuentas de 1762, "Mas ciento y cuarenta rreales que consto el pintarla ymagen del Santo de estofado […]. Mas da en data un mill seiscientos y cincuenta rreales que se dieron a un pintor que pinto los dos costados del retablo mayor de la Capilla del Santto […]", *ibídem*, fol. 21 r.-v.

Andrés Blanco Varela, retablo mayor de la capilla de Santo Antón do Foxo, feligresía de Rubín (A Estrada, Pontevedra), entre 1754 y 1755

que contrasta con la linealidad y retranqueo de las laterales. El ático mantiene la armadura de cinco calles y la distribución de oquedades y macizos, aunque en sus extremos se abrocharon dos tornapuntas recortadas y metálicas a aje con los relieves del cuerpo principal. Pues bien, la causa del "mal" en la composición del retablo pasaría por tener que ajustarse a una capilla mayor más ancha que alta, causa de la dislocación del esquema de composición subordinado y unitario que se asocia a los repertorios de buena parte del XVIII, y de la distribución triangular de las cajas, que permitió, no obstante, la creación de un aparato proporcionado, donde se sujetaron las partes al todo, las calles exteriores, a la mayor, y, lo de arriba, a lo de abajo.

Habida cuenta que su horizontalidad y la linealidad de la planta dependió de la observancia de las leyes de acomodación al marco y sometimiento al plano de fondo, hay que poner de relieve la maestría en la conjugación de los soportes, por el que se fijó la construcción del cuerpo central del retablo a base de columnas panzudas, y, por el contrario, de pilastras en los costados, al tiempo que el ático se hizo con pilastrones y se quebró su cierre, desechado la cornisa incurvada , para poder encajarse en una cubierta plana. Mecánica y procedimientos que se juzgan muy semejantes a los que echó mano Pedro de Romay en el retablo mayor de Santa María de Bendaña (Touro, A Coruña) sobre 1759, donde, por 3.055 reales, construyó una "máquina" con el ático igual de atrofiado, y según la que linealidad y horizontalidad se doblegaron al protagonismo de la calle principal, haciéndosele avanzar en planta, quebrándose su entablamento, flanqueándose con dos pares de columnas panzudas, y, en fin, adornándose con sartas de frutas, conchas, hojarasca y querubines, lejos, no obstante, del estilo de Miguel de Romay[181]. Frente a las columnas panzudas con decoración a base de guirnaldas de frutas y flores, cintas, paños y borlas, en el retablo mayor de la capilla de Santo Antón do Foxo, por el contrario, lucen su fuste retallado y abombado, decorado en dos registros, separados por una abrazadera; abajo, en el tercio inferior, enfajado por cabezas infantiles, sobre cartuchos, y, arriba, con paños, botones de acanto y borlas, que cuelgan desde los querubines del sumoscapo. Quizá la utilización de este esquema para organización del adorno representó uno de los elementos más originales del recetario de Manuel de Leis después de 1740, que se fraguó, sin duda, a partir de las contribuciones de Fernando de Casas y, especialmente, de Simón Rodríguez.

Es justo decir que en los valles del Sar y del Ulla abundan las columnas panzudas, empezando por el retablo mayor de San Félix de Brión (Brión, A Coruña) hacia 1734[182], o el de la feligresía de San Félix de Sales (Vedra, A Coruña) entre 1737 y 1738[183], y, luego, de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), de 1739 a 1740, un poco más lejos; sólo en la comarca de Tabeiós, el retablo mayor de Santo Tomé de Ancorados (A Estrada, Pontevedra) de 1739 a 1741, de San Martiño de Riobó (A Estrada, Pontevedra) de 1744 a 1745, de San Miguel de Moreira (A Estrada, Pontevedra) entre 1745 y 1749; después de 1745, sólo en el arciprestazgo de Ribadulla, el altar mayor de San Verísimo de Sergude (Boqueixón, A Coruña) hacia 1746, de San Pedro de

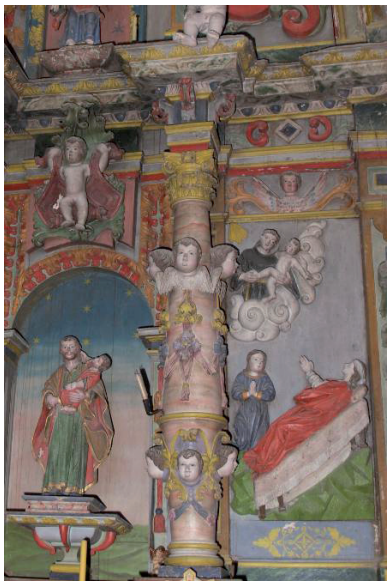
181 D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico…*, op. cit., 3, 13 y 245 p.

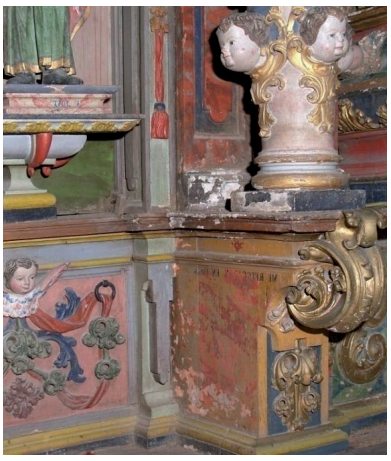
182 G. GENDE FRANQUEIRA, *El arte religioso en la Mahia*, op. cit., 112-113 p.

183 D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico…*, op. cit., 2, 198-199 p., 3, 290-291 p.

Sarandón (Vedra, A Coruña) después de 1748, de Santo André de Illobre (Vedra, A Coruña) hacia 1748, de Santa Mariña de Gastrar (Boqueixón, A Coruña) por 1757[184], y, por supuesto, Santa Eulalia de Vedra (Vedra, A Coruña), de 1758 a 1761. Pero son muy pocos los ejemplos de "máquinas" a base de columnas panzudas, retalladas, y con dos registros de adornos, como el retablo mayor de la feligresía de Vedra. De aceptarse que alrededor de 1758 Manuel de Leis, tal vez Manuel de la Iglesia, trabajaron en el altar mayor de San Pedro de Toedo, en el valle medio del río Ulla, y, luego, recordando que hasta Tabeirós llegó, años antes, Luís Parcero, no hay duda que el estilo de Manuel de Leys dejó huella por estas tierras. Si bien hacer uso de su "tipo" de columna con la gracia y habilidad de Andrés Blanco Varela antes de 1758, creo, sólo puede explicarse en dos direcciones; por una parte, a resultas del contacto con su obra, esto es, a través de la posibilidad de que haya visto ensamblados y asentados los retablos de la capilla del Santo Cristo de Conxo, por ejemplo, después de abril de 1737, y sus ángeles con candelabros de las columnas exteriores, o bien, el trabajo de Andrés Mariño y Alejandro Nogueira en el retablo de San Vicente Ferrer (1752), en la capilla colateral del evangelio de la iglesia de San Domingos de Bonaval, y en retablo de la cofradía de Nuestra Señora de los Milagros (1752), hoy en el altar mayor de San Fiz de Solovio; por otra parte, también puede aclararse por medio de la relación con su entorno y aparato de producción, puesto que a partir de 1737, después de sus trabajos para los mercedarios de Santa María de Conxo y los jesuitas de Santiago de Compostela, su obrador bien pudo tener un buen número de maestros y oficiales bajo su mando, y contarse, entre ellos, Andrés Varela. Seguro que éste se corresponde con el Andrés Varela Tacón que se dice "escultor" en los "Libros de las Respuestas Generales", por julio de 1752[185].

Andrés Blanco Varela, detalles, retablo mayor de la capilla de Santo Antón do Foxo, feligresía de Rubín (A Estrada, Pontevedra), entre 1754 y 1755





En este punto, hay que sacar a colación, una vez más, la noción de repertorio "en" la cultura, pensado como producto "espontáneo" de una sociedad, esto es, como "producto" acumulado de los "productores" de los siglos XVII y XVIII. Ciertamente, una definición cuanto menos alentadora, por cuanto en la historia del arte no siempre es posible rastrear el origen de elementos y modelos hasta su "causa primera", porque, como productos de lo colectivo, ya serían aprehendidos, asimilados y reinterpretados. Entonces, hay que hacerse la pregunta de si podría Andrés Varela tallar "sus" columnas panzudas sin llegar a trabajar junto a Manuel de Leis, ¿por qué no? En cuanto a la talla, el contraste entre la calle central y las laterales que se puso de relieve en la contrata de la pintura, y en el comportamiento de la arquitectura, reaparece como principio para concentración de ornamentos. Así que la caja principal recogió los esfuerzos del escultor en decoración y talla, obsesionado por conjugar acanto, cintas y roleos, que pese a su gordura son elegantes, en su trazado de curva y contra-curva para molduras, marcos y tarjetas. Lo que podría relacionarse, por supuesto, con el estilo de Manuel de Leis o, aún mejor, con el modo de hacer de la "legión" de entalladores, escultores y ensambladores aparecida a la sombra de Miguel de Romay.

184 *Ibídem*, 1, 171 y 298 p. 2, 199, 310 y 36 p.

185 A. EIRAS ROEL (coord.), *Santiago de Compostela, 1752*, op. cit., 127 p.

Andrés Blanco Varela, relieve de la Visión (lado del evangelio) y del Milagro (lado de la epístola) de San Antonio, retablo mayor de la capilla de Santo Antón do Foxo, feligresía de Rubín (A Estrada, Pontevedra), entre 1754 y 1755

Contenido

Un centro de culto y peregrinación de importancia para la religiosidad "local", la sed de indulgencias, milagros y curaciones, una romería antes del inicio del verano, el día del Santo, el 13 de junio, características, pues, que casan bien con un santuario en honor a san Antonio de Padua, o de Lisboa, y con su culto en la Galicia del Barroco. Quizá el santo más representado durante el Antiguo Régimen y el más "*milagreiro*"[186]. Sabemos que en su ermita de la feligresía de Rubín, por ejemplo, hubo a principios del siglo XVIII, al menos desde 1733, un "[…] Retablo del [altar] coletoral de San Andres […][187], que junto a san Antonio, o san Roque, eran esencialmente "taumaturgos". Desde los años medios del XVIII, su retablo mayor contó con una "[…] ymagen del Santo de estofado"[188], con el Niño Dios, que se alojaría, en la calle principal, sobre el sagrario, al igual que hoy día; a su lado, san Francisco, a la izquierda, con el que acostumbró a hacer pareja, y, a la derecha, "[…] una ymajen de San Joseph"[189]. En el ático, a eje con el nicho principal, quizá durante el 1700 se situó una escultura de la Virgen con el Niño Jesús, amparada por el busto del "Padre

186 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "*Flos sanctorum*" en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Galicia renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, junio-octubre de 1997, 281-282 p. D. L. GONZÁLEZ LOPO, "As devocións relixiosas na Galicia moderna (séculos XVI-XVIII)", *ibídem*, 298 p.

187 Cofradía de San Antonio (1649-1749), leg. 7, fol. 106 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Rubín, Tabeirós, AHDS.

188 De las cuentas de 1762, "Mas ciento y cuarenta rreales que consto el pintarla ymagen del Santo de estofado […]. Mas veinte y siette rreales que costo una corona de plata para el Niño Jesús que tiene el Santo en sus Brazos", Cofradía de San Antonio (1750-1912), leg. 8, fol. 21 r.-v. Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Rubín, Tabeirós, AHDS.

189 De las cuentas de 1758, "Mas un mill y quarenta rreales que lleuo un pintor por pintar frontal, Custodia y tiro principal del retablo de la capilla del santo y una ymajen de San Joseph […]", *ibídem*, fol. 15 v.,

Eterno", en el remate, que la religiosidad popular identifica, a día de hoy, como Nuestra Señora de la Presentación.

Si bien lo más curioso creo que son los relieves que se sitúan en los "dos costados" del altar mayor, y donde se ve al Santo ajustándose a las dos "imágenes" más queridas por la religiosidad del Barroco, a saber, como místico y visionario, o bien, como intercesor y milagrero. Así, en el lado del evangelio, se representó el episodio de la Virgen entregándole el Niño a San Antonio, con los accesorios que le son propios, el libro y el Santo, de rodillas y en actitud de oración, vestido con el hábito de arpillera gris de los franciscanos, ceñido por un cíngulo; bueno, en realidad, una variante, haciendo descender al Niño, a través de un rompimiento de gloria, y colocando al Santo debajo, contemplándolo, a la espera, subrayando, así, que la Visión de san Antonio emanó de la lectura y la oración, sin entrar en escena la Virgen María. A partir del siglo XVI los episodios de su hagiografía y sus milagros han ido multiplicándose, con los incrédulos, los animales, resucitando muertos, pero, en especial, curando a enfermos y tullidos, ya que "Fueron tantos, y tan esclarecidos los milagros que Dios hizo por San Antonio después de su merte […]". Éstos, tal y como dijo el Padre de Ribadeneyra, "[…] se escriben copiosamente en las Cronicas de la Orden de san Francisco; y todo lo que se dice es poco, para lo mucho que se podia decir de él"[190], y, de ésta suerte, el Milagro de san Antonio de Padua, del lado de la epístola, puede leerse bien como el sermón que oyó una mujer "a distancia" que no podía acudir a la iglesia, o bien, como una escena de intercesión, y un milagro de curación, sin duda, más apropiada para el santuario de Santo Antón do Foxo, de Santa María de Rubín; se escenifica una aparición de san Antonio, con el Niño Dios en brazos, a través de la consabida diagonal, relacionando el rompimiento de gloria, entre nubes y rayos de luz, en el ángulo superior izquierdo, con el padecimiento de un enfermo, seguramente una mujer, colocada en el ángulo inferior derecho, postrada en cama y con las manos en oración:

> "No Castello de Montagnana havia certa mulher chamada Solagra, que vendo-se por treze mezes paralytica, fez promessa de visitar a Urna de S. Antonio para ter saude. Estando uma noite a dormir na sua cama, e ouvindo bulha como de quem lhe batia nos pés da cama […], do que ella mais se atemorizou, persignando-se disse: *Quem bate nesta cama?* Ouvio então uma voz, que lhe dizia: *Persigna-te com bem fé*. Tornou-lhe a mulher: Quem es, Senhor? Respondeo elle: Eu sou Antonio. Exclamou então a mulher assim: S. Antonio, curai-me. Replicoulhe o Santo: Agora mesmo estás curada. Apenas foi manhãa, levantou-se a mulher já de todo sãa […]"[191]

190 P. de RIBADENEYRA, *Flos sanctorum, de las vidas de los santos… escrito por el Padre Pedro de Ribadeneyra; aumentado de muchas por los PP. Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García; añadidonuevamente... por el P. Andrés López Guerrero*, Madrid, Por Joachin Ibarra, 1761, 2, 231-232 p. BXUSC., sig. RSE 1591. *Cfr*. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, 2, 3, 124-125 y 130-131 p.

191 F. de S. BOAVENTURA, *Vita et miracula S. Antonii Olisiponensis: Vida e milagres de Santo Antonio de Lisboa*, *obra de um A. Anónimo, Porém da orden dos frades menores, A qual he publicada agora pela primeira vez, como se lê no*

2.1.2. Luís Parcero († antes de 1760) en A Ulla y Tabeirós

Couselo Bouzas y, luego, Folgar de la Calle, ya apuntaron que Luís Parcero era un más que "experto" entallador, que regentó taller en Santiago de Compostela, tal vez en la Carreira do Conde, donde vivió a lo largo del segundo cuarto del siglo XVIII —ya que su producción se situó entre los años de 1730 y 1752—. Pues bien, sus primeras obras documentadas y estudiadas, el retablo colateral de Nuestra Señora de Covadonga de la capilla de San Andrés de la Catedral, hoy en la iglesia de Santa María da Peregrina (Santiago de Compostela), que contrató con su Cofradía en marzo de 1733, según diseños de Simón Rodríguez, y el altar de la capilla de San Juan, que entallaron Luís Parcero y Pascual de Quiroga antes de 1733[192]. Así, desde sus primeros años, despunta la que ha de ser una constante en su obra; la dependencia del recetario del arquitecto y tracista Simón Rodríguez, en la ornamentación y especialmente en los esquemas de composición; pudiendo destacarse la redundancia en el uso de columnas panzudas, engalanadas con sartas de frutas y drapeados, o la obsesión por la superposición de piezas y los juegos de líneas curvas y rectas, que se exageran en el ático, en las peinetas voladas y pesadas, enmarcadas por recortes, placas y cartuchos, o coronadas por veneras; lo que explicaría su inclusión en

Codice 286 da Livraria Manuscrita do Real Mosteiro de Alcobaça; posta em linguagem e enriquecida de notas criticas e historicas por Fr. Fortunato de S. Boaventura…, Coimbra, Real Imprenta da Universidade, 1830, 175 p.

192 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 103-105 y 112-114p.

Simón Rodríguez y Luís Parcero, retablo colateral de San Francisco de Borja, Colegio de la Compañía de Jesús (Santiago de Compostela), de 1735 a 1736. Vid. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, Simón Rodríguez, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, 84 p.

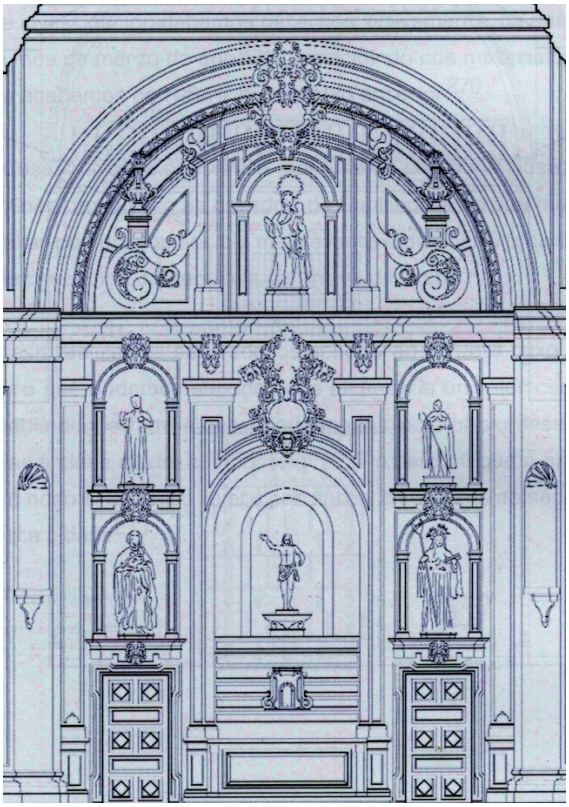
la nómina de los entalladores y "decoradores" de la primera mitad del siglo XVIII, desde Couselo Bouzas, y, no entre los "retableros", ya que se muestra torpe en cuanto a la sintaxis, o comportamiento de las arquitecturas lignarias, pese a su dominio de la gubia[193].

Entre 1732 y mayo de 1733 se le encomendó la talla del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Vicente de Berres (A Estrada, Pontevedra), en el arciprestazgo de Tabeirós, al sur del Ulla. Claro que coincidió en el tiempo con la obra de la capilla de San Juan de la Catedral, que Folgar de la Calle relacionó con trazas de Simón Rodríguez, lo que tiene que ayudar a esclarecer interdependencias entre el arquitecto y el "ensamblador" y, paralelamente, aislar elementos, o usos, del recetario de Luís Parcero que pervivieron a lo largo de los años de 1730 a 1749.

Unos años después, para la iglesia de la Compañía de Jesús, se le encargó, en junio de 1735, el retablo colateral de San Francisco de Borja, a partir de una planta de Simón Rodríguez, y, luego, la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario en el convento de Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela), le entregó en octubre de 1735 la talla del camarín de su altar mayor, por apenas 600 reales. Pero sólo conservamos el retablo de la iglesia de los jesuitas[194]. Su primer cuerpo se divide en tres calles, por retropilastras cajeadas y columnas panzudas, de orden toscano, engalanadas con cintas, balas y drapeados que penden desde el sumoscapo, a partir del modelo que se había fijado en su retablo mayor, en 1727, según planta de Simón Rodríguez. La calle central crece hacia arriba y a los lados, invadiendo el ático y

193 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 487-490 p.

194 R. OTERO TÚÑEZ, "Los retablos de la iglesia de la Compañía, de Santiago", op. cit., 406-407 p. *Ídem*, *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús*…, op. cit., 57-58 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez y su escuela*, op. cit., 14 p. *Ídem*, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 83-85 p.



Izquierda, retablo mayor del Convento de las capuchinas de A Coruña (A Coruña), entre 1740 y 1749 ca. Vid. L. HERMIDA GONZÁLEZ, Unha aproximación á obra de Fernando de Casas y Novoa, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2007, 92 p._ Derecha, Luís Parcero y José Gambino, retablo mayor de la ermita de San Antonio de Oca (Tabeirós, A Estrada), de 1750 a 1751 (fotografías por gentileza de M. López Calderón).

las calles laterales; la cornisa se rompe y recibe el abrazo de una voluta cartilaginosa y "gorda" que permite, por medio del desbordamiento de la decoración, la unificación, en lo visual, entre el cuerpo y el ático. Frente a las bandas laterales, retrasadas y en penumbra, el centro del cuerpo de coronamiento se embellece con cartelas de acanto, cintas y cartuchos que se multiplican, en los lados y arriba, amplificando los juegos de luces y sombras de los placados, que aumentan su vuelo a medida que ganan en altura.

Es justo decir que la talla de Luís Parcero se mimetizó con la de Manuel de Leys, cuyo punto de encuentro ha sido la Casa de los jesuitas, aunque allí no se cruzaran, y, su "modelo", el retablo mayor de su iglesia (1727 a 1728); ensortijada y afiligranada, muy rica en juegos de claroscuro, multiplicados por los contrastes entre lleno y vacío, entre la desnudez de los placados y la exuberancia de lo decorativo; poderosamente naturalista en el tratamiento de "lo inanimado", sobre "drapeados", guirnaldas y cintas; de corte elegante, de textura blanda y ahuecada; tal y como se observa en las carteles, en la comunión entre acanto, conchas y cartuchos.

Hacia 1740 su taller quizá perdió categoría en Santiago de Compostela, y, en efecto, su producción se trasladó al sur del río Ulla. Habida cuenta que en mayo de 1740 se le encontró en el lugar de Búa, en la feligresía de San Verísimo de Barro (Barro, Pontevedra)[195], cerca de la villa de Caldas de Reis, en la jurisdicción de Peñaflor; y porque desde el verano de 1739 se ocupó de la obra del retablo mayor y la imaginería de la iglesia de Santo Tomé de Ancorados (A Estrada, Pontevedra), en la tierra de Tabeirós; ajustados en 920 reales, tal y como se recoge en las cuentas del libro de Fábrica de entre 1739 y 1741. Luego, trabajó en el retablo mayor de San Martiño de Riobó (A Estrada, Pontevedra), de 1744 a 1745. Folgar de la Calle y García Iglesias[196], por su parte, le atribuyeron las trazas del retablo mayor de San Miguel de Moreira (A Estrada, Pontevedra) a Manuel de Leys, tal vez porque su estilo se leía a través de Fernando de Casas Novoa y, especialmente, Simón Rodríguez. A día de hoy, no obstante, sabemos que se talló por 1746 y lo cremos obra de Luís Parcero.

Pues bién, es un hecho que las relaciones entre uno y otro, esto es, entre Luís Parcero y Manuel de Leys, se estrecharon a partir de 1737, ya que justo después de ensamblado y fijo el moblaje de la capilla del Santo Cristo de Conxo, éste último proyectó el retablo mayor de Nuestra Señora del Rosario, en su capilla de San Domingos de Bonaval, que llevó a cabo Luís Parcero entre 1737 y 1738. Claro está, se supone que a causa de encargársele antes de la talla de su camarín, por 1735[197] —¿acaso ya con trazas de Manuel de Leys?—. Por consiguiente, el retablo mayor de San Miguel de Moreira lo contrató justo después de trabajar en la feligresía de Riobó, ya que por entonces la decoración se embotaba en su camino hacia lo geométrico, hacia los excesos en lo encarnado, y la talla viró "llana" y rústica.

Sin embargo, todo cambió después de 1750, pues, entre junio de 1750 y mayo de 1751, se empleó en el retablo mayor y los colaterales de la

Simón Rodríguez y Luís Parcero, detalles de los soportes, retablo colateral de San Francisco de Borja, muro sur de la iglesia de los jesuitas, (Santiago de Compostela), de 1735 a 1736

195 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 488-489 p.

196 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez y su escuela*, op. cit., 33 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 306 p.

197 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 488 p.

capilla de Santo Antonio de Padua[198], en la feligresía de Oca (Santo Estevo de Oca, A Estrada). Habida cuenta que su estilo, bajo influencia de fray Manuel de los Mártires y en contacto con José Gambino, basculó hacia los repertorios del Rococó:

En efecto, para el Pazo de Oca y "[…] el señor Don Fernando Gayoso Arias Ozores López de Lemos, Conde de Amarante Marqués de Parga y de San Miguel de Penas Visiconde [sic] de ferreira San esteuan de oca y la mota" († 1752), el 11 de junio de 1750 ajustaron "[…] Luis Parcero y Joseph Gambino, Maestros de talla y escultura Uezinos de la referida Ciudad [Santiago de Compostela]", la composición de "[…] tres retablos en su Capilla de san Antonio de Padua sita en termino de la feligresía de San esteuan de Oca […]"[199]. Por consiguiente, "[…] la echura del retablo maior y los dos coletorales por lo que mira a talla […] en la Cantidad de ocho mill sietezientos treinta y un rreales sin ser su quenta nada de la escultura", se le confió a Luís Parcero, y, por su parte, la imaginería al otro[200]. Si bien de lo que sí podemos estar seguros es que, justamente por estos años, cambiaron las elecciones del primero y sus "opciones" entre los repertorios de mediados del siglo XVIII. Quizá a resultas de trabajar juntos, codo con codo, durante poco menos de un año, ya que se oblibaron a "[…] que la fabrica de dichos retablos e ymagenes la an de haser en didha feligresía de Oca y no leuantar la mano hasta en el todo fenecerla […]"[201]. Por lo demás, "[…] han de dar fenezida la echura de dichos retablos y sus ymagenes en todo el mes de mayo de el año que viene […] dejandolos fijados y asentados"[202]. En tanto en cuanto, Luís Parcero se ocupó de los tres altares de capilla de Santo Antonio de Oca con arreglo "[…] a los dos mapas que se les entregaron", por consiguiente, lo hizo en atención a un proyecto que no siendo suyo, muy probablemente, se debió a fray Manuel de los Mártires († antes de 1780). Habida cuenta que se expresó en el contrato de obra que quedarían "[…] asi asentados y reconocidos a toda satisfazion por fray Manuel de los Mártires Maestro de obras en el Conuento de santo Domingo de dicha Ciudad […]"[203], y quien representó, para su Diócesis, durante buena parte del tercer cuarto del siglo XVIII el último escalón en la subida del Barroco al Clasicismo.

Hay que subrayar, no obstante, el interés por la desnudez, la recuperación de la naturaleza tectónica de la arquitectura en madera, la pérdida de movimiento en planta y, principalmente, la restauración del entablamento que ya casi desapareció en el segundo cuarto del XVIII —recuperando su potencia y elementos, aunque ahora sin decoración, y con el protagonismo de la cornisa—, justamente están llamadas a ser las recetas de Manuel de Leys, unos años después, en el retablo mayor de la iglesia de Santa María do Camiño (Santiago de Compostela), por 1758.

198 "Combenio obligacion y fiança que otorgaron Luis Parcero y Joseph Gambino con Don Fernando Canzela Apoderado de el señor Conde de Amarante en la echura de tres retablos", Prot. Cristóbal Rodríguez de Lagoa, 1750, leg. 4.166, fols. 35 r.- 36 r., Santiago de Compostela, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 489 p.

199 *Ibídem*, fol. 35 r.

200 "M. LÓPEZ CALDERÓN, "José Gambino", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 116-117 p. *Ídem*, *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino*, op. cit., 319-320 p. y ss.

201 *Ibídem*, fol. 36 r.

202 *Ibídem*, fol. 35 r.

203 *Ibídem*, fol. 35 v.

San Vicente de Berres (TB.BER.01)

Arciprestazgo de Tabeirós (A Estrada, Pontevedra)
[1746 ca., *San Vizente de Berres*; 1752 ca., *San Vicente de Verres*]

Luís Parcero, retablo mayor de San Vicente de Berres (Tabeirós, A Estrada), entre 1732 y 1733 ca.

Textos

Libro de Fábrica (1676-1765), leg. 2, Administración parroquial, San Vicente de Berres, Tabeirós (AHDS.). Cofradía del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario (1663-1890), leg. 2. Cofradías e Instituciones parroquiales, San Vicente de Berres, Tabeirós (AHDS.).

Contexto

Hacia 1667 arrancaba la reconstrucción de la iglesia de San Vicente de Berres, ensanchando el espacio de su cuerpo por medio de la anexión de capillas laterales[204], y siendo, muy probablemente, que entre 1667 y los primeros años de 1670 se reedificase desde sus cimientos, pues a partir de las cuentas de 1675 se hizo "memorial" de los gastos de las obras, que ascendían a 8.000 reales[205]. El trabajo de los maestros de

204 De las cuentas de 1667, "Primeramente dio por descargo ciento y veinte y un Reales en que se concertaron las dos capillas […]", Libro de Fábrica (1629-1699), leg. 1, s/fol., Administración parroquial, San Vicente de Berres, Tabeirós, AHDS.

205 "[…] importo la obra que se hico en la yglesia mas de ocho mill y tantos Reales y no entra enesta quenta la sacristía y para este cumplimiento gaste mas de ducientos ducados en el oficio del secretario Andres de nodar se allaran cartas de pago tocantes a dicha obra", *ibídem*, s/fol.

cantería y mampostería debió terminar antes de 1679, ya que en las contadurías se asentaron los gastos de encalado; después, en las visitas pastorales de mayo de 1684[206] y octubre de 1703[207] los mandatos insistían en la necesidad de "[…] que se acabe de losar la yglesia", es decir, se atienda al empedrado de su interior, y a otros trabajos menores, de carpintería y revocados, lo que hace suponer que la obra había llegado a su termino. Después, hacia 1708, parece que los esfuerzos de los mayordomos de la Fábrica se concentraron en los trabajos de carpintería y renovación de la cubierta de madera[208], que no pudieron ultimarse, no obstante, hasta después del verano de 1711, pues en la visita episcopal de julio de 1711 se daban instrucciones para su conclusión[209].

Durante el último cuarto del siglo XVII y los primeros años del siglo XVIII el cura y los feligreses de San Vicente de Berres completaron, entonces, la reconstrucción de su iglesia y, antes de agosto de 1733, el programa de reformas y renovación de su espacio sagrado se ultimó con el asiento del retablo mayor[210]. Hubo de ser ajustado al menos un año antes, en 1732, con Luís Parcero, en una cantidad próxima a los 3.000 reales, a tenor de los movimientos de caudales de Fábrica y Cofradías entre 1732 y 1735; si bien, lo cierto es que en el libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario, entre las cuentas de 1731 y 1732, se asentaba una carta de pago por valor de 1.470 reales, para el entallador, que se firmó en mayo de 1735[211], y que, por consiguiente, debió significar la liquidación del retablo mayor de la feligresía de Berres. En fin, poco después, antes de agosto de 1735, se iniciaban los trabajos de pintura y dorado[212], a cargo del maestro Andrés Suero Ramos.

Formas

Entre 1732 y mayo de 1733 se le encomendó la talla del retablo mayor de la feligresía de San Vicente de Berres, lo que bien pudo coincidir en el tiempo con la obra de la capilla de San Juan, en la Catedral, que entallaban Luís Parcero y Pascual de Quiroga antes de 1733,

206 Libro de Fábrica (1676-1765), leg. 2, fol. 11 v., Administración parroquial, San Vicente de Berres, Tabeirós, AHDS.

207 *Ibídem*, fol. 49 v.

208 *Ibídem*, fol. 56 r.

209 *Ibídem*, fol. 61 r.

210 Extracto de las cuentas de agosto de 1733, "Hacense le buenos mill Ducientos Y quatro reales que pagó a Luis Parcero escultor para el retablo […]. Mas ciento y quarenta y un reales de Herraje y clavijas para dicho retablo […]", *ibídem*, fol. 89 r.

211 "Todo el alcance que debia Joseph Rey a la cofradía del santisimo sacramento y Nuestra Señora del Rosario [1.474 reales de vellón], lo pago joseph Rey a Luis Parcero Escultor para aiuda de pagar el Retablo que hizo para la Capilla mayor segun consta de Recibo y lo firmo Berres Mayo tres de mill setecientos y treinta y cinco", Cofradía del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario (1663-1890), leg. 2, fol. 14 v.- 15 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Vicente de Berres, Tabeirós, AHDS.

212 De las cuentas de 1735, "Mas ocho cientos y treinta y cinco Reales que pago a Andres Sueyro Ramos Pintor para aiuda de Pintar el Retablo", *ibídem*, fol. 16 v. Fragmento de las cuentas de agosto de 1735, "Hacense le buenos Ducientos y Cinquenta y cinco Reles que pagó a Andres Suero [sic] Pintor para aiuda de pintar el retablo […]", Libro de Fábrica (1676-1765), leg. 2, fol. 90 r., Administración parroquial, San Vicente de Berres, Tabeirós, AHDS.

y que Folgar de la Calle relacionó con trazas de Simón Rodríguez, lo que tiene que ayudar, en fin, a esclarecer las interdependencias entre arquitecto y escultor, y en paralelo, a aislar el recetario de Luís Parcero, que conjugó entre los años de 1730 y de 1749. Trabaja sobre lo lineal, y, por ahora, se muestra comedido en la explotación de los recursos de planos en profundidad; no obstante, domina los soportes que definen el repertorio del segundo cuarto del siglo XVIII, los pilastrones cajeados, las columnas panzudas y los estípites; en fin, su talla evoluciona con respecto a dos posicionamientos incompatibles, por una parte, las texturas emborrachas de plasticidad, a causa de la ligación, o confusión, entre acanto, cintas y cartuchos, de los recortes apergaminados, maleables y correosos de las cartelas; por otra, la talla menuda y ensortijada, que obliga a trabajar a escala de platero, de las molduras y enmarques.

El retablo mayor de San Vicente de Berres se construye sobre estípites, que articulan tres calles, en horizontal, y su cuerpo y ático, en vertical, sobre una predela muy crecida y apeada sobre basamento de cantería. La potenciación de la calle central se hace a expensas de las laterales, se subraya por medio de la multiplicación de soportes y se encamina a hacer hueco para acoger el tabernáculo eucarístico, turriforme, cupulado y de sección cuadrangular; precisamente, por estar montado sobre columnas panzudas, enfajadas de festones de acanto en su tercio inferior, pudiera emparentarse, a tenor de las conclusiones de Folgar de la Calle, con el desaparecido del retablo de la capilla de San Juan Apóstol[213]. Pero las novedades en torno a la destreza del retablero para animar la arquitectura lignaria se descubren en los juegos con los soportes, entre las columnas panzudas del tabernáculo y los estípites de las calles laterales, puesto que se ha atrevido, por medio de tretas, a combinarles sobre el mismo plano, y, para más inri, sólo sobre el cuerpo del retablo; se ha atrevido a contradecir a los escultores de su generación y a preludiar el uso indiscriminado y conjugado de estípites y columnas panzudas como principales elementos de sustentación, a partir de 1735, en el arzobispado de Santiago de Compostela. La linealidad de su planta, por su parte, que no ha conseguido disimularse por medio de la duplicación de soportes en la banda central y del quiebro del entablamento, es suficiente para comprender que Luís Parcero y Pascual de Quiroga nunca habrían alcanzado, hacia 1733, a experimentar con un trazado en cóncavo, o a desarrollar una arquitectura en madera en perspectiva, de movimiento en potencia, para acomodarse a las angosturas de la catedral de Santiago de Compostela, sin contar con el auxilio de tracistas con la habilidad de Simón Rodríguez o Fernando de Casas.

Sin embargo, se ha familiarizado con los estípites, a pesar de la prudencia de sus contemporáneos para no incorporarles a los repertorios del segundo cuarto del siglo XVIII que se irradian desde Santiago de Compostela. Luís Parcero ha optado por un soporte simplificado, en cuanto a la superposición de piezas, y de manifiesta capacidad portante, puesto que se reduce a un cuerpo troncopiramidal invertido. Si bien sus antecedentes se encuentran en trazas de Fernando de Casas y en el monasterio de los benedictinos de la Ciudad Santa; en marzo de 1733 se ultimaron los trabajos del

213 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 112 p.

retablo mayor de San Martín Pinario, según planta de Casas Novoa y bajo dirección de Miguel de Romay, y, a la vez, en Tabeirós, alrededor de mayo de 1735, Luís Parcero concluía el ensamblaje del retablo mayor de la iglesia parroquial de Berres; precisamente, los estípites de uno y otro encuentran similitudes, en el comportamiento de las piezas de su tercio superior, en la distribución de cuello, bocel y dado, que reciben el peso del capitel; en cuanto a la ornamentación, se embellecen con cintas rematadas en borla, con guirnaldas de flores y frutas, alternadas, que se desbordan hacia los ángulos, y se anudan bajo una corona de acanto. Hay que subrayar, por consiguiente, que los diseños de Fernando de Casas para el retablo mayor de los benedictinos debieron circular entre los entalladores y escultores de San Martín Pinario, a partir de 1730, y, por extensión, pudieron conocerse en los obradores de Santiago de Compostela, por medio de modelos o dibujos. Lo cierto es que Luís Parcero, que desde al menos 1732 trabajaba para las parroquias asentadas en la Catedral, para San Andrés y San Juan, se había familiarizado con el modo y los usos del taller de retablística de los benedictinos de Pinario, antes de concertar los trabajos del retablo mayor de San Vicente de Berres.

Contenido

Su iconografía tiene por centro de gravedad el tabernáculo y el sagrario, en cuyo frontal se talló el Cordero Místico; por encima, un expositor, a modo de relicario, con una cartela en la que se lee "Reli / quia de / Sn Bicente / 17 [ilegible]", y que parece corresponderse con la "autentica" de las reliquias de san Vicente mártir, dada por D. Francisco Silvestre Merani, prefecto del Sagrario Apostólico y asistente del Solio Pontificio, y procedentes de las catacumbas de San Calixto de Roma, las que eran "[…] colocadas en otra Caxa de madera, pintada de diferentes colores, y sobre la cubierta pintada unos corazones; […] para que libremente pudiesen estar en cualquiera Yglesia Oratorio Capilla publica expuesta a la veneracion de los Fieles en testimonio de los qual y […], para que conste el Lugar de San Vicente de Verres Arzobispado de Santiago […]", en marzo de 1752[214]. Sin embargo, el culto a las reliquias de san Vicente no vino si no a sancionar una práctica y devoción muy anterior, con raíces en la Baja Edad Media, que se potenció durante el Antiguo Régimen —por medio de la predicación de los mendicantes y, seguramente, por asimilación a san Vicente Ferrer—, y que llevó a la jerarquía, en los años medios del siglo XVIII, a la fijación de solemnidades, en honor al mártir de Valencia, en cada 22 de enero, en octubre de 1746[215].

214 De la Autentica y testimonial de las reliquias de San Vicente Mártir procedentes de las catacumbas de San Calixto de Roma, de 26 de marzo de 1752, Libro de Fábrica (1676-1765), leg. 2, s/fol. ("a la cabeza del libro", sin foliar), Administración parroquial, San Vicente de Berres, Tabeirós, AHDS.

215 "Nos el Señor Don Policarpo de Mendoza Arcediano de Gordon Dignidad en la Santa Yglesia catedral deoviedo, Governador Provisor y Vicario General en esta Ciudad y Arzobispado de Santiago por el Yllmo. señor Don Cayetano Gill Taboada Arzobispo y Señor de la dicha Ciudad y Arzobispado […]. Por el thenor del Presente mandamos al Cura de la Yglesia Parroquial de San Vizente de Berres eneste Arzobispado, que al presente es y alo adelante fuere sus lugares Thenientes, desde oy dia enadelante, celebren la fiesta principal del Gloriosos san vizente en el dia veinte y dos de henero de cadaun año en aquella Parroquia, cuiu dia guarden como festivo los Vezinos y feligreses […]; en cuia conformidad libramos el presente firmado de nuestro nombre y re-

Hay que suponer que ya a mediados del 1700 se dejaron las imágenes de san Silvestre y de Nuestra Señora del Rosario en las hornacinas del primer cuerpo. Lo que no vino si no a completar un programa caracterizado por la glorificación de la eucaristía y de la sangre de los que murieron por la fe, y, en fin, dio pie a leerlo en el contexto de un juego de influencias y tensiones entre los estratos "canonizados" y los "periféricos", que ejemplifica, para la Galicia del Barroco, el grado de "circularidad" dado entre las "élites" y el pueblo; ya que junto a san Silvestre, que viene a recordar los "protectores" contra los demonios durante la Baja Edad Media —porque durante el siglo XVI y buena parte del XVII se representó con un dragón encadenado a sus pies—, y las raíces de su devoción, que se asocia con las reliquias de la catedral de Santiago de Compostela, se entroniza a la Virgen del Rosario, cuyo culto en el medio rural se difundió a partir de los años de 1650, y, muy especialmente, de 1669 a 1690[216], por medio de las misiones y de la predicación de franciscanos, o jesuitas. En la feligresía de Berres, por ejemplo, existió una cofradía de Nuestra Señora del Rosario al menos desde 1663[217]; cuya presencia se contextualiza en la preocupación de las jerarquías por dar estabilidad a lo "mariológico", y que se ejemplificó en la hegemonía del culto al Rosario, de modo que en el sur de la Diócesis, antes de 1740, ya ocupó a más de la mitad de las cofradías y hermandades. En relación con la imaginería, su representación acreció desde mediados del XVII, y, después, su presencia se contabilizó, sólo durante la primera mitad del XVIII, en al menos uno de cada diez casos, es decir, de cada diez altares mayores, uno, por lo menos, lo presidía, en el sur, Nuestra Señora del Rosario. Con todo, la tendencia se consolidó, principalmente, en el arciprestazgo de Tabeirós y las tierras de A Ulla, ya que junto al retablo mayor de la feligresía de Berres, los de San Pedro de Orazo, San Martiño de Riobó y San Miguel de Moreira incluyeron, del mismo modo, tallas de la Virgen del Rosario en las hornacinas del primer cuerpo, ocupando los "lugares de honor" de la capilla mayor.

Luís Parcero, retablo mayor de San Vicente de Berres (Tabeirós, A Estrada), entre 1732 y 1733 ca.

frendado del natario ynfraescripto de nuestra Audiencia Dado en la Ciudad de Santiago a catorce de octubre años de mill sietecientos cuarenta y seis", *ibídem*, s/fol., entre fols. 101 y 102.

216 FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo: "Los misioneros populares y la devoción del Rosario de Nuestra Señora en Galicia (siglos XVI-XVII)", op. cit., 164-169 p.

217 Cofradía del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario (1663-1890), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Vicente de Berres, Tabeirós, AHDS.

Santo Tomé de Ancorados (TB.ANC.01)

Anexa de San Pedro de Ancorados, en el arciprestazgo de Tabeirós (A Estrada, Pontevedra)
[1742 ca., *Santo Thomas Apostol de Ancorados*; 1759 ca., *Santo Tome de Ancorados*]

Luís Parcero, retablo mayor de Santo Tomé de Ancorados (Tabeirós, Pontevedra), entre 1739 y 1741 ca.

Textos

Libro de Fábrica (1663-1851), leg. 1, Administración parroquial, Santo Tome de Ancorados, Tabeirós (AHDS.). Cofradía del Santísimo Sacramento (1663-1890), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Ancorados, Tabeirós (AHDS.). Cofradía del Santísimo Rosario (1714-1967), leg. 3, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Ancorados, Tabeirós (AHDS.).

Contexto

Entre los mandatos de la visita pastoral de mayo de 1716 se incluían disposiciones para que se atendiese al refuerzo de los muros del cuerpo de la iglesia de Ancorados y, especialmente, al reparo del arco toral de la capilla mayor, que amenazaba ruina, "[…] y auiendo a lo adelante algun caudal se aga un Retablo para el altar mayor respecto, el que se allo enesta uisita es pequeño"[218] —por que se supone que el heredado del siglo XVII no se adecuaba al decoro necesario al culto—. Las dificultades y aprietos económicos por los que pasó la Fábrica tuvieron que impedir, seguramente, el arranque de las obras, a pesar de su necesidad; hay que esperar, pues, a la visita pastoral de junio de 1731 para darles impulso a los mandatos de los visitadores generales del Arzobispado y socorrer a la maltrecha economía de la parroquia; es así que el auto ordenó que se encomendase la financiación de la reconstrucción de la capilla mayor a los patronos, a los beneficiarios de los diezmos de la feligresía de Ancorados y poseedores del derecho

218 Libro de Fábrica (1663-1851), leg. 1, fol. 59 r., Administración parroquial, Santo Tome de Ancorados, Tabeirós, AHDS.

de presentación, a la sazón, las clarisas de Santiago de Compostela[219]. Pero parece que las religiosas se resistían a cumplir con la voluntad de las autoridades, ya que en la visita episcopal de marzo de 1737 se les llama a su acatamiento. La reclamación era legítima, puesto que se les solicitó que participasen, sólo, en la reedificación de la cabecera y retejado de la iglesia parroquial[220]. Sin esperanzas, alrededor de 1738 arrancaron los trabajos de reposición de la techumbre de madera, con mansedumbre y con ayuda de los caudales de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario[221]. Las clarisas, por su parte, se habían atrincherado y su capitulación se hizo esperar; en las contadurías de 1755, se asienta, en concepto de cargo, la donación de 300 reales hecha por la comunidad de Santa Clara[222], como contribución a las obras de cantería que desde antes del verano de 1755 afrontaban los mayordomos de la Fábrica de Ancorados[223], por valor de 1.800 reales.

Antes de julio de 1739, el cura y sus feligreses concertaron con Luís Parcero el entallado del retablo mayor de su iglesia[224], y, antes de junio de 1741, se ensambló y asentó, como se desprende de haber satisfecho "[…] seis reales de jornales de un maestro en ajustar la mesa del retablo"[225]. Pero el desembolso por los trabajos de talla no cesó hasta 1742, tras haberse entregado el último de los pagos acordados con los administradores de Santo Tomé de Ancorados, hasta completar los 920 reales[226], y esto, a pesar de sus penurias. Poco después, en la visita pastoral de D. Cayetano Gil Taboada, en agosto de 1746, se daban instrucciones para que "[…] se pinte y dore la Custodia y Retablo del Altar maior, y especialmente

219 "Y porque reconozio su merced que el cuerpo de esta yglesia Parroquial se alla a tteja vana y las paredes ynteriores negras y sin adorno alguno y attendiendo a que los llevadores de los diezmos tienen obligazion de reparar y ponerla dezentte […] y enesta feligresía persiue las dos terzias partes de ellos el Conuento de ssanta clara de la zuidad de santiago, Manda su merced que el cura haga saber ala Madre Abadesa de dicho Conventto el que con curran con las dos tterzias partes del coste que tubiere el fazarla [sic] […]; y la otra terzia parte […] se saque de la fabrica y cofradias", *ibídem*, fol. 78 v.

220 "[…] que lo mandado en la Visita antecedente se aga cumplir y Guardar por el ttribunal ecclesiastico Obligando a las Relijiosas de el Conuento de santa Clara de Santiago conttribuian para la conpusicion de el faiado de la Yglesia y mas preuenido", *ibídem*, fol. 83 r.

221 *Ibídem*, fol. 87 v.

222 *Ibídem*, fol. 107 v.

223 Extracto de las cuentas de junio de 1755, "Mas se la admiten un mill ochocientos y veinte y ocho reales y diez y ocho maravedíes de vellón que segun reciuo que exhibio de Andres Picallo, Maestro de Canteria, tubo de coste la obra que este año se hizo en esta Parroquia; es a saber, reedificase la pared de encima del arco toral y la del frontis hizose el tragaluz y la espadaña, echaronse penales a las dichas dos paredes y a la capilla mayor; lososse esta Yglesia toda de nuevo y se compusieron sus puertas para dejarla llana con otros reparos precissos […]", *ibídem*, fol 108 v.

224 De las cuentas de julio de 1739, "Primero sele admite tres cientos que dio para prencipio de la fabrica del Retablo y Ymagenes del Apostol Santo Thome Apostol [sic] Patrono de dicha parroquia por allarse sin el […]", *ibídem*, fol. 88 v.

225 *Ibídem*, fol. 91 v.

226 Fragmento de las cuentas de junio de 1742, "En este año se acabo de dar satisfacion al maestro que a fabricado el retablo de la Capilla maior de Santo Thomas Apostol de Ancorados que fue concertado del ultimo remate en nuebe cientos y veinte reales como consta de escriptura por la que se obligo Luis Parcero Vezino de la ciudad de Santiago maestro de Escultura dar hecho dicho retablo por la referida Cantidad; y por allarse pobre la fabrica de dicha Yglesia […] ofrecieron los feligreses de dicha Parroquia quatro Cientos reales de Vellon por una vez", *ibídem*, fol. 92 r.

la Custodia […] se dore quanto antes […]"[227], esto es, el tabernáculo eucarístico; lo que el cura y el mayordomo se apuraron en cumplir, pues ya estaba hecho antes del verano de 1747, por 900 reales[228]. La pintura del retablo mayor era tarea costosa, penosa y larga; pudo emprenderse hacia 1748[229] y, muy probablemente, completarse antes de 1750. Tras la conclusión de los trabajos, la capilla mayor de Santo Tomé de Ancorados tenía que brillar, a pesar de su modestia, llena de luz, a consecuencia del pan de oro sobre la madera y los encalados de los muros, y, especialmente, al imaginarse que la creación de Luís Parcero se concibió para un transparente, que desapareció, lamentablemente, después de la visita del Arzobispo Gil Taboada, con el mandato de que "[…] se tapie de Cal y canto la Bentanilla que dice detras del Altar maior"[230].

Formas

Hacia 1740, su taller parece haber perdido importancia en Santiago de Compostela y su producción se traslada, definitivamente, a la tierra de Tabeirós, puesto que entre el primer semestre de 1739 y los últimos meses de 1740 Luís Parcero se ocupó del retablo mayor y la imaginería de la humilde parroquia de Ancorados. La estrechez y angostura de la capilla mayor han determinado sus reducidas dimensiones, y, por consiguiente, el comportamiento de la arquitectura en madera, en su sometimiento a la arquitectura en piedra, viene determinado por el apego al plano de fondo; lo que condicionó, en fin, un aparato de composición estático, que niega las interrelaciones entre elementos sustentantes y sustentados, y, a su vez, la simplificación del entablamento. Es justo decir que los condicionantes de la Fábrica, la pobreza de recursos y limitaciones de espacio, hicieron mella en Luís Parcero, pero su destreza ha sobrevivido; ha intentado animarle por medio de los juegos de soportes, de la superposición, y su conjugación en el cuerpo del retablo, de columnas panzudas y estípites, a partir de los esquemas que se fraguaban en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Vicente de Berres, entre 1732 y 1733, pero trastocados, o invertidos; en fin, ha intentado imprimirle impulso y movimiento a la calle principal, a través de la anulación de los cortes en horizontal y la contraposición de volúmenes, abajo, con el tabernáculo, que avanza hacia la mesa de altar y abre su geometría, y arriba, en el ático, con los recortes y placas que vuelan y se desbordan, o por lo menos lo intentan.

A pesar de su linealidad y del empleo de un esquema de composición que ha renunciado a la superposición y juegos de masas, la unión con la producción de Luís Parcero se encuentra en los soportes, ya que las columnas panzudas que dividen su cuerpo en tres calles repiten los esquemas de organización de la decoración de las del retablo colateral de San Francisco de Borja; recuérdese que para la Casa de la Compañía de Jesús, se le encargaba, en junio de 1735, el retablo de la Epístola de

227 *Ibídem*, fols. 97 v.-98 r.

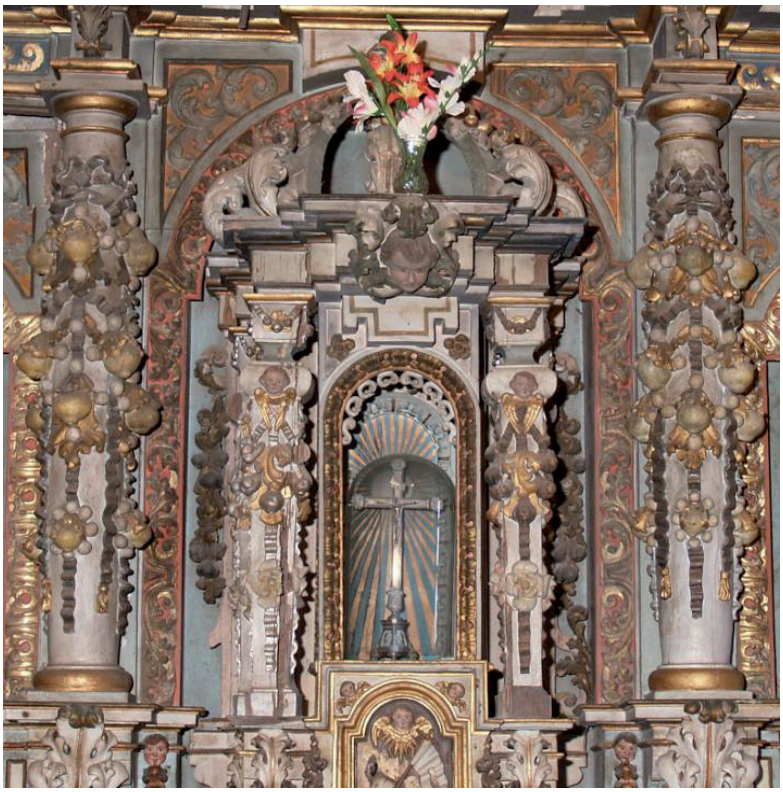
228 De las cuentas de junio de 1747, "Nuebe cientos reales que inporto la doracion y pintura de la Custodia del santísimo Sacramento asta el ultimo remate correspondientes", *ibídem*, fol. 100 r.

229 De las cuentas de junio de 1748, "Mas se le abonan docientos [sic] reales de la doracion y pintura inporte de las dos colunas principales del retablo de dicha yglesia", *ibídem*, fol. 102 r.

230 *Ibídem*, fol. 98 r.

San Francisco de Borja, a partir de la planta de Simón Rodríguez[231]. Su fuste se engalana con sartas de frutas, con balas y boliches, que penden de lazadas desde el sumoscapo, que apuntan hacia la ornamentación de las columnas del retablo mayor de los jesuitas de Santiago de Compostela, y, a la vez, en el comportamiento de las frutas, de los drapeados y cintas requebradas. Pero la talla de Luís Parcero incorpora algunas novedades, a partir de los diseños de Simón Rodríguez; el encaje del acanto, por ejemplo, como envoltorio para frutas y bolas, o de los engarces de cintas y cartuchos en las guirnaldas; la contención de las vibraciones de cintas y lazadas y la potenciación del vacío en los fustes, por medio del distanciamiento entre las unidades de ornamentación, para aligerarles. Lo cierto es que la talla ensortijada, ahuecada y afiligranada de entre 1735 y 1739 dio paso a la rudeza, a las texturas entorpecidas por la gordura, a los volúmenes geométricos, a los excesos en las masas, y, en paralelo, al aplanamiento de lo ornamental; lo que ha de dominar su obra en las iglesias parroquiales de la comarca de Tabeirós entre 1739 y 1749, como un retroceso hacia los modos y usos de su producción en torno a 1733; simplificación y estilización que tiene que ser resultado, por supuesto, del abaratamiento de costes y de la reducción de los tiempos de ejecución. Sin embargo, a pesar de las variaciones, ha subsistido el modelo de columna panzuda que Luís Parcero había entallado y aprehendido en la iglesia de la Compañía de Jesús, al lado de Simón Rodríguez. El retablo mayor de la iglesia de Santo Tomé de Ancorados se monta sobre columnas panzudas, con exageración de su éntasis y de orden toscano, que recuerdan a los soportes alrededor del tabernáculo del retablo mayor de los jesuitas de Santiago de Compostela. La inclinación hacia un capitel con el equino desnudo, desprovisto de dardos y ovas, tal y como Luís Parcero entallaba para el retablo colateral de San Francisco de Borja, puede contemplarse, por

231 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 84-85 p.



Luís Parcero, retablo mayor de Santo Tomé de Ancorados (Tabeirós, Pontevedra), entre 1739 y 1741 ca.

Luís Parcero, santo Tomé, del retablo mayor de la feligresía de Ancorados (Tabeirós, Pontevedra), 1741 ca.

su parte, desde el proceso de simplificación de su trabajo y de su talla. Pero sus antecedentes se encuentran, en fin, en los recetarios de Simón Rodríguez, puesto que pudo conocerlo en la iglesia de la Compañía de Jesús, y en los obradores de escultura de la Ciudad Santa.

Contenido

El 2 de agosto de 1746, el Arzobispo Gil Taboada, dio auto para que "[…] se pinte y dore la Custodia […] quanto antes porque deuemos tener presente que esta alli realmente nuestro Señor Sacramentado […]"[232]. El sagrario lo significa el Cordero (*Agnus Dei*) y el expositor se construyó, con estípites y placas, como cuerpo de sección cuadrangular que llama a los parroquianos a participar del misterio del Santísimo Sacramento; el juego con los soportes en planos, la multiplicación de los enmarques y de los placados, en la base y en el remate, junto con el contraste entre lleno y vacío, son estrategias destinadas a focalizar la atención de la comunidad sobre la custodia y cuya semilla es, por supuesto, el arte de Simón Rodríguez.

En descargo de las cuentas de junio de 1742 se asientan 180 reales "[…] que entrego al Escultor con que se dio ultima satisfacion a dicho Luis Parcero de nuebe cientos y veinte reales por el retablo maior y tres imágenes de bulto del Apostol Santo Thome, San Antonio y San Roque, las que se allan colocadas en dicho retablo […]"[233]. No hay duda que san Roque y santo Tomás pertenecen a la misma gubia, si bien hay que suponer que san Antonio de Padua se sustituyó, finalmente, por san José, tal y como hoy aparece en la hornacina del evangelio, puede que poco después de mediado el 1700; con la excepción del patrón de la feligresía de Ancorados, que ocupa el nicho del ático —y que sólo uno adscrito a la cofradía de santo Tomé de los arquitectos, escultores, entalladores y carpinteros pudo representarle con una escuadra por atributo, como arquitecto del rey de las Indias, a la que seguramente luego se le sumó la lanza—, san Antonio, san Roque y, luego, san José, en las cajas del primer cuerpo, eran de los más populares y venerados en la Galicia del Siglo de las Luces.

232 Libro de Fábrica (1663-1851), leg. 1, fols. 97 v.- 98 r., Administración parroquial, Santo Tome de Ancorados, Tabeirós, AHDS.

233 *Ibídem*, fol. 92 v.

Anexa de San Cristóbal de Remesar, en el arciprestazgo de Tabeirós (A Estrada, Pontevedra)
[1746 ca, *San Martín de Rioboo*]

Luís Parcero, retablo mayor de San Martiño de Riobó (Tabeirós, A Estrada), de 1744 a 1745

Textos

Prot. de Diego Núñez Espantoso, 1744, leg. 3112, fols. 28 r.- 29 r., Santiago de Compostela, (AHUS.), "Obligación de Luis Parçero escultor de hacer la obra que espresa […]", el 26 de febrero de 1744.
Libro de Fábrica (1649-1776), leg. 1, Administración parroquial, San Martiño de Riobó, Tabeirós (AHDS.). Cofradía del Santísimo Sacramento y Rosario (1703-1841), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Riobó, Tabeirós (AHDS.). Cofradía de San Roque (1705-1863), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Riobó, Tabeirós (AHDS.).

Contexto

Entre los últimos años del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII los mayordomos de la Fábrica de San Martiño de Riobó se encargaban de las obras de su iglesia parroquial, para remozado y acomodamiento de la construcción heredada de la Edad Media a las necesidades del culto y la liturgia introducidas por la reforma católica, como la edificación de la sacristía[234]. Aunque la vieja "fábrica" del

234 De las cuentas de 1699, "Asimesmo da en dacta y le admitten Ducientos y Noventa y quatro reales y medio de vellón […] los que pago Cristtobo de prado a Juan Mesia, Andres das pereiras y a Andres derrendo [sic], Maestros que corren con la echura y fabrica de dicha Sacristía de Rioboo […]", Libro de Fábrica (1649-1776), leg. 1, fol. 110 r., Administración parroquial, San Martiño de Riobó, Tabeirós, AHDS. Las obras de la sacristía, por su parte, pudieron continuarse hasta los primeros años del siglo XVIII, a tenor de los gastos asen-

Románico parece que se encontraba en buen estado de conservación, a principios del siglo XVIII, ya que no se había contemplado la ampliación de la capilla mayor —la que, no obstante, sabemos que estaba engalanada, desde antes de 1656[235], con un retablo que pudiera haber sido entallado en la primera mitad del siglo XVII—. Es un hecho que las visitas pastorales de los siglos del Barroco actuaron de acicate para que sacerdotes y feligreses velasen por la decencia de los retablos y del moblaje de sus iglesias[236]; a Francisco López Vaamonde se le encargó, hacia 1716, el entallado del tabernáculo para el altar mayor[237], se supone que en cumplimiento de lo dispuesto sobre el culto al Santísimo Sacramento en los sínodos del Arzobispado, entre finales del siglo XVI y a lo largo del 1600. Es por ello que entre los autos de la visita del Arzobispo Salcedo y Azcona, de noviembre de 1718, se mandó "[…] se dore la Custodia nueba del Altar mayor"[238], lo que no se cumplió hasta 1720[239], en precio de 393 reales.

Entre los últimos meses de 1743 y los primeros de 1744 Luís Parcero ajustó el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Martiño de Riobó en 1.800 reales, con el acostumbrado fraccionamiento del pago en tres tramos, y comprometiéndose a tenerlo asentado y ensamblado para febrero de 1745[240]. En realidad, por la "Obligación de Luis Parçero escultor de hacer la obra que espresa […]", sabemos que los trabajos se ajustaron el 26 de febrero de 1744, personándose en Santiago de Compostela "[…] Luys Parcero escultor Vecino e esta Ciudad y dijo auer contratado con Don Juan Anttonio del Rio Cura de los Beneficios de san Cristoual de Remesar y san Martín de Rioboo su anexo el que hauia de hacer y fabricar el retablo de la capilla Maior de dicha iglesia de Rioboo y en orden a su fabrica se yzo plantta y su ajustte e ynportte

tados en el libro de Fábrica, en las cuentas de 1703 y 1706, para satisfacer la deuda a los maestros de cantería, *ibídem*, fol. 120 r. y 124 v.

235 De las cuentas de 1656, "[…] primeramente mill ciento Reales que costo a pintar el retablo de dicha yglesia de rioboo según consto de Antonio de soto pintor que pinto dicho retablo", *ibídem*, fol. 21 v.

236 Entre los mandatos de la visita pastoral de mayo de 1716 se ordenaba pintar los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Riobó, que se habían entallado hacia 1713, *ibídem*, fol. 139 r.

237 Extracto de las cuentas de 1716, "Da por descargo ciento y setenta y dos reales que pago a Francisco Lopez Vaamonde por al echura de una Custodia […]", *ibídem*, fol. 143 v.

238 De la visita episcopal de 8 de noviembre de 1718, "Ytten mandamos se dore la Custodia nueba del Altar mayor y después no antes se doren los dos retablos Colaterales y las ymagenes se estofen […]", *ibídem*, fol. 147 v.

239 *Ibídem*, fol. 150 r.

240 Descargos de las cuentas de 1743, "Da por descargo seis cientos reales de vellón que entrego a Luis Parcero escultor y vezino de la Ciudad de santiago que es la tercia parte de mil y ochocientos en que el Cura y los feligreses de dicha freguesía de Riobóo ajustaron con dicho escultor la echura de el retablo para la Capilla maior de dicha Yglesia, el qual quedo, y esta obligado de asentar en ella para febrero del año que viene de quarenta y cinco y entonces se le a de acauar de pagar", *ibídem*, fol. 187 r. Tengamos presente que las cuentas de haberes y deberes de las Fábricas y Cofradías que se asentaban en sus libros pertenecían a los frutos del año vencido y era habitual que las contadurías no se ajustasen a la duración de años naturales, o que se asentasen movimientos de trimestres pertenecientes a otra anualidad. En consecuencia, la fecha de la contabilidad ha de ser contemplada con cierto relativismo; para la ejecución del retablo de San Martiño de Rioboo, doce meses era tiempo suficiente para el entallador, es por ello que debió de ser contratado en el primer trimestre de 1744, a pesar de que el primer pago estuviese relacionado en las cuentas de 1743; y, después, se asentó en el primero de 1745.

a sido en mill y ochocienttos reales […]"[241]. Las obras parece que se ultimaron durante el primer trimestre de 1745; a 10 de febrero de 1745 se firmaba la segunda carta de pago[242] y, después, la tercera y última, que supone el punto y final de las obras. Sin embargo, se premió a Luís Parcero con una bonificación de 90 reales, sobre las cantidades fijadas, de 1.800 r., que da cuenta del cumplimiento de los trabajos en el tiempo previsto y en conformidad al gusto de los comitentes. Si bien, su causa primera, era impedir que el entallador solicitase el peritaje y tasación de los trabajos a otro maestro de su gremio, ante el Provisor, tal y como se extrae de las cuentas de 1744[243].

Finalmente, en el memorial de la visita pastoral girada por el Arzobispo Gil Taboada, en agosto de 1746, se incluye la orden para que "[…] se pinte y dore el retablo del altar mayor"[244]; así que en las cuentas de 1749 se asentaron los gastos de la obra[245], que se ajustó en 1.900 reales y hubo de desarrollarse entre finales de 1749 y 1750[246]. Después, entre 1753 y 1754, se ejecutabó "[…] la doradura y pinturas que se añadieron a dicho Retablo mayor"[247], por valor de 340 reales, lo que

241 Prot. de Diego Nuñez, 1744, leg. […], fol. 28 r., Santiago de Compostela, AHUS.

242 De las cuentas de 1744, "Da por descargo seiscientos reales que es el segundo plazo de los mil y ocho cientos reales en que fue rematado el retablo de dicha Yglesia de San Martín de Rioboo a Luis Parcero a quien lo pago dicha fábrica el dicho plazo en diez de febrero del año de quarenta y cinco como consta de Reciuo de dicho Parzero […]", *ibídem*, fol. 190 v. Era pues habitual que hubiese desajustes entre la fecha de las contadurías y de los recibos, o cartas de pago, pero no parece haber duda de que la fecha de la ejecución de los últimos pagos coincidía con el ensamblaje del retablo mayor en la iglesia parroquial de Riobó; en las cuentas de 1744, se asentaron, también, los salarios por la obra de cantería para el basamento, "Mas treinta y quatro reales que pago a Andres de Souto por el tragaluz del altar y hacer de piedra el altar en que esta firme el Retablo", *ibídem*, fol. 190 v. En los libros de Cofradías, los descargos destinados a pagar a Luís Parcero se asentaban en las cuentas de 1745, "Yten pago esta cofradía para ayuda de hacer el Retablo mayor piso y bidriera pequeña de dicha yglesia cinquenta y seis Reales", Cofradía de San Roque (1705-1863), leg. 1, fol. 45 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Riobó, Tabeirós, AHDS.

243 "Yten da por descargo quinientos y veinte y ocho reales de vellón que por el ultimo plazo de dicho Retablo pago también este maiordomo a dicho escultor; que aunque fue el importe deste mesmo plazo la cantidal […] de seiscientos y noventa reales con noventa que le se le dieron de mas a dicho escultor a causa de querer pedir tasa y reconocer los feligreses y cura que los merecía para el cumplimiento de dichos seiscientos y nouenta ayudo la cofradía del santisimo con ciento y diez y siete reales y la de San Roque con quarenta y quatro […]", Libro de Fábrica (1649-1776), leg. 1, fol. 190 v., Administración parroquial, San Martiño de Riobó, Tabeirós, AHDS.

244 De los mandatos de la visita episcopal de 11 de agosto de 1746, *ibídem*, fol. 194 r.

245 De las cuentas de 1749, "Da por descargo un Mil y seiscientos reales que pagó a la fábrica para pintar el Retablo mayor de dicha Yglesia que a cumplimiento de mil y nuebe cientos que thubo de coste ha suplido la cofradía del Sacramento ciento y la de San Roque ducientos reales", *ibídem*, fol. 203 v.

246 Fragmento de las cuentas de 1750, "Mas ducientos Reales que dicha cofradía puso para pintar el retablo". Cofradía de San Roque (1705-1863), leg. 1, fol. 50 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Riobó, Tabeirós, AHDS.

247 Añadido a las cuentas de 1752, "En veinte y uno de marzo de dicho año de setecientos y cincuenta y quatro [¿?] entrego Sebastian Barcala ciento y setenta y seis Reales de vellon y catorce maravedíes con los quales […] se completaron […] los trescientos y cuarenta reales y catorze maravedíes que tubo de coste la doradura y pinturas que se añadieron a dicho Retablo mayor […]", Libro de Fábrica (1649-1776), leg. 1, fol. 207 v., Administración parroquial, San Martiño de Riobó, Tabeirós, AHDS. Así que, entre las cuentas de 1752 y 1753, se incluían los justificantes de pago por la pintura del retablo mayor, bajo el

por su bajo coste, en relación con lo destinado a los trabajos de 1750, pudiera corresponderse con la imaginería o, más probablemente, con los relieves del ático.

Formas

Folgar de la Calle hizo hincapie en que el colateral de San Luís de Gonzaga, para los jesuitas de Santiago de Compostela, se ejecutó según diseños de Simón Rodríguez, lo que posibilitó, en fin, que se le contemple como obra de Luís Parcero[248] —de hecho, lo pudo entallar entre 1735 y 1740, antes del desplazamiento de su producción hacia el sur del Ulla—. En consecuencia, puede presentarse como precedente para explicar la asunción de la planta ochavada —por efecto de la disposición oblicua de las calles laterales—, la independencia de la calle central —por el avance de sus soportes, aunque no han logrado sobrepasar el plano que trazan desde las columnas panzudas de los extremos— y la tensión de su movimiento, adelante y arriba. Con el retablo de San Luís de Gonzaga el entallador había explorado las posibilidades para animar la arquitectura en madera a partir de la monumentalización de los enmarques de la hornacina principal y el empuje de sus soportes hacia el espacio intermedio; o bien, para dinamización del ático, por medio del reflejo del trazado del cuerpo del retablo, que buscaba el contraste entre planos rectos y oblicuos, que se cortan; o la invasión de su espacio, por el crecimiento de la calle principal, por su desbordamiento a sus lados y hacia arriba. Uno y otro son recursos presentes en el retablo mayor de San Martiño de Riobó, sin duda, la mejor creación de su taller para el arciprestazgo de Tabeirós y para fuera de las murallas de la Ciudad del Apóstol, pero con limitaciones; tal y como puede pensarse, al tener presentes los antecedentes de los colaterales de la iglesia de la Compañía de Jesús, la calle principal del cuerpo de coronamiento se ha construido sobre pilastrones adornados con frutas y guirnaldas, y llenos de placados en su sumoscapo, a modo de capitel, para recoger el peso de los volúmenes geométricos y macizos que le cierran.

En cuanto a los soportes, Luís Parcero ha recurrido a la columna panzuda, embellecida a partir de los esquemas de ordenación heredados, o aprehendidos, de Simón Rodríguez, pero que por la ligereza de los drapeados, la utilización del acanto como engarce con las sartas de frutas y por que penden desde las lazadas del sumoscapo, apuntan hacia sus trabajos para los jesuitas de Santiago de Compostela, en especial hacia los soportes del retablo de San Luís de Gonzaga, otra vez más. Sin embargo, las novedades se centran en el empleo combinado de columnas salomónicas —en los flancos— y estípites —en el interior— en el cuerpo del retablo, sobre el mismo plano, ya que supone una solución ajena al recetario de Simón Rodríguez; recurso, no obstante, que era imposición del contratante, D. Juan Antonio del Río, quien juzgó que era mejor "[…] que en

encabezado de "Descargo que da Antonio Varcala del Alcanze que tubo en las quentas de atrás correspondientes al año de setecientos y cinquenta y dos […]", a pesar de que existían desfases entre las fechas de la contabilidad, entre 1752 y 1753, y de los descargos del mayordomo de la Fábrica, de 1754, lo que hace suponer que los trabajos tuvieron que realizarse entre finales de 1753 y 1754.

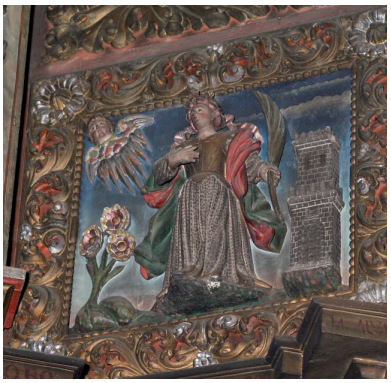
248 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez*…, op. cit., p. 84-85.

Luís Parcero, retablo mayor de San Martiño de Riobó (Tabeirós, A Estrada), de 1744 a 1745

lugar de las colunas que ttiene dicha planta lleue estipites: pero con las frutas flores cogollos y mas que thiene en la planta […]"[249]. Si bien, los estípites los empleó, por vez primera, como principal elemento de sustentación, en el retablo mayor de la feligresía de Berres, hacia 1733, y, después, en el tabernáculo del retablo mayor de Santo Tomé de Ancorados, hacia 1739; se supone que a partir del contacto con los recetarios del taller del monasterio de San Martín Pinario, a lo largo de los años de 1730.

Por otra parte, los fustes de la columna panzuda de los retablos de San Francisco de Borja y San Luís de Gonzaga los entalló, Luís Parcero, a partir de tres planos frontales, y articuló su ornamentación en seis registros, de arriba abajo; en el sumoscapo dispone lazadas de cintas, agitadas, desde las que se columpian tres guirnaldas, una para cada una de las tres caras; en el segundo registro, debajo, acomoda sartas de frutas, envueltas en recortes de cuero y cartuchos, salpicadas de balas, o bolos, y engarzadas por volutas cartilaginosas y "jugosas"; en el tercero, intermedio, talla un botón de acanto que trabaja como nudo con los registros inferiores; en el cuarto, repite las unidades de ornamentación del segundo, pero multiplicando su número y volumen, para desbordarse hacia los laterales y exagerar el abombamiento de la panza del fuste; y, por fin, el último registro se corresponde con los drapeados del imoscapo, que enlazan las tres guirnaldas, pero, abajo, en la cara del frente, incorpora una sarta de frutas, boliches y balas que sirve para separar los registros quinto y sexto, y para independizar el comportamiento de los esquemas de ordenación de los planos. A pesar de su complejidad, éstos se repiten, simplificados y reducidos a sus unidades de ornamentación elementales, en las columnas panzudas

249 Prot. de Diego Nuñez, 1744, leg. […], fol. 28 r., Santiago de Compostela, AHUS.



Luís Parcero, relieve de Santa Barbara, del retablo mayor de San Martiño de Riobó (Tabeirós, A Estrada), de 1744 a 1745

del retablo mayor de la iglesia de Riobó, pero a partir de una talla plana y emborrachada de geometría, de rigidez, que mantiene la vivificación de la ornamentación por medio de la potenciación de las superficies desnudas, de los contrastes entre lleno y vacío.

Textura y ornamentación, se comportan desde el cumplimiento de un recetario que porque se ha fraguado junto a Simón Rodríguez se caracteriza por las tensiones entre lo orgánico y lo metálico, entre las texturas ensortijadas y ahuecadas del acanto, o las flores, y las texturas duras, frías y cortantes de los recortes de cuero y las tornapuntas, o las veneras. Luís Parcero en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Martiño de Riobó trabajaba sobre estos presupuestos; a saber, utiliza guirnaldas de flores y acantos, confeccionadas a partir de drapeados y cintas que cuelgan de los placados, para aligerar la pesadez de las piezas que coronan el ático, o las calles laterales, del retablo de San Luis de Gonzaga, como puede ser contemplado en el ático del retablo mayor de San Martiño de Riobó; utiliza unas volutas montadas sobre ramilletes de acanto, para engalanar la predela y el ático, o sirve de base para las cartelas de enmarque para espejos, óvalos o escudos, a partir del que se despliega los cartuchos y el acanto, en dos direcciones, hacia arriba y a los laterales. Pero la comparación de los elementos de su recetario entre los retablos colaterales de la iglesia de la Compañía de Jesús y del retablo mayor de la feligresía de Riobó significa la puesta en evidencia de una merma en las conquistas en torno a volumen y naturalismo, y, en consecuencia, de una talla aplanada y rústica, poco elegante, que caracteriza la producción de Luís Parcero para la tierra de Tabeirós entre 1739 y 1750, y, no obstante, más menuda… Una vez más, hay razones para hacer hincapie en las condiciones del contrato de obra, ya que entre las primeras se estipuló que el retablo para el altar mayor se fabricase "[…] por la planta referida que se alla firmada de dicho Cura echo sobre una custodia nueva que ay en dicha la yglesia uniendolo a lo rredondo Ancho y alto de la Capilla Mayor y su reforma de cascaron […]", y, en cuanto a la talla, "[…] las frutas flores cogollos y mas que thiene en la planta Mas menudo para ymitar algo a la Custodia referida"[250].

Contenido

En consecuencia, las texturas y el comportamiento de la decoración se ajustaron a una custodia que Francisco López Vaamonde ejecutó, para los de San Martiño de Riobó, hacia 1716; maestro de carpintería y entallador, activo en Santiago de Compostela desde finales del siglo XVII, que contrató, en 1701, la obra de la sacristía y camarín para la iglesia de las dominicas de Belvís, según trazas y condiciones de fray Gabriel de Casas[251]. Se trata de una caja de sección ochavada, flanqueada por cuatro columnas salomónicas, y en cuyo frontal, en la puerta del sagrario, se talló un bajorrelieve del Buen Pastor; el cuerpo del expositor, muy probablemente, lo desmontó Luís Parcero para completar el programa que se le impuso a principios de 1744, en las cláusulas de la escritura, puesto "[…] que a de acomodar en el quatro ymagenes de bulto. Bien echas: Nuestra Señora del Rosario, San

250 *Ibídem*, fol. 28 r.

251 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 180 p., nota a pie 42, y 200 p., nota a pie 10.

Marttín obispo, san Blas y san Roque en sus cajas. Bien rrepartidas y adornadas: […]"[252]. Es posible que san Blas se llevara al ático, aunque san Martín obispo bien puede ser el prelado con báculo y mitra que hoy ocupa el nicho del remate; de modo que en el retablo del altar mayor de Riobó Luís Parcero jugaría a repetir el desdoblamiento de la iconografía del de Tours en el retablo mayor de San Martiño Pinario, con un san Martín, obispo, que triunfa en la hornacina del ático y un san Martín, soldado, que en el gesto de Amiens, da media capa a un mendigo, medio desnudo y tullido; para insistir, así, en su principal estandarte, la caridad, que rima con el tema del Buen Pastor y la eucaristía, bajo sus pies, en el sagrario[253]. Precisamente, la opción de hacerlos llevar por un grupo de tenantes, para dejar hueco a la exposición del Santísimo Sacramento, sin ser extraño al arte de la talla en Santiago de Compostela[254], es a todas luces "infrecuente" y muy original.

Entre 1744 y 1745 se entallaron, entonces, las esculturas de la calle principal y de la Virgen del Rosario, de la hornacina de la epístola. Sin embargo, no era todo, porque entre las condiciones para ejecutar el ático se dijo "[…] que a los lados en lugar de los carttones [aletones, o bien tornapuntas] se han de poner las laminas una de ellas que ya ttiene la yglesia y la otra correspondiente la hara el Maestro. Con la ymagen de ssanta Barbara con su torre y mas de el asunpto Bistiendo dichas laminas según artte[255]"; la otra es un relieve de la muerte de san Martín, en que el santo moribundo, rodeado de los suyos —quizá con san Ambrosio de Milán entre ellos—, pone al diablo en fuga[256], y que, muy probablemente, es anterior a 1700[257]; puede que, incluso, anterior a 1650, y parte de un ciclo mayor de la vida de san Martín, en relación con un retablo de los años medios del XVII[258], ya que las escenas de la muerte y los funerales del de Tours no eran tan populares, y su iconografía tan rica en la Galicia del Antiguo Régimen, como sus milagros, su caridad o la protección de animales domésticos.

252 *Ibídem*, fol. 28 r.

253 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 258-260 p.

254 *Vid*. D. FONTANA, *Della transportazione del' Obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V*, Roma, 1590, o bien, "S. MARIA MAGGIORE" (1625 ca.), grabado de Giovanni Maggi; más en concreto, el gran tabernáculo a hombros de cuatro ángeles de cuerpo enterro, de pie y con las alas recogidas, de la Capilla Sixtina de Santa Maria Maggiore; una creación de Domenico Fontana, que se popularizado en la Galicia del fines del siglo XVII, a decir de García Iglesias, Rosende Valdés y Taín Guzmán, a resultas de la obra del tabernáculo y retablo mayor de la catedral de Santiago de Compostela, y seguro que conoció Domingo de Andrade (antes de 1695). *Vid.* J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 62 p. A. ROSENDE VALDÉS, "A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana", *Semata*, 7-8 (1998), nota a pie 86, 506 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade*…, op. cit., 1, 372-373 p.

255 *Ibídem*, fol. 28 r.- v.

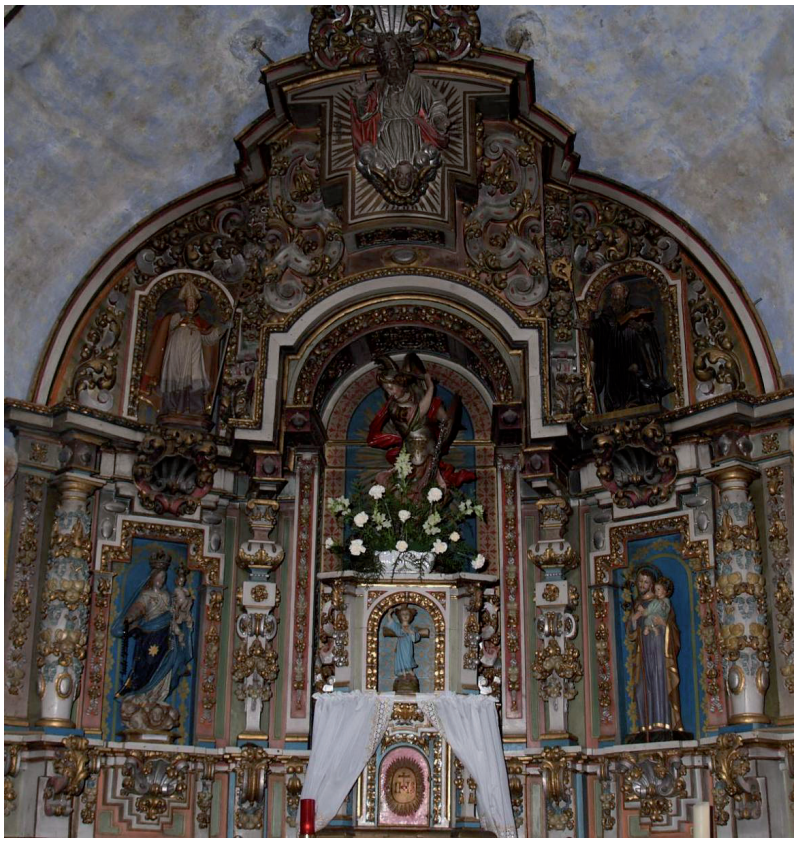
256 S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 2001, 2, 726 p.

257 De las cuentas de 1703, "[…] seis cientos Reales de vellon que dio a Domingo García docoto [sic] pintor Vezino de la Cuidad de Santiago por las pinturas de las Ymagenes de dicha freguesía de Rioboo consta de su Reciuo dado en veinte y ocho de enero de mil Siete Cientos y quatro", Libro de Fábrica (1649-1776), leg. 1, fol. 120r.-v., Administración parroquial, San Martiño de Riobó, Tabeirós, AHDS.

258 *Ibídem*, fol. 21 v.

Francisco López Vaamonde, tabernáculo del altar mayor de San Martiño de Riobó (Tabeirós, A Estrada), hacia 1716

Arciprestazgo de Tabeirós (A Estrada, Pontevedra)



¿Luís Parcero y Manuel de Leys?, retablo mayor de San Miguel de Moreira (Tabeirós, A Estrada), por 1746

Textos

Cofradía de Ánimas (1697-1861), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Miguel de Moreira, Tabeirós (AHDS.). Cofradía del Santísimo Sacramento y San Roque (1670-1798), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Miguel de Moreira, Tabeirós (AHDS.). "Visita del Arciprestazgo de Tabeirós, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y seis [1746]", leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

Contexto

Hay que subrayar que ni en las cuentas de la cofradía de Ánimas, ni del Santísimo Sacramento y San Roque, se descubrieron "datas", descargos o pagos de jornales y materiales, durante el tercio central del siglo XVIII, que nos dieran notica acerca de las obras de talla, ensamblaje o pintura del retablo mayor; y con razón: en el memorial de la "Visita del Arciprestazgo de Tabeirós, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y seis", se dijo que visitó "[…] esta yglesia [de San Miguel de Moreira] el dia 9 de […] Agosto [de 1746]", donde encontró por cura a "[…] Don Juan Antonio de Fraga, que ha hecho de nuevo y bien la yglesia, y tiene echo testamento dejandola por heredera […]"[259]. Porque era muy pobre; el "Caudal" que se contabilizó en las

259 "Visita del Arciprestazgo de Tabeirós, que personalmente hizo el Illmo. Señor

arcas de la fábrica era de apenas 100 reales y su renta sólo "[…] tiene 38 ferrados de zenteno"[260] anuales. Así que su párroco, D. Juan Antonio de Fraga, ejemplifica, bien a las claras, los buenos resultados en el "proceso de reforma del clero" de la Diócesis durante el siglo XVIII, en especial bajo el episcopado del Arzobispo Gil Taboada; vehiculada, en buena parte, como dijo Barreiro Mallón[261], a través de controles sobre doctrina y vida del clero parroquial, hasta alcanzar la necesaria madurez y correspondiente confianza del Obispo. No hay duda que el hecho que este "[…] beneficio es de Presentacion eclesiastica […]", es decir, se accedía por vía de concurso libre y público, condicionó la venida de un clérigo más dedicado al estudio, y a sus obligaciones pastorales y de cura de almas, que a los negocios para enriquecerse. Que, por lo demás, disfrutó de una posición "desahogada", ya que "[…] lleba los diezmos […], excepto la quarta parte de ellos que es de la Unibersidad; y valele al cura 400 ducados"[262].

D. Cayetano Gil Taboada, entre sus "Mandatos", dejó constancia, no obstante, acerca de "[…] en atencion a que esta yglesia la hizo casi toda a su costa el Cura está muy bien echa y solo le falta el retablo, que dijo se estaba haciendo, y que se daria Cal de Paleta a la Capilla […], y dorar la Custodia por adentro, lo que quedo en hacerlo por su devoción, se le dieron las grazias, como a tan buen Bienechor"[263].

Formas

Folgar de la Calle y García Iglesias, con buen ojo, pensaron en la "participación" de Manuel de Leys en el retablo mayor de San Miguel de Moreira, allá por los años de 1750 a 1759[264]. Claro que el hecho de ponerlo en sus manos dependió, en buena parte, del comportamiento de su arquitectura. Hay que hacer notar que se construyó sobre estípites y columnas panzudas, con tres calles, y que se caracteriza por su planta ochavada, que permite conjugar planos rectos y en oblicuo. Además, se define por la exploración de la "espacialidad", por medio del avance de los soportes y la apertura de grandes huecos en la calle principal; por los juegos de masas y el empuje hacia arriba, hacia el ático, lo que conlleva la anulación de los elementos horizontales y el desbordamiento de la arquitectura, y, en fin, por la utilización de las placas y recortes que aumentan en peso, número y vuelo a medida que ganan altura. Es justo decir que todo esto es "característico" del recetario de Manuel de Leys y, por supuesto, de otros de los entalladores y ensambladores que trabajaron a las órdenes de Simón Rodríguez. Si bien suponemos que

D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y seis [1746]", fol. 37 r., leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

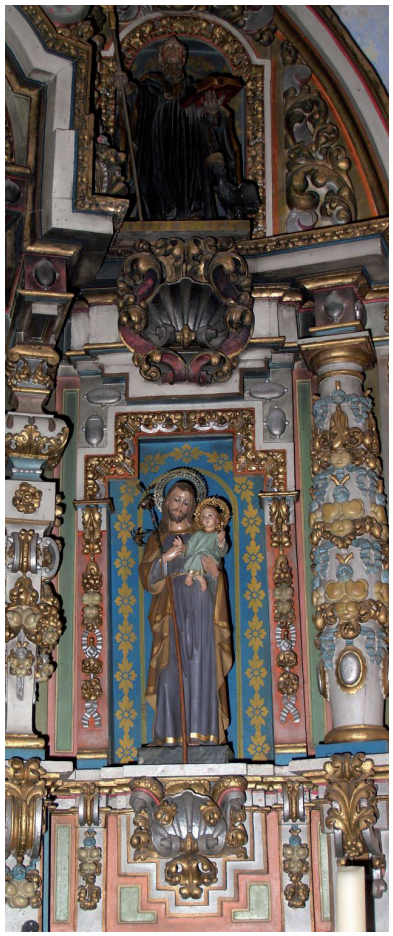
260 *Ibídem*, fol. 38 v.

261 B. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales, visitas ad limina, registros de licencias ministeriales y concursos a curatos", *Compostellanum*, 35, 3-4, 1990, 511-512 p.

262 "Visita del Arciprestazgo de Tabeirós, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y seis [1746]", fol. 37 r., leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

263 *Ibídem*, fol. 38 v.

264 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez y su escuela*, op. cit., 33 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 306 p.



¿Luís Parcero y Manuel de Leys?, retablo mayor de San Miguel de Moreira (Tabeirós, A Estrada), por 1746

la "hipótesis" de relacionarle con la feligresía de San Miguel de Moreira se debió, en buena parte, al vacío en su producción entre 1750 y 1759, ya que no se llena hasta comprometerse, en febrero de 1758, con el altar mayor de Santa María do Camiño (Santiago de Compostela), y, luego, en noviembre de 1758, con el de la feligresía de Vedra (Vedra, A Coruña), en el arciprestazgo de Ribadulla.

Pues bien, García Iglesias acabó por atribuirle la planta a Manuel de Leys, y su ejecución a un entallador de su entorno; pero el hecho que Luís Parcero se encuentre en el arciprestazgo de Tabeirós desde 1732, hace dirigir hacia él todas las sospechas. Además, hay razones para creerlo un "epígono" de Simón Rodríguez y de Manuel de Leys, a la vez, ya que sospechamos que hasta abril de 1737, pudo trabajar en los retablos de la capilla del Santo Cristo de Conxo, después de acabarse el trabajo de la Compañía de Jesús, que le tendría ocupado hasta la Semana Santa de 1736, y, luego, a decir de Folgar de la Calle, volver a trabajar en la iglesia de los jesuitas a finales, por 1739 o 1740, en el altar colateral de San Luís de Gonzaga, hoy bajo advocación de San Juan Bautista[265]. Despunta ya la que ha de ser una constante en su obra: la dependencia del recetario de Simón Rodríguez, en los ornamentos, y, especialmente, en los esquemas de composición; pudiendo destacarse la redundancia en el uso de columnas panzudas, engalanadas con sartas de frutas y drapeados, o la obsesión por la superposición de piezas y los juegos de líneas curvas y rectas, que se exageran en el ático, en las peinetas voladas y pesadas, enmarcadas por recortes, tornapuntas y cartuchos, o coronadas por veneras. Así que Luís Parcero se acomodó a aplicar y reinterpretar sus "fórmulas", sin pretensiones y sin poder ocultar su dependencia para con su "maestro"; de modo que el remate del retablo mayor de la iglesia de Moreira, trazado como suma de cuerpos prismáticos, y, su peineta, a base de tornapuntas, cartuchos y hojarasca de acanto, con una concha, apuntaría al retablo de Nuestra Señora de Covadonga (1733) de la parroquia de Santa María da Peregrina; la composición del ático, a partir del destaque de la calle principal, contra las laterales, retranqueadas, y la multiplicación de tornapuntas, puede relacionarse con el retablo de San Luís de Gonzaga de los jesuitas (1735), aunque la utilización del busto del Creador para su cierre es ya habitual en la producción de Manuel de Leys. Por fin, en cuanto al movimiento en planta y el ordenamiento del cuerpo, pueden repetirse los antecedentes, pero parece más apropiado mirar hacia las iglesias del arciprestazgo de Tabeirós, puesto que el uso combinado de columnas panzudas y estípites tiene paralelismos, por ejemplo, con el retablo mayor de San Martiño de Riobó (1744).

Hay pocas "contradicciones", y, no obstante, sólo "pruebas circunstanciales" mantienen a Luís Parcero bajo sospecha, quien tal vez trabajara en el retablo mayor de San Miguel de Moreira por agosto de 1746. Quizá lo ajustara ya a finales de 1745, tras ensamblar y fijar el retablo mayor de la iglesia de Riobó, a principios de 1745, ya que por entonces la decoración se embotaba en su camino hacia lo geométrico, hacia los excesos en lo encarnado, y la talla viraba "llana" y rústica. Por consiguiente, hay que suponer que se ensambló y asentó unos años antes de 1750.

265 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez y su escuela*, op. cit., 14 p. *Ídem*, *Simón Rodríguez*…, op. cit., 83-85 p.

2.2. Tras la "estela" de José Gambino († 1775)

Llamado a guiar a la generación de escultores y retableros que introdujeron el repertorio del Rococó en Galicia y, a la vez, a ocupar la vacante dejada en la Fábrica del monasterio de los benedictinos de Santiago de Compostela tras la muerte de Fernando de Casas († 1749), José Gambino reanudó las obras de su amueblamiento y la actividad en los trabajos de la talla, comenzando por la "reforma" del retablo mayor. En 1760 se registró la compra de madera y otros materiales "[…] que han de servir para el tabernáculo", los que, luego, en enero de 1761 se llevarían a "[…] casa del escultor Gambino", y se destinarían a "[…] las medallas que estan sobre la puerta del coro [según López Vázquez y Folgar de la Calle, se referiría a los relieves del Ángel Custodio y arcángel san Gabriel, de los muros norte y sur del presbiterio]". En febrero de 1764 se le pagan 811 reales a José Gambino por "[…] la ymagen de Santa Catalina para colocar en el altar nuevo de su advocación [en el lado de la epístola]". Poco después, en febrero de 1765, se le pagaron sobre 2.800 reales más "[…] para los dos Santos que estan sobre las puertas del coro [los apóstoles san Andrés y san Juan] y los dos Milagros de San Martín, de las tarjetas al lado de la yglesia [según López Vázquez y Folgar de la Calle, los episodios del Desenmascaramiento del falso mártir y la Traslación de los despojos de san Martín, de los canceles del coro]"[266]. Así que por 1761 José Gambino y su obrador tallaron el altorrelieve de la Inmaculada Concepción, en el testero de la capilla mayor, sobre la cornisa, y los otros; después, entre 1764 y principios de 1765, se encargaron de la ejecución de los canceles, parapetos y puertas que cierran el coro en su conexión con el presbiterio y el crucero, en fin, transformando el altar mayor de la iglesia de los benedictinos. A su lado, sin duda, hay que poner a otros de los ensambladores y tallistas que ya habían trabajado para los monjes de San Martiño Pinario, bajo dirección o según trazas de Fernando de Casas, caso de Manuel de la Iglesia o Andrés Mariño, tal vez Alejandro Nogueira o sus cuñados, los hermanos Lens. Habida cuenta que José Gambino se dijo "escultor", y seguro que los canceles y puertas del coro, o el edículo de la Inmaculada, incluso el retablo colateral de Santa Catalina, los hizo en "compañía" con carpinteros, ensambladores y retableros.

Sin embargo, nada se sabía de su obra entre septiembre de 1741[267], al parecer, cuando entró en el aparato de producción de Santiago de Compostela, y hasta julio de 1747, en que se le encontró, bajo dirección de Fernando de Casas, ocupado en las esculturas de la fachada del Obradoiro de la Catedral. Dijo García Iglesias, no obstante, pudo trabajar junto a Andrés Ignacio Mariño y Domingo de Romay desde el verano de 1742 en los retablos del crucero de San Martiño Pinario[268], y, luego, en el de la capilla de Nuestra Señora del Socorro, devolviéndosele a su gubia, entonces, algunas de esculturas que se le atribuyeron a

266 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La iglesia de San Martín Pinario…", op. cit., 173-174 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 261-262 p. *Cfr*. R. OTERO TÚÑEZ, "El retablo mayor de San Martín Pinario", op. cit., 239-240 p.

267 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 361-362 p.

268 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 323-324 p.

Benito Silveira[269]. Pues bien, entre 1747 y 1748 se incorporó a la Fábrica de la Catedral y al obrador que "alimentó" el viejo Maestro Mayor, al parecer, allí, se topó con el arte del Rococó, junto a los escultores Gregorio Fernández, Francisco de Lens y Alejandro Nogueira[270]. Poco después, luego de un incendio, en agosto de 1751, los aparejadores de la Fábrica del Obradoiro, el maestro Ferro Caaveiro y Clemente Fernández Sarela, se encargaron de levantar de nuevo la Sala Capitular y su Antesala, en el ala oriental del claustro de la Catedral; donde se trabajó, en la primera de las dependencias, hasta junio de 1754. No hay lugar a dudas que importa porque de 1751 a 1756, allí, se vieron, cara a cara, Lucas Caaveiro, Clemente Sarela, Francisco de Lens, Francisco das Moas y José Gambino, justamente los que en cantería y carpintería se ligaron hasta 1765, o más allá, hasta 1770, con el estilo "*rocalla*". En el verano de 1754, José Gambino entregó la talla del Santiago peregrino para el altar de la Sala Capitular, en precio de 500 reales. Es justo decir que su retablo, obra del decorador Bartolomé Sermini, según proyecto de 1754, y en correspondencia con los gustos de la Corte de Fernando VI, constituye el más temprano y el mejor ejemplo del arte del Rococó en el Reino de Galicia. Seguro que les impactó el trabajo del decorador y estucador milanés, por el que el Cabildo pagó la muy "respetable" cantidad de 10.455 reales, muy por encima de los honorarios percibidos por el resto de los artistas, maestros y arquitectos, de la Fábrica de la Catedral[271]. Pues bien, el pequeño retablo de la Sala del Cabildo se caracteriza por la composición de una arquitectura lisa y casi desnuda de adorno, que juega con el color de jaspes, dorados y estucados, con pilastras sin capitel, un friso convexo y un remate "rabiosamente" curvo, donde se conjugan fragmentos de arquitectura y elementos "orgánicos", ramilletes de acanto mezclados con volutas, tarjetas a base de *rocalla*, y unas espiras "gordas" y plásticas a modo de cáscaras.

Entre medias, el escultor Gambino trabajó para los franciscanos de Santo Antón de Herbón, en la vega de Padrón, tal vez por los años en que era guardián del convento fray Antonio de Herosa, de 1745 a 1749, y, luego, en la imaginería de la capilla del Pazo de Oca, en la feligresía de Oca, de junio de 1750 a fines de 1751. Asimismo, para las monjas del convento del Carmen de Arriba (antes de 1760) de Santiago de Compostela, para el Cabildo de la colegiata de Santa María de Iria (de 1758 a 1759); en compañía de Francisco de Lens, trabajó en el retablo mayor del Colegio de la Huérfanas, después de mayo de 1756 y, poco después, ajustaron en septiembre de 1758 dos tornavoces o "[…] sombreros para dos púlpitos" en el monasterio de Sobrado dos Monxes; en el altar mayor de la iglesia parroquial de Santa Columba de Louro, contratado en Padrón en mayo de 1763, por Alejandro Nogueira y

269 MONTERROSO MONTERO, "Manuel Leis, Francisco de Lens e Benito Silveira", op. cit., 94 p. *Cfr*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 266 p.

270 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 362 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 324 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 129-130 p., nota a pie 404.

271 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 618 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago*…, op. cit., 109-110 p. A. VIGO TRASANCOS, "Transformación, utopía y redescubrimiento. La Catedral desde el Barroco…", op. cit., 209 p. E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro*…, op. cit., 38-40 p. y ss.

José Gambino y su obrador, edículo de la Inmaculada Concepción, capilla mayor del monasterio de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), por 1761

José Gambino, después, en octubre de 1764, se le pagaron a éste último sobre 3.250 reales por "[…] las tres estatuas grandes, Fe, esperanza y Caridad […]" para la fachada de la Azabachería de la Catedral, y, en enero de 1765, 600 reales más por "[…] la imagen de piedra de Nuestra Señora que se halla sobre la puerta principal" para el santuario de As Angustias de Abaixo, otra vez en la Ciudad del Apóstol, y trabajando, codo con codo, con los escultores Gregorio Fernández, Alejandro Nogueira y Francisco de Lens[272]. Habida cuenta que en la Fábrica de la Catedral y en el monasterio de San Martiño Pinario por los años medios del siglo XVIII se cruzaron los mejores entalladores, retableros y escultores de la generación de los nacidos por los años de 1710 a 1719, encabezada por José Gambino, no hay duda que serán estos, con mayor o menor fortuna, los que condujeron el arte de la talla desde 1755, por una parte, desenvolviendo los "postulados" de Fernando de Casas y Simón Rodríguez, y, por otra, hasta la "vía muerta" del Rococó.

272 R. OTERO TÚÑEZ, "José Gambino", en *Gran Enciclopedia Gallega*, op. cit., 15, 106-109 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 324-335 p. M. ÁLVARO LÓPEZ, *Gambino, 1719-1775*, Vigo, Galaxia, 1997, 20-32 p. M. LÓPEZ CALDERÓN, "José Gambino", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 116-117 p. *Ídem*, *Lenguaje, estilo y modo en la escultura…*, op. cit., 639-640 p. y ss. E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro*…, op. cit., 72, 74 y 104-105 p., y otros.

Arciprestazgo de Iria Flavia (Dodro, A Coruña) [1676 ca., *la fabrica de S. Julian de Laiño*]

¿Andrés Ignacio Mariño y Alejandro Nogueira?, retablo mayor de San Xulián de Laíño (Dodro, A Coruña), por 1756

Textos

Libro de Fábrica (1677-1763), leg. 2, Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, (AHDS.). Santísimo Sacramento (1718-1860), leg. 3, Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, (AHDS.).

Libro de Veredas (1826-…), "Libro de veredas de san Julian de Laíño año 1826 siendo cura D. Andrés Losada Ladrón de Guevara", *vid*. "Antigüedad y Museo de curiosidades de esta Yglesia de S. Julian de Laíño […]", fols. 39 r.- 66 r., ¿Archivo parroquial de San Xulián de Laíño (Iria Flavia)?, "Teniendo en cuenta, que desde la fundacion del Boletin Oficial eclesiastico, en 1862, ya no se necesita libro de Beredas, encontrando en este tantas hojas libres, me ha parecido conocimiento aprovecharlas, en obsequio a mis sucesores, recogiendo en ellas tantas y tantas curiosidades de esta Iglesia y parroquia que se hallan dispersas en muchos libros y papeles que forman el Archivo. Y sin prejuicio de continuar, caso de hallar mas notabilidades que recoger, doy fin por ahora a este Museo Rectoral de S. Julian de Laíño a 22 de Abril de 1928. [Fdo.:] Manuel Eiras Ferreirós", *ibidem*, fol. 66 r.

Contexto

La iglesia de San Xulián de Laiño, en la margen norte de la ría de Arousa, constituye un buen ejemplo de la actividad artística de las parroquias de las Rías Baixas a lo largo del siglo XVIII, en un contexto marcado por el empuje de la reforma en la diócesis de Santiago de Compostela, las transformaciones agrarias y su crecimiento demográfico. Hay que poner de relieve, otra vez, que las aldeas del litoral y valles pre-litorales de la Galicia del Atlántico duplicaron, las más de las veces, su número de vecinos hasta 1752[273], y es así que, después, en 1764, el curato se dividió entre las feligresías de San Xulián, la matriz, y la de San Xoán de Laiño[274], su aneja. Pues bien, su iglesia se reconstruyó en dos ocasiones a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, y, al parecer, la primera entre marzo y diciembre de 1716[275]. En el auto de la visita de 15 de marzo de 1716, en tiempo de sede vacante, el canónigo D. Antonio Vázquez Bermúdez dijo que "[…] la yglesia desta dicha freguesia su capilla mayor toda ella se alla uieja aruinada por muchas partes corta y angosta para la jente por que auiendo todos los vecinos de oyr misa los dias festivos no pueden allarse y cauer dentro della […]". A pesar de mandar que "[…] lo mas presto y posible que sea se deriue dicha yglesia aga y redifique con sus colaterales, tribuna y mas preciso […] y no llegando se haga comparto entre los vecinos conforme al caudal de cada uno […]"[276], al parecer, sólo se hicieron obras de consolidación y algunos "reparos". No hay duda, pues, que se mejoró la fábrica y se remozó su cabecera, porque finalmente, en diciembre de 1717, se asentó el retablo mayor[277], y, poco después, en agosto de 1718 se ajustó su pintura y dorado con Benito Collazo[278], en apenas 900 reales.

Sin embargo, por las consecuencias a que dio lugar, hay que llamar la atención sobre la visita del 1 de junio de 1740 por D. Manuel Isidro Orozco, en la que se insistió, otra vez, en "[…] que esta yglesia está notablemente indecente por la antigüedad de su fabrica lo qual se haze mas visible y lastimoso en la Capilla mayor por tener apenas la capacidad precisa para el Altar en que se ha de celebrar […]", además

273 P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La Galicia del Antiguo Régimen. Economía y sociedad*, *Galicia*, *Historia*, A Coruña, Hércules, 1991, 3, 180 p.

274 Copia de los autos de división del curato de San Xulián de Laiño, para crear la parroquia de San Xoán (1764), leg. 1, Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, AHDS.

275 Libro de Fábrica (1677-1763), leg. 2, fol. 109 v., Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, (AHDS.).

276 *Ibidem*, fol. 101 v.

277 *Ibidem*, fol. 113 v.

278 Del "Auto para que constte lo que costo y en que se rematto la pintura del retablo mayor del altar y colatterales y ottras mas obras", a 24 de agosto de 1718: "[…] por quantto en los diez y nueve días del mes de junio pasado destte presennte año [1718] […] auia remattado la pintura del Retablo nuebo que se allaua en el alttar mayor de su yglesia puestto y fabricado de nuevo y sin pintar con el pattrono San Julian, San Joseph, San Antonio y un corsifixo [sic] y custodia que ttodo se hizo y fabrico de nuevo después de auerse fijado sedulas en la uilla de padron y mas parttes donde fueron nesarias para dicha pintura y por no ayer otro mas menor postor que Benito Collazo pintor y vecino de la villa de Pontevedra que puso postura a dicho retablo Custodia y mas ymagenes pintando ttoda la ttalla de dicho retablo de oro al bronido y los fonde del de colores lucidos y finos y el patron dorado y estofado y las demas ymagenes con sus orillas de oro y esttrellas o flores de lo mismo y dicha custtodia y dicha custtodia ttodo ello y otro en nuebe cienttos reales de vellón y no más que se le remató en el dicho Benito Collazo como menor postor que se obligó darlo pintado denttro de ttodo estte presentte mes de agosto […]", *ibidem*, fol. 116 r.- v.

"[…] resultando de la cortedad de todo el templo y extensión de la feligresía que no cabe en el la terzera parte de jente de ella, y assi no pueden concurrir a oyr la explicación de la Doctrina cristiana […]"; claro que, por si no llegaran las razones, también se lamentó de "[…] la indecencia de ser preciso romper antes del tiempo correspondiente las sepulturas hallando los cadaueres sin consumirse […]"; "[…] por todo lo qual ha comprendido S. S. I. ser inescusable la extensión de dicha yglesia y no pudiendo darsele en el cuerpo de ella porque seria hazer [lo] mayor […]", ya que esto supondría una inversión que, a ciencia cierta, superaría las posibilidades de la parroquia, procuró "[…] excitar el Zelo del cura y la piedad de los vecinos y feligreses a que por ahora se emprenda una capilla mayor nueva de suficiente capacidad […]"[279]. Si bien, "[…] considerando S. S. I. que los caudales con que al presente se hallan la fabrica y cofradías […] son suficientes para dar [le] principio […]", dispuso que "[…] se haga una Capilla mayor que tenga de ancho dos varas mas por cada lado de lo que oy tiene la pared que cierra el Cuerpo de la yglesia […] arreglándose a la planta que hara de ella con lo que S. I. le explicare el Religioso Maestro de obras del Combento de Carmelitas descalzos de el Padrón, que se llamara a este fin cuia planta hecha hará el cura fijar Zedulas para que los Maestros Alarifes concurran a hacer postura a la dicha obra la qual se rematará en el que con mas equidad se obligue a ha hazerla suponiendo que sea sujeto que en otras aya acreditado su auilidad e inteligencia […]"[280]. Por consiguiente, basta echarle un ojo a los mandatos de "Obras" del Arzobispo Orozco para notar cómo funcionaban y cuáles eran las estrategias de la jerarquía para lograr el "aliño" y la decencia de los establecimientos de culto y oración. Hubiese o no caudales en las arcas de la Fábrica y cofradías, en realidad, esto no le importó. De hecho, creo que nada ni nadie cambió la determinación del Arzobispo, que incluso enroló en la empresa a los patronos de la feligresía, a saber, a los monjes de San Martiño Pinario[281] "[…] de Santiago por el derecho que tiene de presentar este beneficio curado lleuando sus primicias y la universidad de la misma Zuidad, por los diezmos que percibe desta yglesia en la sincura de ella que goza"[282].

Se dio comienzo, así, a un período de gran actividad para la Fábrica, que arrancó, poco después, el 26 de junio de 1740, cuando el párroco de San Xulián de Laiño, D. Antonio Montero dio aviso "[…] al relijioso Maestro de obras del Conuento del Carmen del Padrón llamado para el fin […] el qual tiene por nombre frai Manuel de la Presentacion y de venido mirado y reconocida la capilla mayor de la yglesia desta freguesia respondio haria la planta del modo correspondiente […]"[283]. En el Libro

279 *Ibidem*, fol 201 v.- 202 r.

280 *Ibidem*, fol. 202 v.

281 Dijo D. Manuel Eiras Ferreirós en "Antigüedad y Museo de curiosidades de esta Yglesia de S. Julian de Laíño […]" que "El Real Monasterio de S. Martin Pinario de la ciudad de Santiago, ya en 1544 estaba en posesion quieta, tranquila y pacifica, de cobrar, de los feligreses de esta parroquia de S. Jiao de Laiño, desde tiempo inmemorial, cien o mas años antes del referido 1544, por razon de primicias y Patronato de este Beneficio y Curato, treinta cargas de pan mediado, de doce ferrados en cada carga, o sean 30 x 12 = 360 ferrados cada un año", Libro de Veredas (1826-¿?), "Libro de veredas de san Julian de Laíño año 1826 siendo cura D. Andrés Losada Ladrón de Guevara", fol. 42 r., ¿Archivo parroquial de San Xulián de Laíño (Iria Flavia)?

282 Libro de Fábrica (1677-1763), leg. 2, fol. 202 v., Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, (AHDS.).

283 *Ibidem*, fol. 204 r.

de Fábrica, los primeros recibos a cuenta de la obra se asentaron el 11 de octubre de 1740, y, entre ellos, los 183 reales "[…] en que se remato el trabajo de deshacer la mayor parte de la yglesia vieja sacar a fuera la piedra y mas tejas y maderas […]"[284]. Quizá las obras empezaron a principios de 1741. Pues bien, en las cuentas del 18 de marzo de de 1742, bajo el epígrafe de "Cargo", se anotó que se había hecho entrega al mayordomo "[…] por una parte, diez doblones de acho [420 reales] por la suba que dio el Real Monasterio de la ciudad de Santiago y cinco [210 reales] mas que dio la ynsigne Universidad de dicha ciudad […]"[285], y a continuación, bajo el epígrafe de "Dacta", se dijo que "[…] entreguo a dicho fray Benitto Couas ciento y veinte reales, maestro de obras del dicho Real Monasterio para las plantas que dijo habia echo para esta obra […]"[286]. En este punto, hay que hacer hincapie, a la luz de los hechos, en que la autoría de las trazas y el proyecto de la capilla mayor era, muy probablemente, de fray Manuel de la Presentación, hermano lego del convento de San José de Padrón, si bien seguro que, éstas, las corrigió, y emitió "informe", a petición de los benedictinos de Santiago de Compostela en calidad de patronos, fray Benito Cobas; a la sazón monje lego y maestro de obras de San Martiño Pinario por los años medios del siglo XVIII, tal vez compañero de fray Ignacio Trasmonte y fray Juan Estanislao Conde, que profesaron después de 1721[287]. Sin embargo, el maestro de obras de la capilla mayor de la feligresía de San Xulián de Laíño era Pascual de la Torre Ferreiro[288], tal y como se extrae de lo que "[…] entrego el citado cura al referido Pascual ferreiro en ueinte y ocho de octubre [de 1741] trescientos y noventa y noventa y nueve reales como pago a los oficiales esta semana […]"[289]. Por lo demás, los asientos de jornales a los canteros, herreros, oficiales y "sirvientes" iban del 3 de febrero de 1741 al 23 de diciembre de 1741[290].

Así que las obras de la capilla mayor tenía que estar acabadas en los primeros meses de 1742, tal y como se extrae de las cuentas de marzo del mismo año, "Cuia dacta que da dicho cura y dicho maestro y vezinos admiten importa […]" 18.998 reales. De los se le debían al párroco, no obstante, unos de 4.259 reales, que dijo "[…] en atenzion a que […] su animo y buen zelo siempre lo a sido y hes que dicha obra de yglesia se prosiga, desdebuelve [sic] perdona da y remite para ella dicha canttidad que tiene suplido […]", además "[…] para la citada obra, ofreze, da y para […] que prosiga, entregar al maestro y ofiziales para dicha yglesia veinte doblones sensillos cada uno de a cinco pesos de quinze reales y dos maravedies […]", sumando 5.765 reales, "[…] los quales dichos vezinos se lo estiman"[291]. Los trabajos de cantería tal vez se reanudaran al verano siguiente. Según el encabezado de la

284 *Ibidem*, fol. 210 r.

285 *Ibidem*, fol. 211 v.

286 *Ibidem*, fol. 212 v.

287 P. PITA GALÁN, "Monjes capitulares y frailes arquitectos: dos aspectos de la maestría de obras en el Monasterio de San Martín Pinario (siglos XVI-XVIII)", en R. CASAL, J. M. ANDRADE, *et al.* (Eds.): *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, USC., 2009, 550-551 p.

288 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 630 p.

289 Libro de Fábrica (1677-1763), leg. 2, fol. 215 r., Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, (AHDS.).

290 *Ibidem*, fols. 213 r.-215 v.

291 *Ibidem*, fol. 216 r.

"Quenta que dio el cura de lo persiuido y suplido asta oi catorze de febrero de 1743", sabemos que "[…] la fabrica de la yglesia destta freguesía […] de nueuo se esta fabricando […]", y que se hizo otro ajuste "[…] con dicho maestro [Pascual de la Torre] para feneser el cruzero sacristia y mas necesario desde las puertas trauiesas de dicha yglesia asta su remate del levante del Sol […]" en precio de 8.000 reales, "[…] exseutto la armasion de Maderas que se rematto en mill reales"[292]. Sigamos adelante. Pues bien, la iglesia de la feligresía de Laíño no se cerró hasta poco antes de abril de 1745, y, una vez más, en la contaduría de su año, se asentó la "Razón y quenta que yo Don Antonio Montero Cura y Rector propio de este feligresia de san Jualian de Layño […] para que constte y se tenga presente a lo adelante pongo, por escrito en este libro de fabrica […], de lo que para la obra de ella tengo suplido a mis propias expensas desde catorce de febrero de el año pasado de mill setecientos quarenta y tres […] asta oy dia de la fecha [a 11 de abril de 1745]"[293]; "A dicho Pasqual Antonio de la Thorre, Maestro de la mencionada obra y fabrica […]" dio 13.500 reales, "[…] y con esta cantidad se acabó de completar en el todo lo que dicho Maestro deuia y deuio auer asta finalizar, en cumplimiento de su obligacion […]"[294].

El bienhechor y promotor de las obras, D. Antonio Montero, debió fallecer poco antes de 1749, no sin antes condonar, al parecer, una deuda de algo más de 7.000 reales a sus feligreses[295]. Años más tarde, en la visita de 11 de julio de 1750, el arzobispo D. Cayetano Gil Taboada "[…] halló por cura a Don Diego Gil Taboada", y le ordenó que "[…] se haga retablo para el altar mayor"[296]. Si bien se hizo esperar algunos años. Quizá por "[…] la necesidad y miseria que auia enesta freguesia" y por la "agitada" actividad de la Fábrica de San Xulián de Laíño de 1740 a 1746. Es bueno poner de relieve, no obstante, que la iglesia ya había tenido otro retablo en la segunda mitad del siglo XVIII, tal y como se extrae de la relación de "Alajas de la fabrica de S. Julian de Laiño, año de 1676", que se asentó según auto de D. Andrés Girón de 1675, junto al inventario de bienes y rentas, donde se dijo que "[…] en esta yglesia esta el Altar mayor pintado y dorado con sus himagenes y dos colaterales"[297]. Sin embargo, a principio del XVIII, en la visita de marzo de 1716, ya se dijo que era "[…] mucha indecencia" la del altar mayor, y, luego, "[…] represento dicho cura de ser su animo el darle principio a haçerse", no obstante, aún "[…] no se a echo retablo y la

292 *Ibidem*, fol. 218 v.

293 *Ibidem*, fol. 224 r.

294 *Ibidem*, fol. 225 r.

295 "Digo yo D. Antonio Montero cura i retor propio desta freguesia de San Julian de Laíño que he dado para la iglesia desta freguesía mucha cantidad de maravedies los que no tengo de memoria por auerlos dado de limosna y que tambien he suplido por mis feligreses siete mill y tanto reales [7.079 r.] a fin de finalizar dicha iglesia i los feligreses con obligación de pagarmelos […] y me restan deuiendo dichos mis feligreses quatro mil y tantos reales, llegaron a esta Casa retoral y a esta freguesia el P. Josephe Prada misionero apostolico y por su Compañero el P. Pedro Quadrillero, interados de la necesidad y miseria que auia enesta freguesia me pidieron que auia de perdonar a dichos feligreses todo lo que hubiese su plido por ellos para la fabrica de dicha ygleisa por que unos eran pobres y otros padecian otras necesidades i no podian pagar e yo reiendo la caridad tan alta de estos Santos Padres y su buen fin Digo que desde luego se lo perdono y a mayor abundamiento graciosamente se lo doi y de ello i de todo lo mas que conste que por ellos he suplido [a 1 de marzo de 1747]", *ibidem*, fol. 232 r.

296 *Ibidem*, fol. 243 r.

297 *Ibidem*, fol. 3 r.

custodia"[298], pero ciertamente no tardó. En las cuentas de diciembre de 1717 se fijaron los 138 reales que "[…] se pagaron a Juan de Montte agudo Maestro entallador que hizo el retablo nuebo para quentta de dicha obra […] que tuvo de coste el trasportte y carrettos de dicho retablo […]"[299]. Pero, éste, seguro que se desmontó por octubre de 1740, cuando se llevó a cabo el derribo de la vieja iglesia. Años más tarde, a continuación de las cuentas de noviembre de 1755, "Digo yo D. Diego Gil Taboada, cura propio de la feligresia de Laiño, que el día veinte y nueve de Noviembre año de mil setecientos y cinquenta y seis [1756] se colocó y finalizó el retablo mayor de la yglesia parrochial de San Julian de Laiño, el que di de mi devocion, sin costar a los haberes de dicha Iglesia maravedí alguno, con su pedestal de piedra labrada […]"; "[…] todo bien asegurado y con buena talla asi en las columnas como en lo demás todo lo cual echo a espensas mias como corto obsequio lo dedico a mi Patron San Julian y en honrra de la Magestad Divina […]", y, a la par, "[…] el retablo viejo le hize la mesa de altar de piedra al lado de el Evangelio mas a vajo de el colateral sobre la que está colocado"[300]. Al parecer, cundió el ejemplo de su antecesor. Sin embargo, D. Diego Gil Taboada se calló el coste, el lugar de contratación y la mano que ejecutó el retablo mayor de la feligresía de Laiño; tan sólo podemos hacernos una idea de su "valor" a partir de la obra de los retablos colaterales, sin duda, ajustados con el mismo obrador, y asentados poco después, en 1758, con cargo a los alcances de la Fábrica[301] y la cofradía del Santísimo Sacramento[302], tal vez por encima de los 4.250 reales, es decir, más de 2.100 cada uno.

Poco después, a continuación de las cuentas de octubre de 1760, una vez más, D. Diego Gil Taboada dijo "[…] aver dorado y pintado de cuenta mia el Retablo maior conforme se halla con su frontal, atril y evangelio de San Juan en la yglesia parrochial de San Julian de Laíño cuio corto donativo hago a mi Patrón San Julian en honra y alavanza de la Magestad Divina; y para que conste lo firmo en este libro de la Fabrica de dicha Parrochial Yglesia a once dias de el mes de Junio […]" de 1761[303]. Del mismo modo, en las cuentas de diciembre de 1761 del Libro de Fábrica se ajustaron los 2.300 reales "[…] para aiuda de pintar los colaterales de Nuestra Señora del socorro y del Señor San Joseph […]"[304], y, en fin, en las de julio de 1760 a julio de 1761, de la cofradía del Santísimo Sacramento, 2.400 más "[…] para aiuda de pintar y dorar los colaterales"[305].

298 *Ibidem*, fol. 101 v.

299 *Ibidem*, fol. 113 v.

300 *Ibidem*, fols. 256 r.-v.

301 De las cuentas de octubre de 1758, se descontaron los 1.650 reales "[…] que entregó para ayuda de los retablos colaterales pedestal, aras y crucifixos de dichos altares […]", *ibidem*, fol. 271 r.

302 Más en las cuentas de julio de 1757, ajustadas en julio de 1758, se asentaron 2.600 reales "[…] para aiuda de los coleterales que se hicieron y estan asentados en la yglesia […]", Santísimo Sacramento (1718-1860), leg. 3., fol. 103 v. Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, AHDS.

303 *Ibidem*, fol. 264 r.

304 Libro de Fábrica (1677-1763), leg. 2, fol. 265 r., Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, (AHDS.).

305 Santísimo Sacramento (1718-1860), leg. 3., fol. 107 v., Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, AHDS.

Formas

No hay duda que el retablo mayor de San Xulián de Laíño se hizo entre finales de 1755 y noviembre de 1756, y, creo, hay razones para pensar que se contrató en Santiago de Compostela. De estructura tripartita, y con superposición de predela, cuerpo principal y ático, el retablo se genera en torno al tabernáculo; sobre un pequeño basamento independiente, se erige un baldaquino adosado al fondo, montado sobre pilastras pareadas, adornadas con guirnaldas y ramilletes de flores, y coronado por un cupulín erizado de pináculos. En la base del edículo, el sagrario. El cuerpo principal, de frente tetrástilo, sufrió las consecuencias del empuje del tabernáculo, en la calle central, que determinó el avance de la hornacina del patrón, san Julián, hacia el ático, en el medio y medio del entablamento, anulándolo. Éste nicho, muy profundo, se enfatizó con una embocadura a modo de arco de triunfo, montado sobre columnas pareadas, apoyadas sobre una peana muy volada, y con unos pinjantes se caen a eje con los soportes. Las calles laterales, por su parte, alojan dos nichos, que parecen sustentarse sobre una panoplia de aplacados y una tarjeta de acanto. El entablamento se despojó de toda decoración, y tan sólo conservó los mútilos, no obstante, recuperó su composición más "clásica", con un arquitrabe de tres fajas y con el talón de la cornisa engalanado con dentículos. El ático, desarrollado en hemiciclo, se ajustó a la articulación tripartita del cuerpo principal, aunque en las enjutas se inscriben dos grandes clípeos o tondos, envueltos entre cartuchos y acanto. Por fin, la cornisa curva que le cierra arrancó de dos grandes tornapuntas, sobre las que cabalgan ángeles abanderados.

Es justo decir que su estructura y esquema de composición se asemejan al que ensambló Francisco de Lens por 1757 en el altar mayor de Santa Mariña de Gastrar (Boqueixón, A Coruña), que como otros retablos mayores del valle del Ulla levantó con columnas panzudas, a imagen y semejanza del retablo mayor de la iglesia del Colegio de la Huérfanas de Santiago de Compostela, justamente entre mayo de 1756 y fines de 1757[306]. Sin embargo, a pesar de la atención que concentró la "máquina", una talla menuda y "preciosista", a base de vegetales, cintas, roleos y cartuchos, y, a la par, un tratamiento profundamente naturalista, sin duda, nos llevaría en otra dirección. Comiéncese haciendo hincapie, por ejemplo, en la bizarría del adorno en las columnas, aunque no harían sino repetir un esquema de composición prefijado, con ligeras variaciones, a partir del patrón de las columnas exteriores del retablo de la cofradía de Nuestra Señora de los Milagros (1752), hoy en el altar mayor de San Fiz de Solovio (Santiago de Compostela), a base de tres guirnaldas entrelazadas, una central colgada en la vertical y dos curvadas que le enmarcan y caen hacia los flancos, multiplicándose sobre el fuste. Pues bien, el sometimiento a las leyes de la gravedad, impuesto por la racionalidad de los repertorios del Barroco, que obligó a buscar enganches en el sumoscapo, con argollas, desde las que se dejan caer los adornos, puso al descubierto los referentes del "artista", justamente los patrones del ornato empleados por Simón Rodríguez y sus epígonos. Hay que poner de relieve el desarrollo que recibieron las cartelas y las guarniciones de las hornacinas, enmarcando siempre

306 D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, op. cit., 1, 171 p. 3, 173 p. *Idem*, "La evolución del retablo barroco en Galicia", op. cit., 1, 651-652 p.

¿Andrés Ignacio Mariño y Alejandro Nogueira?, retablo mayor de San Xulián de Laíño (Dodro, A Coruña), por 1756

pequeños óvalos o espejos, sobre los que se multiplican las cintas, roleos y lambrequines, enmascarados por efecto de la hojarasca de acanto. Si bien, pese a lo intrincado de su trazado, no puede ocultar su deuda con el esquema de "enmarque" en tridente que seguro mamó durante el segundo tercio del siglo XVIII en el entorno de Miguel de Romay y en los obradores de San Martiño Pinario. Además de las tarjetas de la predela, que sintetizan, en sus ornamentos de herrajes (*ferronnerie*), cintas y recortes de cuero, una gran parte de los recursos y materiales de los artistas de la Galicia de mediados del siglo XVIII, en relación con los desarrollos del "estilo de placas".

Sin embargo, no hay que cerrar los ojos al "avance" de los tiempos, por ejemplo, en la organización de las hornacinas de la calle central, que han sido desplazadas hacia el ático, y, en las laterales, las cajas no se abrían ya al nivel de la predela, sino que se las empujó hacia arriba, casi hasta su centro, liberando una amplia superficie, que queda desnuda y libre de decoración. Este proceder se generalizó en el arte de los entalladores y retableros de la Meseta Norte al mediar el siglo XVIII[307], al parecer, coincidiendo con la aparición de un "nuevo" repertorio que pretendía desplazar al imperante. Es justo decir que la predilección por las grandes superficies desnudas y el juego con un modelado "lumínico" constituyen elementos definidores del repertorio del Rococó[308]. Sin embargo, estas notas de originalidad contrastarían con los "modos" de composición y la conjugación de elementos sustentados y sustentantes en el altar mayor de San Xulián de Laíño, que se encuentran aún lastrados por las fórmulas de la primera mita

307 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, 160-174 p.

308 P. MINGUET, *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra, 1992, 140 p.

Andrés Ignacio Mariño y Alejandro Nogueira, antiguo retablo de la cofradía de Nuestra Señora de los Milagros (1752), hoy en el altar mayor de San Fiz de Solovio (Santiago de Compostela)

del siglo XVIII. Quizá haya pues que situarlos en la transición entre dos "culturas" contrapuestas, el Barroco y el Rococó, puesto que lo novedoso conviviría con notas arcaizantes, como por ejemplo, la preeminencia de la "maquinaria", de las leyes de la superposición de cuerpos, o bien, la linealidad de la planta.

No hay lugar a dudas, la traza la proyectó un maestro de "valía", familiarizado con las novedades de la Meseta Norte hacia el 1750, y, a la vez, con el arte de Santiago de Compostela, tal vez el "oscuro" fray Manuel de la Presentación, lego del convento de los carmelitas de Padrón, y del que sabemos hizo "plantas" para retablística ya por 1742[309]. Si bien la profusión de pinjantes y pináculos en la calle principal, con sus cabezas bulbosas, o el trazado de los clípeos del ático, abrazados por tornapuntas, cintas y recortes de cuero se relacionarían con una "vuelta de tuerca" al modo de hacer de José Gambino y su obrador en San Martiño Pinario, o bien, con Fernando de Casas y sus "discípulos". Huelga decir que en el edículo de la Inmaculada Concepción, en el testero de la capilla mayor de los benedictinos, se trabajó hacia 1761 a partir de la "fórmula" de las cajas y composición para la arquitectura en madera de San Xulián de Laiño, pese al cambio de "gusto" y de repertorio en la decoración. Si bien, en honor a la verdad, no hay que ocultar que el retablo mayor de la feligresía de Laíno nos acerca y nos aleja, a partes iguales, del foco de Santiago de Compostela. Habida cuenta que para encontrar otro retablo que repita su "maquinaria" hay que ir más al sur, a la parroquia de Santo André de Cedeira (Redondela, Pontevedra), en el fondo de la ría de Vigo, ya que su retablo mayor[310], no sólo calcó el esquema de composición, aunque a base de estípites, sino que también tomó prestado el patrón

309 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 303 p.

310 D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*, op. cit., 291-293 p.

para organización de las calles laterales y la tipología del tabernáculo, aunque, según Álvarez Fernández, aún menos se sabe que del altar mayor de la feligresía de Laiño. Sin embargo, hay que recordar que la trazas de su iglesia las ajustaron el cura y los feligreses de Cedeira con Fernando de Casas por marzo de 1743, en precio de 23.000 reales[311], así que el peso de "lo compostelano" quedaría, sin duda, asegurado, pese a tocarle a la diócesis de Tui, y suponemos que la obra estaría lista para alojar un retablo en su capilla mayor ya alrededor de 1745.

En consecuencia, de vuelta a la Ciudad del Apóstol, hay buscar un retablero y tallista de trabajo "dulce", menudo y de modelado "lumínico", es decir, que se deshiciera ya de la talla apegada al claroscuro, al que gustara, a partes iguales, el lleno y el vacío, y, a su vez, que haya querido caminar hacia un Barroco "de inercia", hacia un barroquismo o "ultra-barroco", a partir de las fórmulas de Fernando de Casas y Simón Rodríguez. Creo que hay que buscar, por ejemplo, al "artista" del retablo colateral de la Inmaculada en la iglesia de San Agustín, porque hizo uso de columnas panzudas a base de guirnaldas de flores, botones de acanto, cintas y paños, además de óvalos encajados en sus cartuchos, porque trabaja con la linealidad de la planta y a partir de la pérdida de plasticidad y movimiento del ático, además de recurrir a los pinjantes, tal vez también en la puertas originales, entre recortes de marquetería, a los clípeos o medallones del ático y a una talla menuda y atomizada, sí, aún rizada, pero plagada de óvalos, conchas y cintas de un "sensibilidad" que olvidó a Simón Rodríguez. A lo mejor es bueno ponerlo en manos de Andrés Ignacio Mariño († hacia 1769) y, en fin, revisar su cronología, y llevarla hacia 1752. Habida cuenta que Alejandro Nogueira y Andrés Mariño ejecutaron por 1752 el altar de la cofradía de la Virgen de los Milagros, para la iglesia de San Fiz de Solovio, donde se sentía aún el peso del arte de Simón Rodríguez[312], ya que intercalaron cilindros entre las columnas panzudas y el entablamento, asimismo por la disposición de columnas pareadas en la calle central, acodadas, por macizar las cajas laterales, en contraste con la concavidad de la hornacina central, el avance del ático, adelante y arriba, y su desbordamiento. Alejandro Nogueira († 1775) quizá sea de los dos el más apegado a los recetarios de Manuel de Leys y al Maestro de obras de San Francisco de Santiago de Compostela; a tenor de su "modo" y del esquema de composición del retablo colateral de San Juan Bautista[313], en la iglesia de Pontedeume (Pontedeume, A Coruña), que talló alrededor de 1761, seguro que poco después de que se concluyó la obra de la iglesia parroquial, y donde echó mano de columnas panzudas, pilastrones, tornapuntas recortadas y de apariencia metálica, placas y recortes.

En cambio, Andrés Mariño aunó en su obra el paso por San Martiño Pinario y, por consiguiente, su "adiestramiento" con Manuel de Leys

311 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 239 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Fernando de Casas*…, op. cit., 205 p. A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa*…, op. cit., 281 p.

312 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 239 p. R. IZQUIERDO PERRÍN, "San Fiz de Solovio", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir), *Santiago de Compostela. Cidades. Patrimonio histórico galego*, A Coruña, Xuntanza, 1993, 158-159 p.

313 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 474 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 395 p.

hasta 1749, acaso su trabajo, otra vez para los benedictinos de Santiago de Compostela, más tarde, junto a José Gambino a partir de 1760. De aquí en adelante todas son dudas, pero muy probablemente después de 1742 abandonó la talla "gorda", plástica y de formas "jugosas" bajo influencia de Simón Rodríguez, Luís Parcero o Francisco das Moas, tal y como hizo en San Xoán de Santeles (A Estrada, Pontevedra), por 1757. Quizá, años más tarde, Manuel Romero trabajara a sus órdenes en la iglesia de Santa María A Nova (Noia, A Coruña), en el ensamblaje del retablo de su altar mayor, alrededor de febrero de 1760[314]. Muy poco se conocía de su producción desde fines de 1752, y de lo único que podemos estar ciertos es que alrededor de 1764, cuando ya era, como Alejandro Nogueira, "[…] uno de los buenos escultores de su tiempo", entró al servicio de la Fábrica de la Catedral, en el obrador de la fachada de la Azabachería. Dijo Couselo Bouzas que por 1765 fue comisionado por el Cabildo a Madrid, a resultas de su obra. Lo cierto es que por mayo de 1764 se le ordenó a Andrés Mariño hacer un dibujo de la fachada y lo llevó consigo a Madrid, acabando en manos de Ventura Rodríguez, de lo que se extrae, así, no sólo su posición "de altura" en el aparato de producción de Santiago de Compostela, sino también el hecho de gozar de la confianza del Cabildo[315].

Hay que subrayar que su párroco, D. Diego Gil Taboada —¿acaso un pariente de D. Cayetano Gil Taboada (1745 a 1751), que accedió al beneficio de Laíño a nominación del Arzobipo?—, tal vez ajustó el retablo mayor, a finales de 1755, por encima de los 4.250 reales que se pagaron por los colaterales de su iglesia, y con toda seguridad gastó más de los 4.300 reales que pagaron a Alejandro Nogueira y Andrés Mariño los dominicos de Bonaval por el trabajo del retablo de San Vicente Ferrer, en el ábside del evangelio, entre enero y fines de 1752[316]. Por consiguiente, en la hechura de los retablos de la iglesia de San Xulián de Laiño, quizá mediara un proyecto de fray Manuel de la Presentación; o bien, acaso del "oscuro" fray Ambrosio de Santo Tomás, fraile lego y maestro de obras de San Domingos de Bonaval, ya que a mediados del siglo XVIII hacía plantas y "plantados" para retablística[317], justamente los del altar colateral de San Vicente Ferrer de su iglesia. Desde luego, si el cura de la feligresía de Laíño quiso gastarse una suma más que "considerable" en su talla y ensamblaje, con certeza, buscó un retablero en Santiago de Compostela. Claro está, lo hizo entre los de la Fábrica de la Catedral, y, a lo mejor, contó con "recomendaciones" de los patronos de la feligresía, los monjes de San Martiño Pinario. Acaso Andrés Ignacio Mariño, y algún otro. Si bien, el ensayo de atribución a su gubia, choca con el problema del vacío en su producción entre fines de 1753 y 1764, a excepción del

314 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 218 p. I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia…", op. cit., 530-535 p. *Cfr*. M. FABEIRO GÓMEZ, "Noticias de artistas de Noya (siglos XVII al XIX)", en *Boletín de la Real Academia Gallega*, 28 (1957), 86 p.

315 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 444 p. E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro*…, op. cit., 74 y 79 p.

316 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 443 p.

317 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 443 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 413 p. Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, op. cit., 336 p. *Cfr.* R. OTERO TÚÑEZ, "Excursiones por Galicia…", op. cit., 85 p., nota a pie 16. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 218 p.

¿Andrés Ignacio Mariño y Alejandro Nogueira?, ático, retablo mayor de San Xulián de Laíño (Dodro, A Coruña), por 1756

retablo mayor de la feligresía de Santeles, que levantó antes del verano de 1757 y diseñó Benito Rey Somoza.

Contenido

Es justo decir que merced a la "advertencia" sobre la talla y ensamblaje del retablo mayor de su iglesia, por 1756, de D. Diego Gil Taboada, cura de la feligresía de Laiño, justo a continuación de las cuentas de 1755, felizmente hoy sabemos de la iconografía y distribución original de su imaginería; "[…] sobre la custodia un camarin para esponer a la Magestad Divina Sacramentado y cuando no se halla de esta manera ocupa este lugar la ymagen de un Niño Jesus a lo Nazareno, y la corona por remate una ymagen de la fe: y en toda ella, muchos Angeles y Serafines y en los intercolunios a la mano derecha la ymagen de Nuestro Patrón Santiago: y a la izquierda la ymagen de San Juan Baptista y sobre la custodia en su caxa la imagen de San Julian Patron de dicha Parrochia con los atributos que le corresponden de Martir, que tienen dos Angeles

el de la derecha la Corona y el de la izquierda la Palma […]"[318]. Así que la "riqueza" y bizarría del adorno en el tabernáculo materializó la función eucarística del retablo; por tanto, el Cuerpo de Cristo (*Corpus Cristi*) se convirtió en centro de gravedad del "discurso"; entonces, en la puerta del sagrario, el Cordero Místico (*Agnus Dei*), bajo protección del Espíritu Santo, recuerda la presencia real de Jesucristo en la Sagrada Forma, y, a la par, el sentimiento patético del "sacrificio" de la Misa se enfatiza con el Niño alojado en el manifestador.

Por lo demás, al centro del primer cuerpo, de signo cristológico y eucarístico, se sumó lo mariológico, que gobierna en el ático; "[…] en el último tramo en una caxa la ymagen de Nuestra Señora de la Puríssima Concepcion y a los lados un Esposo, y una Esposa, y por coronación el Spiritu Santo rodeado de serafines y Angeles como tambien por todo el retablo querubines y Angeles y serafines […]". Pues bien, la Inmaculada, que aparece en un rompimiento de gloria junto al Espíritu Santo, advierte de su origen libre de pecado (*sine macula*); en la cultura del Barroco, en España y en Galicia, Ella se presentó como resarcimiento a la Cristiandad por el Pecado original, por ello la serpiente se rindió a sus pies, y, su triunfo, lo celebran los dos ángeles que enarbolan estandartes crucíferos, en los esquinas. Por tanto, en esta apoteosis, la conexión entre el Santísimo Sacramento y la Virgen experimentó una renovación, por la que la estructura simbólica del retablo materializó el sentimiento de arte del Barroco tardío al servicio de la Iglesia católica, "triunfante", a saber, se asoció la fe en la Eucaristía con la fe en el misterio de la Inmaculada Concepción[319]. Por consiguiente, la trabazón entre la esfera de lo eucarístico y lo mariológico también se nota en las enjutas del ático; dos esposos observan a la Purísima henchidos de fervor, queriendo significar la comunión entre estos dos centros simbólicos, ya que nacieron de la lectura de la Virgen María como Madre de Dios y Esposa (*sponsa Christi*), y, así, en el contexto de su sagrado vínculo con la Eucaristía, se transformaría en alegoría de la "Iglesia".

318 Libro de Fábrica (1677-1763), leg. 2, fol. 256 r., Administración parroquial, San Xulián de Laiño, Iria Flavia, (AHDS.).

319 M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona, Ayma, 1952, 230-231 p. C. CECCHELLI, *Mater Christi: la vida de María nella storia, nella leggenda, nella conmemorazione liturgica*, Roma, Ferrari, 1954, 4, 183-191 p. M. LEVI D'ANCONA, "The iconography of the Inmaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance", en *Monographs on Archaeology and Fine Arts*. The Archaeological Institute of America, the College Art Association of America, 7 (1957), 15-19 p. y ss. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, 31-52 p., y ss.

Santa Columba de Louro, Cordeiro (IR.LOU.01)

Arciprestazgo de Iria Flavia (Valga, Pontevedra) [1732 ca., *la yglesia desta freguesía de santa Columba de Louro*; 1745 ca., *Santa Conba de Cordeyro*]

Alejandro Nogueira y José Gambino, retablo mayor de Santa Columba de Louro (Valga, Pontevedra), de 1763 a 1765

Textos

Libro de fábrica (1709-1790), leg. 2, Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, Iria Flavia (AHDS.).

Contexto

Al parecer, los de la feligresía de Louro se contaron entre los lugares y aldeas con mayor vecindario y, a su vez, la jurisdicción de Cordeiro, entre las comarcas con mayores densidades de población a mediados del XVIII. Así que no hay que extrañarse de las "razones" de la visita de septiembre de 1732, en cuyo auto se dijo de su iglesia que "[…] es muy cortta para el mucho numero de vecinos, que conponiendose la freguesia de quinientos fuegos suben a mas de tres mill personas […]". Además, a ojos del visitador, sus arcas eran bien capaces, ya que "[…] los Alcances de fabrica y cofradias asta el tiempo pressente ymportaran veiintteycinco mill reales de vellon, caudal sufiziente para ensancharse y poner mas capaz la yglesia […]"[320]; a los que hay que sumar, no obstante, otros ingresos "extraordinarios" que se dijo "[…] tiene la fábrica los descuentos que se sacan a los Canonigos de la Colegiatta del Padrón por que perziuiendo la colegiata todos los diezmos desta freguesia […] por titulo y costumbre anttequissima […] estan obligadaos los canonigos a asistir y ayudar a ofiziar las misas de

320 Libro de fábrica (1709-1790), leg. 2, fol. 30 v., Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, Iria Flavia, AHDS.

ttodos los domingos del año y confessar por el tiempo Pasqual […], y tienen de pena por cada falta nuebe reales que se aplican a la fabrica desta yglesia"[321]. Sin embargo, ya que la de Santa Columba de Louro estaría en una colina, "[…] considerando el terreno, corttedad de la Capilla mayor: la que por el desniuel y profundidad del sitio no se puede alargar, manda en attenzion a que el cuerpo de la yglesia esta ygual y de una misma Anchura en todas parttes el que se abra un arco toral muy capaz por la fachada de la yglesia, y de alli se aga la capilla mayor de bastantte longuitud y capacidad […]"[322].

Pues bien, así, a finales de 1732 arrancó un período de gran actividad para la Fábrica, y, a su fin, la iglesia lució "renovada", se monumentalizó y engrandeció, por medio de la generalización de las bóvedas y la aplicación a de un "modelo" de planta de cruz latina con "nuevos" criterios de amplitud, diafanidad y luminosidad. El 14 de octubre de 1732, D. Gregorio de Cornes San Mamed, vicecura de la feligresía, asentó una "advertencia" en el libro de Fábrica, según la que "[…] llame […] e hize venir persona perita del arte para el reconocimiento de dicha yglesia y hacer la planta de lo que en ella se hauia de hacer, como en effecto vino a ella Antonio de Varros Maestro de Canteria vezino de la freguesía de Rianjo el que ha hecho la planta […]"; para, a continuación, fijar las "[…] zedulas y remitir a las [sic] Villa del Padrón y a las mas freguesías circunvezinas a esta y adonde huviese Maestros del arte para que viniesen a hacer sus posturas preveniendoles el remate para el dia veynte y ocho deste pressentte mes […]"[323]. Poco después, el 9 de noviembre, no el 28 "[…] de octubre deste dicho año por el rigor del tiempo", se reunieron en la feligresía de Santa Columba de Louro, ante el cura y sus feligreses, "[…] Antonio de Varros vezino de la freguesía de santta Columba de Rianxo, Francisco fernandez Sarela vezino de la ciudad de Santiago, Gregorio de fontenla, Juan de fontenla vezinos de la freguesía de San Pedro de Dimo [Arousa] y Antonio de fontenla vezino de la freguesía de Santta Mariña de fragas [Moraña], Maestros de obras de cantería y mampostería"[324]. Entonces, seguro que concurrían a la puja sabedores de las condiciones y de la planta de Antonio de Barros, si bien, en el atrio de la iglesia, al poco, tal vez se abriera un "foro" de debate y discusión, en el que participó la clerecía, el fabriquero Francisco da Figueyra, los feligreses y los maestros, y, en fin, a resultas de un ajuste y contratación a partir de la aprobación de los vecinos, se dio una circunstancia que lo cambió todo, una suerte de "mecenazgo coletivo". En un solo día se sustituyó el emplazamiento de la iglesia, ya que "[…] visto y mirado su sitio ser yndecente y apretado para dicha obra y lleno de aguas por todas partes con a cuerdo de algunos dichos vezinos fueron de parecer se mudase la referida yglesia a otro sitio ymediato a ella, enjuto de buena calidad, vistoso y en donde se ventilasen los vientos […]"; por tanto, con estos "[…] Maestros se fue a ver y reconocer el referido sitio a una con dichos vecinos en que quedaron conformes que allí se mudase dicha yglesia […]"[325], al lugar de Valellas; se elaboró otra planta y condiciones "[…] por Francisco Fernández Sarela Maestro de obras

321 *Ibidem*, fol. 29 r.

322 *Ibidem*, fols. 30 v.-31 r.

323 *Ibidem*, fol. 42 r.

324 *Ibidem*, fols. 32 v.- 33 r.

325 *Ibidem*, fols. 33 r.

Vezino de la Ciudad de Santiago quien bolbio a hacer otra distinta planta con mejor disposición y claridad en la qual como mejor se ha escogido para por ella executar dicha obra y en conformidad de ella y de sus condiciones se hizo el remate […]"[326], y, en fin, "[…] por dichos Maestros se hicieron las posturas", siendo la más baja la de Juan de Fontenla, en precio de 22. 900 reales[327].

Así que en noviembre de 1732 se ajustó la obra de la iglesia, no obstante, no se acabó hasta finales de 1734[328]. Aunque no sin cambios y dificultades. Al revisar las cuentas de enero de 1734, "[…] a Don Domingo Antonio ferreyros de las cantidades y partidas que recibio en su deposito de los Maiordomos de la fabrica y cofradias de esta parroquia […]", que parece alcanzaban casi 16.400 reales[329], bajo el epígrafe de "Descargo" se asentó el primer recibí de "[…] Juan de fontenla Maestro de Canteria en quien se remato la nueva yglesia […]", de 14 de febrero de 1733, por apenas 700 reales[330]; a continuación, en otro "[…] recibo de dos de Agosto [1733] confiesa dicho fontenla que todas las partidas que asta aquí tiene recibidas de dicho Don Antonio ymportan" 6.733 reales, y, lo que es más importante, dijo que "[…] en dicho dia [2 de agosto de 1733] hizo sesion de la nueua yglesia y su obra que se auia rematado en el en veinte y dos mil nuebe cientos reales de vellon con las calidades y condiciones que refiere dicha escriptura de remate […] en Pasqual ferreiro y torres […]"[331]. Con razón, Couselo Bouzas se hizo un lío[332]. Pues bien, a diferencia de lo que hasta hoy se creía, la planta de la iglesia parroquial de Louro no la hizo Antonio de Barros, sino, antes bien, el mayor de los Fernández Sarela, Francisco († después de 1762)[333]; ni la obra la concluyó Juan de Fontenla, ya que en el verano de 1733 se la pasó a Pascual Ferreiro, y, así, a éste se le pagaron 7.087 reales "[…] según consta de onze recibos que exhibió firmados […] sus fechas de […]" 24 de agosto de 1733 a 2 de enero de 1734[334].

326 *Ibidem*, fols. 33 r.- v.

327 *Ibidem*, fol. 33 v.

328 "En la puerta principal y atrio de la yglesia nueba desta freguesía de santa Columba de Louro a diez dias del mes de henero de este año de mil setecientos y treinta y quatro [1734] hallandose juntos en forma de Cabildo como lo tienen de costumbre los uezinos de dicha freguesía generalmente conuocados al ofertorio de la misa Conuentual que se celebró dicho día […] yo Don Antonio Ventura Cura de ella entre otras cosas les propuse como el Maestro y oficiales canteros y carpinteros que tenian por su cuenta la obra de la referida yglesia parroquial los quales la auian suspendido por el rigor del Inbierno y dias cortos boluerian a proseguir la en el mes proximo de febrero a cuio fin se necesitaba aprontar dinero para pagarles y para otras muchas cosas que se necesitaban en dicha yglesia […] y entendida de los uezinos mi proposicion dijeron que ellos tenian nombrado a Don Domingo Antonio ferreiros uezino desta freguesía por de positario de los caudales de la fabrica y cofradias de esta parroquia quien como tal por su deuocion y encargo de los uezinos auia cobrado diferentes partidas de los mayordomos y assi mismo auia pagado las obras ia echas en dicha yglesia parroquial […]", *ibidem*, fols. 50 r.- 51 v.

329 *Ibidem*, fol. 58 v.

330 *Ibidem*, fol. 58 v.

331 *Ibidem*, fol. 58 v.

332 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 202 y 352 p.

333 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, USC., 1985, 32-35 p.

334 Libro de fábrica (1709-1790), leg. 2, fol. 58 v., Administración parroquial, San-

Por consiguiente, a finales de 1733 los trabajos de albañilería y cantería estarían tan adelantados como para ajustarse parte de la cubierta de madera[335], luego, y celebrar la "[…] traslación del Santísimo Sacramento a dicha nueva yglesia"[336].

El 5 de diciembre de 1734 "[…] yo Don Antonio Ventura Magariños Rector de dicha freguesía […] propuse como Pasqual ferreiro Maestro de Canteria a cuio cuidado estubo la fabrica de la referida yglesia la tenia casi finalizada […] me auia requerido que si quisiesse yo o los vezinos reconocer si estaba conforme a la planta y escritura lo hiziessemos […]". Por tanto, con la obra a punto de finalizarse, Pascual Ferrreiro hizo su solicitud para liquidar las últimas "[…] cantidades de maravedies que por la dicha obra se le estaban debiendo […]"[337]. Así, se le satisficieron alrededor de 8.500 reales más, "[…] según consta de doze recibos firmados" entre el 15 de marzo y el 28 de noviembre de 1734[338]. El punto y final lo puso la visita de D. Manuel Isidro Orozco, que dijo, años más tarde, en septiembre de 1740, que "[…] para empezar la nueva yglesia de dicha feligresía hasta su conclusion y después para ornamentarla y hacer todo lo demás preciso en ella de que resulta auer importado el todo de los dichos alcanzes quarenta y dos mill nuebecientos y quince reales […]"[339]. Después, por los años de 1740 a 1745, en su moblaje, trabajaron Julián Fernández de Gudín, fray Manuel de la Presentación[340] y José Benito Malvárez[341].

---

ta Columba de Louro, Cordeiro, Iria Flavia, AHDS.

335 Por los 255 reales "[…] que entregó a Antonio Cordo Carpintero según su recibo firmado a […] tres de deziembre de treinta y tres que exhibio a quenta de quatro cientos y nouenta y tres reales en que se le remató como menor postor la armazón de dicha vueba yglesia con su sachristia hasta las puestras bratisas poniendo el todo la clabazón de hierro y cortar y serrar de su quenta las maderas […]", *ibidem*, fol. 61 v.

336 "[…] admitimos en data sesenta reales y ocho maravedies de vellón que costaron seis dozenas de cuetes y quatro ruedas y el propio que fue a buscarlos a la Cuidad de Santiago y el coste del decreto del Señor Provisor para la bendición y traslación del Santísimo Sacramento a dicha nueva yglesia para cuio fin fueron dichos fuegos […]", *ibidem*, fol. 62 r.

337 *Ibidem*, fol. 71 r.

338 *Ibidem*, fol. 77 v.

339 *Ibidem*, fol. 160 v.

340 "Digo yo Julian Fernandez de Gudín Maestro de estultura y Arquitectura Vezino de la uilla de Noya que Reciui de Don Anttonio Venttura Magariños cura de esta freguesia de cordeiro, de Julian Garcia [¿?] y otros mayordomos de ella, dos mill quatrozientos y nobenta reales uellon por auer echo para su yglesia el retablo de san Miguel, la ymagen de santa Comba Patrona y pintar la como está toda estofada: Iten la ymagen de la soledad pintada y con dos juegos de manos para desendimiento […]: Assimismo reciui de los señores dichos ciento y veinte reales por hazer para dicho retablo la ymagen de san Buena Ventura de talla, y confiesso que el transportar dicho retablo y ymagenes desde Noya a esta freguesía fue a costa de los fabriqueros como tambien la clabación y el gasto que hizimos dos oficiales e yo en asentarlo y solo de dichas obras se me deuen duzientos reales o lo que tasare el Padre fray Manuel Maestro del Carmen que hizo la planta para el dicho retablo por lo que añadi en el [a 22 de febrero de 1742]", *ibidem*, fol. 22 v.

341 "Digo yo Joseph Malvares Maestro de escultura, arquitectura y pintura vezino de la villa de Noya que resivi de mano del Señor Don Antonio Bentura Magariños Cura de Santa Conba de Cordeyro y otros mayordomos desa yglesia es a saber sietesientos y treynta reales bellon por la echura de una ymagen de un crusifigo [sic] de cuerpo entero para desendimiento con su sepulcoro [sic] todo ello pintado: Mas dusientos reales por pintar y dorar de nuevo la ymagen de san miguel que ay en dicha yglesia y retocar otras dos ymagenes que estan en el altar mayor: más quatro sientos y sincuenta reales de uellon por aser pintar y dorar dos escaparates con un exese omo [sic] y maria de medio cuerpo mas siento y

Sin embargo, el retablo mayor no se substituyó por otro hasta después de mediado el siglo XVIII. Hay que esperar a las cuentas de 1765, asentadas en noviembre de 1766, para que el libro de Fábrica refiera la ejecución de otra arquitectura en madera, a partir de los 24 reales "[…] de hazer y deshacer el monumento por Jueves y Viernes Santo que aunque costó más que otros años fue por haverse serrado alguna madera por consumirse la que havia en las estadas del Retablo Nuevo que se ha puesto el año pasado de sesenta y cinco"[342]. Si bien eran las "Quentas que dio Don Bentura Castaño del dinero que avia entrado en su poder para la obra del Retablo mayor", a 26 de junio de 1768, las que lo remacharon, a través de los 12.000 reales "[…] en que fue ajustado y rematado el retablo mayor según consta de instrumento de que dio fee Thomas López Montero escribano de número uno de cuatro de la villa de Padrón los que entregó a Joseph Gambino y Alexandro Nogueira Maestros que hizieron dicho retablo de que eximio recibo de los Señores […]"[343]. Obra que suponemos ajustada por 1763 o 1764, y ejecutada en cumplimiento de la "planta" de José Benito Malvárez[344], por la que cobró la muy "respetable" cantidad de 600 reales, y, luego, por su puesto, también hizo su reconocimiento[345], antes de 1766. Aunque hay que aguardar a 1765 para su ensamblaje y asiento, como parece extraerse de las noticias sobre el montaje de la estructura "portante" y su fijación[346], de la armadura auxiliar[347] y de los trabajos de cantería para su sostén en el altar mayor[348], de las cuentas de 1765, ajustadas a fines de 1766.

Por su parte, la superficie del retablo mayor se cubrió con jaspes y mármoles fingidos, con una "rica" policromía de jaspeados y charolados, que supo combinar eficazmente tonalidades de ocre, azul, bermellón y verde, con doraduras. ¿Cuándo se hizo? A continuación de las cuentas de 1773, bajo el epígrafe de "Nota", el 12 de septiembre de 1774 se dijo que ya se había "[…] pintado el retablo mayor de la Yglesia Parroquial desta feligresia de santa Columba de Louro ajustado por el Maestro Pintor Don Vicente Mazeira en la Cantidad de onze mill trescientos sesenta reales […]"[349]. No hay duda que el trabajo de Vicente Maceira, en el altar mayor de la feligresía de Louro, buscó

sincuenta reales de vellon por dos ymagenes una de san antonio otra de san Joseph con dos urnas para estaren dentro dichas ymagenes y sus remates y mas la bola la [sic] y la crus para las torres [a 4 de julio de 1745]", *ibidem*, fol. 23 r.

342 *Ibidem*, fol. 311 v.

343 *Ibidem*, fol. 320 r.

344 "Mas seiscientos reales que entregó a Joseph Benito Malbares por la planta de dicho retablo de que asimesmo eximio recivo", *ibidem*, fol. 320 r.

345 "Veinte reales a Joseph Malvares Maestro escultor por venir a reconocer dicho retablo, si estaba arreglado a la planta", *ibidem*, fol. 320 v.

346 "Cincuenta y siete reales que costaron las tablas. Puntones y clavos para las tarimas y costados del altar mayor de dicha yglesia", "Quatro reales de dos puntones para la espalda de dicho Retablo Nuevo", *ibidem*, fol. 312 r. "Quarenta y tres reales de dos clavixas con que se aseguró la ymagen del Padre Eterno: fixas para asegurar el Retablo Nuevo y el viexo en la sacristía y clavos", *ibidem*, fol. 312 v.

347 "Cincuenta y un reales de dos carpinteros que serraron madera para hacer las estadas del Retablo escada que esta detrás del y aiudar a dichos escultores y nueve reales de un peon que les ayudo a serrar", *ibidem*, fol. 312 r.

348 "Ochenta y seis reales de vellón de dos canteros y un peon que rebaxaron el paso del coro, labraron el estipite para asentar dicho retablo y romper las cornisas para asentar las columnas", *ibidem*, fol. 312 r.

349 *Ibidem*, fol. 356 r.

una diferenciación entre elementos portantes, "apliques" y adornos, y se desarrolló a lo largo del 1774, tal y como se extrajo de las cuentas de 1774, ajustadas en diciembre de 1776, donde se descontaron los 36 reales "[…] al Maestro Carpintero Manuel Cordo por hazer las estadas para pintar dicho retablo mayor"[350].

Formas

A decir de Couselo Bouzas, en Padrón, el 12 de mayo de 1763 se firmó el contrato que comprometía a Alejandro Nogueira y a José Gambino a la obra del retablo mayor de la parroquia de Louro[351], en la jurisdicción de Cordeiro. Por desgracia, hoy por hoy, no se conserva el contrato de obra, o por lo menos no he tenido la fortuna de encontrarlo en los protocolos de "[…] Thomas López Montero escribano de número uno de cuatro de la villa de Padrón" entre 1762 y 1765[352]. Claro ésta, ensamblado y asentado por 1765, en cumplimiento de la planta que dio José Benito Malvárez († hacia 1767), al parecer un pintor y escultor de Noia, que Fraguas y Fraguas censó en la villa de Padrón ya en 1752[353], y, es de suponer, terminaría sus días trabajando para las feligresías de Iria Flavia y la vega de Padrón. Si bien repite una composición que ya es habitual, como se sabe, por medio de la superposición de predela, cuerpo principal y ático, vuelve a hacer crecer banco y sotabanco, dinamizándolos con el avance de los netos, cuyos volúmenes ortogonales perdieron la zapata de remate volada. En la calle central, por su parte, la predela desapareció por la construcción de un gran tabernáculo; tras el sagrario, emergió un edículo exento, usado como manifestador, con sus caras perforadas por arcadas, reforzadas por aletas o cartones, en esviaje, y cerrado por un cupulín nervado. Es justo decir que a resultas del edículo, la calle central engrosó sus dimensiones y se curvó, al abrir una profunda hornacina. Pues bien, con respecto a la composición, su estructura significó la continuación de los modelos de los años medios del siglo XVIII, y, poco a poco, arrinconar los recursos del llamado "estilo de placas"; a partir del "modelo" del retablo mayor de San Verísimo de Sergude (Boqueixón, A Coruña) de Francisco de Lens, por 1746, del retablo de la cofradía de Nuestra Señora de los Milagros de San Fiz de Solovio (Santiago de Compostela) de Andrés Mariño y Alejandro Nogueira, por 1752, de la iglesia del Colegio de las Huérfanas (Santiago de Compostela) por Francisco de Lens, de 1756 a 1757, de la iglesia de Santa María do Camiño (Santiago de Compostela) por Manuel de Leys, de 1758 a 1760, o bien, el de la feligresía de San Pedro de Toedo (A Estrada, Pontevedra) de Manuel de Leys o Manuel de la Iglesia, hacia 1758. Por ejemplo, nótese que, en planta, aunque las calles laterales juegan con el avance y retranqueo de sus piezas, la calle principal alojó la exedra que añadió al retablo una movilidad "activa"; finalmente, ésta se tradujo en alzado, en el incursado del entablamento sobre el arco de su embocadura y en las columnas pareadas, en acodo,

350 *Ibidem*, fol. 359 r.

351 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 366-367 p.

352 *Vid*. Prot. Tomás López Montero de Andrade, 1762 a 1765, s/cat. (L. 824), Padrón, AHUS.

353 A. FRAGUAS Y FRAGUAS, "La villa y tierra de Padrón en el Catastro de Ensenada", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 29, 87-89 (1974-1975), 258 p.

convirtiéndose en centro de gravedad de la "máquina" y mitigando, en gran medida, el aspecto un tanto "arcaizante" y estático de la composición. Lo cierto es que podría ser presentada como prueba de la muy tardía llegada a la Galicia del rural de los patrones "italianizantes" del arte del Barroco en la Corte de los Borbones, en especial durante el tercio central del siglo XVIII[354].

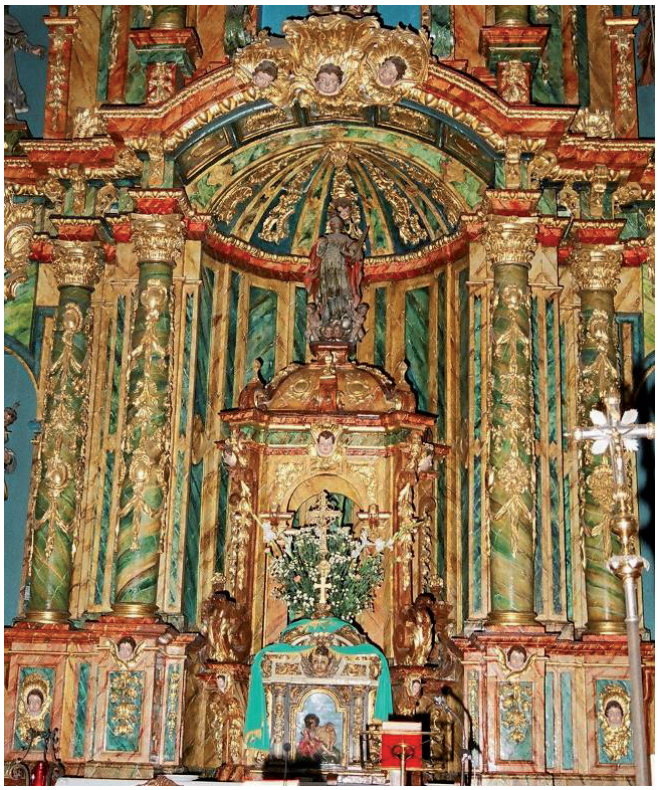
El cuerpo principal se articula en tres calles, a base de columnas de orden compuesto, con ligero éntasis, y el ático, a su vez, repite la división tripartita del cuerpo principal. Al tiempo que la calle central se subraya, a través de la multiplicación de soportes, con columnas, pilastrones, y, flanqueando la caja principal, aletas, que sustentan un macizo volado. Claro que el cierre se efectúa por medio de un entablamento curvo que, sobre la hornacina principal, se quiebra, avanza y desborda. Adosado al testero de la capilla mayor, el retablo del altar mayor se concibió, otra vez, como cierre escenográfico de un espacio para la liturgia, buscándose, en la composición, optimizar los recursos para adaptación al marco, caso del sistema de proporciones, el equilibrio y "estabilidad" en la superposición de cuerpos, y, por supuesto, de la superación del principio de sometimiento al plano de fondo. Con sus "esfuerzos" concentrados en la calle principal, a través del avance del tabernáculo y la "espacialidad" de su hornacina, que se apropió del "ambiente" intermedio, y, en fin, de la concepción de un espacio en continuidad que también se conjuró con la apertura de las puertas en el banco, permitiendo el acceso a la zona "entre bastidores" de su respaldo, a su armazón, y a unas escaleras.

Así que la ejecución del retablo mayor de Santa Columba de Louro hay que ponerla en manos Alejandro Nogueira († 1775), un escultor y tallista de Santiago de Compostela que trabajó, codo con codo, y se adiestró junto a Francisco de Lens en la Fábrica de la Catedral ya desde 1747. Quizá sólo necesitara de un empujón para caminar en "otra" dirección, a tenor de su "modo", de su talla y de la "fórmula" del retablo colateral de San Juan Bautista[355], de la iglesia de Santiago de Pontedeume, que alrededor de 1761 ajustó con el Concejo de la villa (Pontedeume, A Coruña) en unos 4.400 reales. Después de trabajar en 1763 en la "[…] talla de la fachada" de la Azabachería[356], al lo mejor por cruzarse con José Gambino y, luego, José Malvárez, sintió la necesidad de reafirmar la maquinaria y función "tectónica" de la arquitectura en madera, tal vez en conexión con los "*habitus*" y recursos asociados a los repertorios del Clasicismo dieciochesco. Que, al parecer, se manifestó en la "rigidez" de la composición y en la regeneración del entablamento, si bien el peso de la "nueva" sensibilidad, sin duda, recayó en el adorno, sirviéndose, a partes iguales, de los recursos del Barroco, conforme a su voluntad de desequilibrio, y las formas de los repertorios del Rococó. Claro que la *rocalla* se conformó como base para el adorno de la maquina, aunque su "fórmula" no hubiera sido asimilada, aún, en Santiago de Compostela. Las pilastras se adornaron con guirnaldas y ramilletes de flores que pendían de tarjetas, pero,

354 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, op. cit., p. 147.

355 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 474 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 395 p.

356 E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro*…, op. cit., 72 y 74 p.



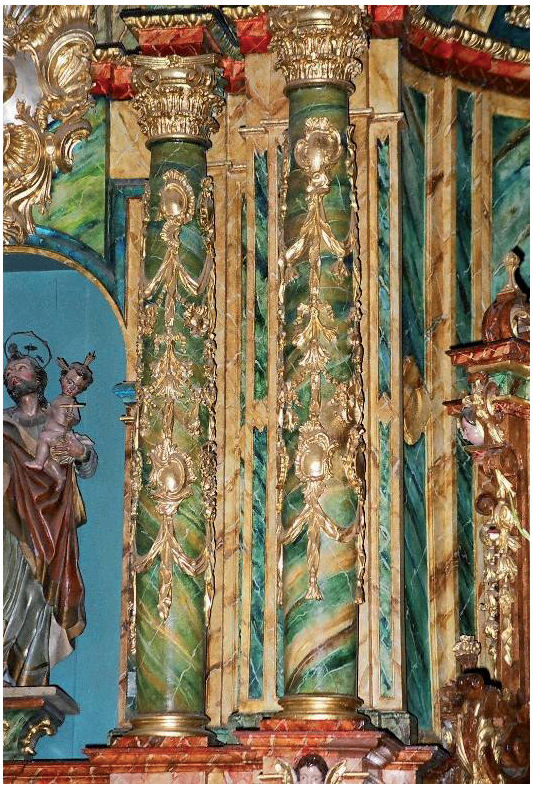
Alejandro Nogueira y José Gambino, retablo mayor de Santa Columba de Louro (Valga, Pontevedra), de 1763 a 1765

pese a mantenerse el patrón de organización, se descubrían novedades, caso de las rosas y las palmas, de tratamiento naturalista y "primoroso", o las tarjetas de *rocalla*. Por su parte, las columnas conservarían el recuerdo de los "modelos" nacidos a lo largo del segundo cuarto del siglo XVIII, aunque con menos éntasis, y, sus correcciones, bajo Manuel de Leys y Francisco de Lens; una red de paños, cintas y borlas que recorre su fuste, entre cartela y cartela de *rocalla*, que apuntarían a las del retablo colateral de San Juan Bautista, de la iglesia de Pontedeume (1761 ca.) o las de los colaterales del crucero de la iglesia de San José de Padrón (1763 ca.), justamente una obra de Francisco de Lens.

Se embelleció a través de una talla plana y recortada, aún así, muy delicada, que evidencia, sin duda, la alta pericia del tallista y retablero. Sin embargo, a pesar de la unidad impuesta por la sensibilidad y preciosismo de la gubia, se identificaría con facilidad un desdoblamiento de sus formas; de modo que, por una parte, se mantuvieron los *habitus*, en gran medida, del tercio central del siglo XVIII, con su protagonismo en la ornamentación de los elementos estructurales, y, por otra, se adoptaron elementos de un nuevo repertorio, que creo extraño al del arte del Barroco. Así, en las calles laterales, se abrochan, sobre sus nichos, tarjetas enmarcadas por conchas, *concheados*, rosas y palmas, además de *rocalla*, en su forma más ortodoxa, caracterizada por la dispersión de fuerzas y la "asimetría", aun cuando sería posible discernir, en sus diseños, recuerdos del acanto o los recortes de cuero. Allí, entre formas "arriñonadas", se distinguen vegetales que asemeja hojarasca de acanto, pese a ajustarse al principio de asimetría; su precedente hay que ir a buscarlo al arte de Francisco de Lens, por ejemplo, en las cartelas de coronamiento para las cajas laterales en el retablo mayor del Colegio de las Huérfanas (1756) o de la iglesia parroquial de Santa María de Vilabade (Castroverde, Lugo) por 1759. A pesar del peso de la tradición, creo identificar la mano de José Gambino en las elegantes cartelas de *rocalla*, en el ático y en el remate de la hornacina principal. Hay que llamar la atención sobre los tres querubines, terciados sobre la cornisa, coronados por veneras y envueltos en *rocalla*, palmas y cartuchos, en caprichosa composición, que recordarían a los adornos, en el banco, bajo los relieves de los Milagros de san Martín y el pino, o del niño muerto, en los muros del presbiterio de los benedictinos de Santiago de Compostela[357], debidos a la gubia de Andrés Mariño, Domingo de Romay y su obrador, hacia 1738.

357 FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago. San Martín Pinario*, op. cit., 261 p.

Pues bien, esta confusión de elementos, modelos y "modos" se derivaría del choque entre los repertorios del Rococó y el Barroco por el dominio del sistema "de las artes", durante el tercer cuarto del siglo XVIII, especialmente por los años de 1760 a 1769, generando así productos a definir como "arte de transición".



Contenido

El tamaño, grandeza y "calidad" del cuerpo de gloria advertiría de su función eucarística, ya que se concibió como "ostentoso" enmarque para el tabernáculo. Allí, se reprodujo una estructura simbólica que fundía lo mariológico y lo cristológico, propia de los altares mayores de los siglos del Barroco, en especial durante la segunda mitad del XVIII. Entonces, el centro de significación del cuerpo principal encarnaría la *Caritas*, la misericordia del Redentor, que se recuerda en el Buen Pastor del sagrario; Cristo cuida de su "rebaño", por el que derramó su Sangre, que, a su vez, se custodia en el sagrario; "preciosa" reliquia a la que habría de sumar la vertida por amor a Dios y en defensa de la Religión y la fe católicas por los mártires. En este contexto, santa Columba participaría de la exaltación del Santísimo Sacramento, desde el remate del tabernáculo. Por otra parte, la segunda de las constantes de aquella particular "ecuación" se descubre en el ático; la Inmaculada Concepción centró la esfera de lo mariológico, erigida en "campeona" de la Cristiandad sobre el Pecado original, por cuanto su triunfo se ensalzaró con la bendición del Dios Creador que renueva las palabras del Cantar de los Cantares, "*Tota pulcra est, amica mea, et macula non est in te*" (Cant. 4, 7).

Pues bien, el edículo que aloja el cuerpo principal se coronó con la imagen de la patrona de la feligresía, santa Columba, o mejor santa Comba. En las calles laterales, san José con el Niño Dios, a la izquierda, y san Roque, a la derecha. Por su parte, la Purísima preside el ático. En la hornacina de la izquierda se observa a san Ramón Nonato, y, a la derecha, a san Isidro labrador[358]. Sin embargo, quizá el retablo también se embelleció durante buena parte del XVIII con ángeles lampareros que, en avanzadilla, sobre la cornisa del ático, tal vez entorno al tabernáculo, sostenían luces, tal y como se extraer de los 182 reales "[…] que llevo Roque de Barros por doce candeleros que tienen los angeles y por todos los mas que se hallan en el Retablo nuevo y algunas clavixas y broches para dichas imagenes y angeles"[359].

358 R. OTERO TÚÑEZ, "José Gambino", op. cit., 15, 107 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 330 p. M. ÁLVARO LÓPEZ, *Gambino, 1719-1775*, op. cit., 49 p. M. LÓPEZ CALDERÓN, "José Gambino", op. cit., 121 p.

359 Libro de fábrica (1709-1790), leg. 2, fol. 312 r., Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, Iria Flavia, AHDS.

2.2.1. Atribuciones a Francisco de Lens († 1798)

Nacido en Santiago de Compostela por 1715, en el seno de una familia de "artistas", de la que conocemos a otros "retableros", Alejandro y Manuel de Lens[360], y a un pintor, Juan Manuel; su producción arrancó por los años de 1746 y 1747[361]. Pues bien, como ya se dijo antes, inició su carrera de "escultor y tallista" en la Fábrica de la Catedral, en la fachada del Obradoiro, por 1747, junto a Alejandro Nogueira, y, tal vez, allí, estrechara lazos con José Gambino, al menos en lo profesional, ya que era su cuñado. Así, desde sus primeros años, despuntaría la que ha de ser una constante en su obra, su relación con José Gambino, y, principalmente en Santiago de Compostela, su trabajó como escultor "en piedra". De este modo, junto a Gregorio Fernández, Alejandro Nogueira y Francisco das Moas trabajó en las fachadas del Obradoiro y Azabachería (1760 a 1763) de la Catedral, en la Sala Capitular (1752 a 1754) y su Antesala, para el Cabildo, en la "Puerta de Carros" del monasterio de San Paio de Antealtares, amén de en el santuario de Nosa Señora das Angustias de Abaixo (1764 a 1765) y el Hospital Real (1766). En cambio, como tallista y retablero, su producción, en su mayor parte, salió fuera de la Ciudad Santa, llegando hasta la diócesis de Lugo y la vieja provincia de Betanzos, si bien, en gran medida, acabó en los valles del Sar y del Ulla, es decir, en las comarcas bajo influencia de Santiago de Compostela. Por ejemplo, en el arciprestazgo de Ribadulla, talló el retablo mayor de San Verísimo de Sergude (Boqueixón, A Coruña) hacia 1746 y, años más tarde, el de Santa Mariña de Gastrar (Boqueixón, A Coruña) por 1757, entre medias, en su zona de influencia hay que poner los de las feligresías de San Pedro de Sarandón (Vedra, A Coruña), después de 1748, y de Santo André de Illobre (Vedra, A Coruña), por 1748[362]. En el valle del Sar y la vega de Padrón, por su parte, creo, hay que entregarle a su gubia los de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, de la iglesia de los carmelitas de Padrón (Padrón, A Coruña), antes de 1763, y los retablos colaterales de Nuestra Señora de las Nieves y de San Antonio de Padua de la feligresía de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), por 1771. Por fin, más al sur, en el arciprestazgo de Tabeirós, acaso el retablo de la capilla de la Virgen de los Dolores de la iglesia de Guimarei (A Estrada, Pontevedra) hacia 1760.

Sin embargo, M. C. Folgar de la Calle, García Iglesias y, luego, Monterroso Montero coinciden en que sus mejores obras y las más "significativas" de los años medios del siglo XVIII son el retablo mayor de la iglesia del Colegio de las Huérfanas (Santiago de Compostela), de mayo de 1756 a fines de 1757, y el de la feligresía de Santa María de Vilabade (Castroverde, Lugo) por 1759[363]. Pues bien, el 28 de mayo de

360 M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela*…, op. cit., 143 p., nota a pie 18. *Cfr.* A. EIRAS ROEL (coord.), *Santiago de Compostela, 1752*, op. cit., 127 p.

361 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 408-412 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 307-312 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Manuel Leis, Francisco de Lens e Benito Silveira", op. cit., 93-94 p. E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro*…, op. cit., 41, 74 y 104 p.

362 D. VILLAVERDE SOLAR, *Patrimonio artístico…*, op. cit., 1, 171 y 298 p. 2, 199, 310 y 36 p.

363 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 218 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII,*

1756, D. Andrés de Gondar, canónigo y chantre de la Catedral, amén de protector de las artes y mecenas de San Cristovo de Briallos y de San Francisco de Santiago de Compostela, en calidad de administrador del Colegio, ajustó con Francisco de Lens, "[…] el más importante ensamblador compostelano de la hora", en palabras de Otero Túñez, la "fábrica" de un nuevo retablo para su capilla mayor, en precio de 15.000 reales, y con el garante de Lucas Ferro Caaveiro y Clemente Fernández Sarela. Poco después, el 4 de julio de 1756 se le entregó a José Gambino la hechura de la imaginería[364]. Más tarde, el 7 de enero de 1759 se contrató con el "maestro arquitecto y escultor" Lens la talla y ensamblaje del retablo mayor de la parroquia de Vilabade de Castroverde, en el corazón de la diócesis de Lugo, por 18.000 reales, y según su planta. Las condiciones del contrato de obra, según las que se exigía el vuelo y profundidad de su arquitectura, obligaron al retablero, según Vila Jato, a volver la vista al arte de Simón Rodríguez y Manuel de Leis, y, en definitiva, a trasplantar el "estilo de placas" a las montañas de Lugo[365]. Así que a lo largo de 1759 su obrador trabajó en la feligresía de Vilabade y a él hay que atribuirle, pues, el retablo colateral del evangelio, hoy día de Nuestra Señora de los Dolores. Claro que la "orquilla" que media entre las dos obras hay que poner de relieve ha sido "concluyente" en relación con el abandono de "lo monumental" y de una arquitectura en madera dominada por la masa, los recortes y lo geométrico.

Por consiguiente, la tipología que inauguró Francisco de Lens por los años 1756 a 1759 se caracterizó por su equilibrio y por hacer uso de un basamento muy desarrollado, con alto banco y sotabanco; columnas panzudas de escaso éntasis, y muy estilizadas, para compensar la altura de la capilla mayor y ajustar el armazón al marco; asimismo, por la potenciación de la calle central, en planta y en alzado, a partir de la apertura de una gran exedra y por su fractura desde la base, para acoger el tabernáculo, pero sin la "espacialidad" de las creaciones de Simón Rodríguez; con respecto a la articulación de las calles laterales, las cajas se acentúan por medio del abrocho de placas que agitan el entablamento, si bien con menos resalte y "plasticidad", y que, claro, alojan tarjetones; y, en fin, por un mayor refinamiento y simplificación en "lo decorativo", sin duda, con una talla plana y aristada que entronca con la sensibilidad del Rococó.

En palabras de Vila Jato, Francisco de Lens se incluyó en "[…] la primera generación del siglo XVIII, la de los artistas que fluctuarán entre un rococó en pleno auge en los años centrales del siglo y la nueva severidad clasicista que comienza a imponerse en Galicia hacia 1770"[366]. En consecuencia, en su producción hay que separar tres conjuntos de influencias y recetarios: en primer lugar, el adorno menudo, naturalista y trabajado a escala de platero, en la zona de influencia de Fernando de Casas y Manuel de Leys, casi hasta 1759; por otra parte,

otras actividades artísticas…, op. cit., 14, 308 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Manuel Leis, Francisco de Lens…", op. cit., 94 p.

364 R. OTERO TÚÑEZ, "Del Barroco al Rococó: retablos e imágenes de la iglesia compostelana de las Huérfanas", en *Abrente*, 26 (1994), 20-27 p.

365 M. D. VILA JATO, "Francisco de Lens en Lugo: el retablo de la iglesia de Vilavade (Castroverde)", en *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, 3 (1987), 57-61 p.

366 *Ibidem*, 57 p.

Arriba, izquierda._ Francisco de Lens, antiguo altar de Santa Teresa de Jesús (antes de 1763), hoy de Nuestra Señora del Carmen, en la iglesia de San José de Padrón (Padrón, A Coruña)._ Derecha, Francisco de Lens y Juan Domínguez de Estivada, retablo colateral de Nuestra Señora de las Nieves, en la feligresía de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña) por 1771.

una talla "plana", fragmentada y asimétrica, al tiempo que refuerza la "maquinaria" de elementos sustentantes y sustentados, ya a partir de 1756, y en especial por los años de 1760 a 1763, cuando trabajó en la fachada de la Azabachería, tal vez en el cuerpo bajo, a las órdenes de Lucas Caaveiro y Clemente Sarela; por fin, a partir de 1768, bajo el influjo de su alianza con Miguel Caaveiro y, en menor medida, José Gambino, su producción experimentó un cambio de dirección, sin duda, a resultas de la introducción de la "teoría" del Neoclásico en Galicia:

a) Según Couselo Bouzas, Francisco de Lens trabajó a mediados del siglo XVIII en los retablos de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz de la iglesia de San José de Padrón[367], que hoy bien pueden corresponderse con los colaterales de Nuestras Señoras del Carmen y del Rosario; allí, el aparato de composición se monumentalizó y vació con un nicho flanqueado por columnas pareadas de orden compuesto, dispuestas sobre paredes cóncavas, para acentuar la sensación de avance de los soportes internos; y, a la par, el ático se resolvió en hemiciclo, con un cierre a modo de cornisa, que se rompe y se enrosca en el coronamiento, para recibir, así, la carga de su espadaña y sus volutas recortadas, al tiempo que se elevó hasta desbordar el marco. Hoy día sabemos que Couselo Bouzas estaba en lo cierto, merced a las aportaciones de Beiró Piñeiro[368] y a los testimonios que sacó a la luz sobre el "Pleito de el Padre Prior y relixiosos del convento de Carmelitas descalzos de la villa de el Padron con Francisco de Lens escultor […]"[369]. Habida cuenta que entre los autos y peticiones

367 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 411 p.

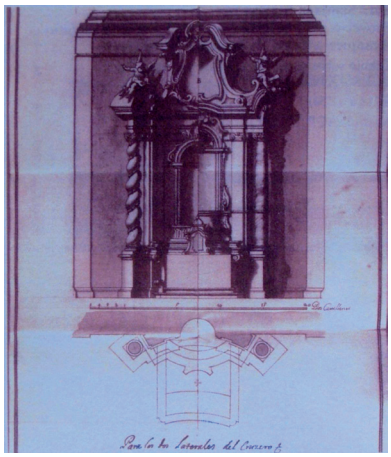
368 I. REGA CASTRO, X. C. BEIRÓ PIÑEIRO, "La introducción del Rococó en el arzobispado de Santiago de Compostela…", op. cit., 370-384 p.

369 "Petición: Andrés de Pastoriza en Nombre del Reverendísimo Padre Prior y

del proceso en la Audiencia de Santiago de Compostela, a raíz del incumplimiento de las condiciones ajustadas entre el escultor y los carmelitas de Padrón, por la hechura del 'trono' del coro alto de su iglesia, se descubrieron apuntes sobre el entallado y ensamblaje de los retablos colaterales del crucero, anteriores, pues, a abril de 1763[370].

Si bien, de su participación en la talla de los retablos del transepto tiene que servir de prueba el recetario de sus columnas; recorridas por una red de drapeados tendidos desde cartelas de *rocalla*, que representan la "natural" evolución del tipo sistematizado por el compostelano en los primeros años de la segunda mitad del siglo XVIII. Porque los soportes se cuajaron, entonces, de drapeados y guirnaldas, delicadas y aéreas, que generaron una malla que se derrama desde el sumoscapo, y se sustenta sobre *rocalla*, en observancia del patrón que se fijaba en el retablo mayor del Colegio de las Huérfanas (1756 a 1757). Pese a que en los retablos de los carmelitas de Padrón se logró, por un lado, una simplificación de las colgaduras, a través del distanciamiento entre los elementos y la incorporación de rosas o palmas, y por otro, la pérdida de plasticidad de los motivos, que viran más planos y recortados. Asimismo, la predilección por hacer uso de columnas de escaso éntasis, engalanadas con guirnaldas, paños y *rocallas*, de los retableros y talleres de Santiago de Compostela en los años medios del siglo XVIII, también se reflejó en el retablo mayor de la iglesia de Santa Columba de Louro (entre 1763 y 1765) por Alejandro Nogueira y José Benito Malvárez.

Es justo decir que las "interferencias" del repertorio del Rococó en el arte de la diócesis de Santiago de Compostela se sintieron con más o menos fuerza en lo ornamental, de modo que el hecho de poner los retablos colaterales de San José de Padrón en manos de Francisco de Lens seguro que se robustece a la luz del examen de las cartelas de la caja principal y los cartuchos de *rocalla* y conchas que se abrochan sobre la cornisa del cuerpo de coronamiento. Pues bien, las *rocallas*



Abajo, Santiago Bonavía, "Un dibujo doble para los colaterales de la iglesia de Pagés" (1747 ca.), vid. A. BONET CORREA, et al., El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII, Palacio Real de Aranjuez, abril-mayo de 1987, 388 p., reg. 162.

Religiosos del Convento de Carmelitas Descalzos de la Villa de Padron ante V. M. […], digo que el Reverendísimo Padre Fr. Antonio de la Concepción Prior antecesor a mi parte, […] ha contratado con Francisco de Lens Maestro tallista vezino de esta Ciudad, el que avia de hazer un trono, para el Coro deel Combento, segun el proyecto y planta que se le ha dado […], ofreciendo ejecutarlo con toda seguridad, y perfección […], en la cantidad de dos mil quinientos reales de vellón, lo que prezedio en el mes de Abril proximo pasado de este año [1763]; y en primero de Mayo siguiente, perzivió a quenta un mil reales de vellón […]; y aviendo mediado algun tiempo, sinque hubiesse cumplido le reconvino mi parte verbalmente ante V. M. […], y pasado a reconocerla Juan de Nogueira y Manuel de Leys Maestros del arte; hallaron muy poco adelantado; y aunque sele previno por V. M. la concluhiesse dentro de dos meses, o aprontasse los mil reales que ha embolsado aquenta, tampoco ha complido lo uno, nilo otro […]"; vid. "Pleito de el Padre Prior y relixiosos del convento de Carmelitas descalzos de la villa de el Padron con Francisco de Lens escultor […]", leg. 19.861, n. 15, fol. 11. r.-v., Arquivo do Reino de Galicia (ARG.).

370 "Petizion: Pedro Chans Montenegro en nombre de Francisco de Lens, Maestro de escultura, y arquitectura vezino de esta ciudad, ante V. M. […]; otrosí digo, que mi parte por encargo, que le hizo el Prior Fr. Antonio de la Conzepción; hizo y asentó en la Yglesia de su Convento dos retablos, y cobro la cantidad en que fueron ajustados, a cuyo tiempo le encargó la echura de dos tronos, con los símbolos del spiritusanto, y quatro remates para la mayor perfección de dos figuras de San Juan de la Cruz y Santa teresa, por seren Misterios concernientes a dichas efigies; y tambien le encargó otro trono para el coro de la Yglesia; y para comprar las maderas y dar prinzipio a las dos cargas le entregó mil reales de vellón, capitulando lo que debiesse haber por los dos primeros tronos, y el del coro, lo ajustó con mi parte en dos mil, y quinientos reales de vellón, y en virtud de la encarga, y ajuste, mi parte hizo nuevo dichos dos tronos, y quatro remates, que se hallan en poder de los Relixiosos […]", *ibidem*, fol. 15 r.- v.

consiguieron una "fórmula" elegante, recortada y arriñonada, que logró liberarse de la contención de formas y del principio de simetría que se contemplaba en los repertorios del Barroco, en tanto en cuanto, participa del comportamiento del adorno del obrador de los benedictinos de San Martiño Pinario y de José Gambino desde 1760. Sin embargo, el origen de la "revolución" de los patrones para "manufactura" de la decoración se aprecia ya mediado el siglo XVIII, en el cartucho que cierra el ático del altar mayor de la parroquia de Vilabade (1759) y en las cartelas de coronamiento para las cajas laterales del retablo mayor del Colegio de las Huérfanas. Estos, Francisco de Lens los talló a base de enmarques que confunden hojarasca de acanto y veneras, sobre cuatro volutas de cuero, y cintas, en composiciones simétricas y "centrípetas". Es un hecho que por los años de 1760 a 1769, en los envoltorios de acanto, rosas y palmas, se observaban ya formas arriñonadas y solidificadas, *concheados*, que quieren asemejar *rocalla*, aunque no consiguieron, aún, una forma definida por la "dispersión de fuerzas" y la asimetría. Se mantiene, pues, una organización geométrica y cerrada que recuerda al comportamiento de los recortes del cuero y el material blando y cartilaginoso, ya que la asimilación de la *rocalla* en la Galicia del Atlántico dependía de un proceso que será lento, trabajoso y traumático.

Quizá después de Y Bottineau, se dijo, sin tapujos, que la "interferencia" de las culturas italiana y francesa se acusó en España en la Corte de Felipe V e Isabel de Farnesio, durante buena parte de la primera mitad del XVIII, y, en especial, sobre su arte, que debería ser considerado, no obstante, yuxtaposición y síntesis de aportes diferentes y originales[371]. Habida cuenta que a partir del segundo cuarto del siglo XVIII, el mármol, el bronce y el estuco relevaron a la madera dorada en la Corte de los Borbones y la columna salomónica y el estípite dieron paso a los cinco órdenes de la cultura "clásica", al tiempo que estructuras de paredes flexibles y ondulantes, cerradas con bóvedas de horno, y embellecidas con adornos serenos y espaciados, hundían las raíces de sus aparatos de composición en las creaciones del Padre Pozzo y en la tratadística italiana o francesa un poco posterior. Así, las trazas de los retablos madrileños del tercio central del siglo XVIII mirarían con algo de añoranza una "mecánica" tectónica anclada en el "clasicismo", para crear arquitecturas serenas y equilibradas, de materiales nobles, reales o fingidos, en las que se recupera la elegancia del arco de medio punto, con destino a exhibir imágenes "triunfalistas"[372]. Pues bien, no hay duda que los retablos colaterales del crucero de San José de Padrón, acusaron antes de 1763 el influjo de esquemas de composición del arte "cortesano" del Barroco, cuyo fundamento pudieran descubrirse, por ejemplo, en trazas de Santiago Bonavía para la iglesia de Alpajés, para el Real Sitio de Aranjuez (1747 ca.)[373]. Estas y otras influencias, tal vez, las

371 Y. BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, 671-672 p. T. W. GAEHTGENS, "L'art dans les Cours européennes", en *Le XVIII^e Siècle. Histoire artistique de l'Europe*, París, Seuil, 1998, 242 p.

372 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Problemática del retablo bajo Carlo III", en *Fragmentos*, 12-14 (1988), 27-42 p. *Ibidem*, *El retablo del barroco en España*, op. cit., 213 p. V. TOVAR MARTÍN, "El retablo madrileño del siglo XVIII", en V. TOVAR MARTÍN, *et al*., *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, 86 p. y ss.

373 "Un dibujo doble para los colaterales de la iglesia de Pagés", *vid.* A. BONET CORREA, *et al*., *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Palacio Real de Aranjuez, abril-mayo de 1987, 388 p., ficha 162.

recibiera Francisco de Lens al trabajar por los años de 1760 a 1763 para el Cabildo, en la fachada de la Azabachería de la Catedral, de mano de Lucas Ferro Caaveiro y Clemente Fernández Sarela. Si bien, creo, hay que ir más atrás, y recordar que el otro y Francisco das Moas seguro que trabajaron, en la obra de la Sala Capitular, codo con codo, junto a Bartolomé Sermini, entre abril y noviembre de 1754; uno de tantos italianos que viajaron a España tras la venida de los Borbones y, como ya puso de relieve Beiras García, éste, justamente, trabajó en el Palacio de Aranjuez (1744) y en la pequeña iglesia de Alpajés (1746)[374], bajo dirección de Santiago Bonavía.

En relación con la sintaxis de elementos sustentantes y sustentados, hay que llamar la atención, no obstante, sobre la posibilidad de que trabajara a partir de trazas de otro, acaso de Miguel Ferro Caaveiro, a quien, por ejemplo, poco después se le encargó "planta" para el retablo mayor de la capilla de la Santa Cruz, en la feligresía de San Paio de Aranga (Aranga, A Coruña), donde se dieron cita, en abril de 1768, Francisco de Lens y José Gambino. De hecho, la resolución del ático en los altares de la iglesia de los carmelitas recuerda, en líneas generales, a la "peineta" del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Fiopáns (Negreira, A Coruña), que también proyectó el compostelano por agosto de 1777; ajustando un cajón flanqueado por volutas recortadas, a modo de aletas, engalanadas con rosas, que se ensamblan, a su vez, sobre la rosca de la hornacina principal. Sin embargo, es bueno subrayar que sólo hay una noticia anterior, con respecto a "plantas" de Miguel Caaveiro para carpintería y retablística, alrededor de diciembre de 1767[375], para la iglesia de Santo Domingo de Betanzos (Betanzos, A Coruña). Si bien, por los años de 1751 a 1754 y, luego, de 1763 a 1764, a raíz de las obras de las Catedral, seguro que el Cabildo recibió dibujos, trazas y plantas desde la Madrid, y a ellas, a lo mejor, tuvo acceso Francisco de Lens, junto a otros de los escultores y tallistas de la Fábrica. Sin embargo, los ensayos con base en la concavidad de la planta en pocos años llegaron a una "vía muerta", habida cuenta que por influjo de Miguel Ferro Caaveiro, especialmente a partir de 1770, retablos y baldaquinos perdieron su "espacialidad" en Santiago de Compostela y, por el contrario, la única "receta" que cuajó, sólo incurvar la arquitectura en madera a los lados.

b) Poco a poco se impuso, pues, una tipología que recurría a una gran hornacina central, a modo de exedra, casi el doble de ancha que sus intercolumnios, protegida por columnas pareadas de orden compuesto, sin éntasis, al tiempo que el ático se elevaba como una espadaña, es decir, una suerte de frontón partido, encajada entre sus dos volutas "recortadas", o aletas, a los lados, sobre las que cabalgan ángeles. He aquí el "patrón" para el retablo que hoy centra la capilla de la Comunión de la Catedral, por el contrario, antes perteneció a la capilla de las Reliquias, alojando la custodia de asiento de Juan de Arfe, y que sobre 1772 talló Francisco de Lens[376]. Pues bien, esto también

374 Y. BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V*…, 620-623 p., 601 y 615, nota a pie 138. E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro*…, op. cit., 38-40 p. y ss.

375 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 400 p., nota a pie 1.

376 R. OTERO TÚÑEZ, "La Edad Contemporánea", en *La Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, 1977, 385 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco*

es base, por ejemplo, para las "plantas o planos y condiciones" que proyectó Miguel Caaveiro "[…] Arquitecto y Maestro de obra de la santa y Apostólica Iglesia de esta Ciudad" desde 1770, para los retablos colaterales de Nuestra Señora de las Nieves y de San Antonio de Padua, en la feligresía de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), obra de Francisco de Lens y Juan Domínguez de Estivada, ajustada en junio de 1771[377]. Pues bien, el contrato de obra refiere la construcción de cuatro retablos colaterales, que en la actualidad se conservan en las capillas orientales, anexas al transepto, y en los testeros de sus brazos. Aunque tan sólo los primeros nos interesan para el catálogo, por cuanto los segundos, de los que, no obstante, se recogen abundantes notas sobre su programa iconográfico[378], se realizaron ya en ortodoxa consonancia con el repertorio del Clasicismo del último tercio del siglo XVIII, lo que imposibilita, a todas luces, su adscripción a la cultura del Barroco, es decir, del Barroco tardío, en Galicia.

Así que el recurso a una gran hornacina central, de profunda concavidad, protegida por columnas pareadas, con sus intercolumnios destinados a imaginería, significó la materialización de la alianza entre Francisco de Lens y Miguel Caaveiro, cuyo aire "italianizante" se sentía, por ejemplo, en modelos de composición plenos de animación,

(II): Arquitectos del siglo XVIII…, op. cit., 14, 309-310 p. *vid*. M. TRUSTED, *The Arts of Spain. Iberia and Latin America 1450-1700*, Londres, Victoria and Albert Publications, 2007, 50 p., fotografía de Ch. Th. Thompson, 1850-1860 ca.

377 "En la ciudad de Santiago a diez y ocho dias del mes de Junio año de mill sietecientos setenta y uno ante mi escribano y testigos parezio presente D. Luis Francisco Bermudez rector y cura propio de la felegresia de santa María de Dodro y dijo que en virtud de horden que le ha dado el Illmo. Señor Arzobispo de la Ciudad y Arzobispado para su decreto de veinte y cinco de Diciembre del año pasado […]. Ha puesto en publicas posturas quatro altares colaterales nezisitan en dicha Iglesia parroquial de la referida feligresia de Dodro arreglados a los dos plantas o planos y condiciones que avaixo se expresaran echo uno y otro por D. Miguel Ferro Caaveiro Arquitecto y Maestro de obra de la santa y Apostólica Iglesia de esta Ciudad a que se hazieron obligaron hazer dichos quatro altares colaterales Francisco de Lens y Juan Dominguez de Estivada maestros profesores de arquitectura y escoltura vezinos desta ciudad, en la cantidad de mil nuebecientos cincuenta y seis reales de vellon que por no haver otro maior postor en beneficio de la Yglesia los ha rematado en los sobredichos en la referida cantidad", prot. Florencio Barcia, 1771, leg. 5651, fol. 26 r-v., AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 411-412 p.

378 "Quarta los otros dos colaterales se han de hazer por la planta o plano numero segundo; y se asentaran en los testeros del brazo de cruz que forma la Iglesia en los que se colocaran dos Efigies una de Jesús Nezereno con la Cruz a Cuestas y otra su santisima Madre con la Advocación de los Dolores, cuias Efigies seran del grador de siete guartas echas con toda perfección y para este efecto seran e de mano de Joseph Jambino o de Antonio Fernandez maestros escultores, estas Ymagenes seran echas para bestir con ojos de Cristal y sera tanvien obligación las Cabezas manos y pies pintar las de su quentas dichos maestros. Quinta el altar del Nazareno se adornaran sin columnas con espinas cambrones y abroxos de lo que tamvien se hara una corona que remate el altar y dentro della, se pintara una santa faz y sólo será de obligación de dichos maestros dexar el campo liso para dicho efecto. En el referido altar se pondran dos angeles en el primer cuerpo; y otros dos sobre el frontón unos y otros tristes y llorosos, los primeros con escala lanza y esponxa; y los segundos con tenazas, martillo y azotes; en las metopas del friso se pondrán otras señales o insinias de la pasion como se reconocen de la planta. Sexta; el altar de nuestra señora de los dolores sera uniforme en todo al antecedente y en el timpano del fronton se pondra una corona de espines y en medio de ella un corazón atravesado de un cuchilo y todo el rodeado de llamas. Los dos angeles del primer cuerpo tendran la coluna y la cruz; y los del segundo con otras insinias respectivas a la Pasion y las Columnas se adornaran con Lirios Espinas y Violetas", *ibidem*, fol. 26 r.

con un movimiento que oscila de lo cóncavo a lo convexo, en planta, que recobró la columna modulada conforme al orden "preferido", el compuesto, y habiéndose trabajado con materiales nobles, claro que fingidos, jaspeados y charolados. Con todo, el aparato y la composición de Miguel Ferro Caaveiro para los retablos colaterales de la iglesia de Dodro quizá representara el "principio del fin" para el arte del Barroco en la Galicia atlántica. En cuanto a las columnas, utilizadas como soporte principal del retablo, su decoración pudiera ser pensada en atención al recuerdo del serpentín del orden salomónico y como "natural" reacción contra los drapeados que dominaron el adorno del fuste en el tercio central del siglo XVIII. No hay duda que los entalladores se doblegaron al peso de la tradición, aquí personada en los repertorios del Barroco, una pervivencia que, hay que subrayar, definió la naturaleza del "arte de transición". Sin embargo, la profusión de las guirnaldas de rosas[379], pudiera ser ya considerada como "interferencia" de los gustos del Rococó, ya que representa uno de sus elementos, si bien reiterado en el adorno de los retablos durante buena parte de la segunda mitad del siglo XVIII. Por lo demás, la introducción del repertorio del Rococó supuso el triunfo de la *rocalla* como "patrón" para el adorno de la arquitectura en madera, una sensibilidad de la que habría de participar, seguro, Francisco de Lens, a tenor las fórmulas aplicadas, años antes, a su obra. Entre las soluciones más habituales, se encontrarían los grandes clípeos o cartuchos que centran el ático, y cuyos antecedentes hay que ir a buscarlos al remate del retablo mayor de la parroquia de Vilabade, o bien, en las cartelas de los nichos laterales del altar mayor del Colegio de las Huérfanas. Al mediar el siglo XVIII, el maestro Lens confeccionó cartuchos con recortes cuero, roleos y cintas, combinados con hojarasca de acanto y veneras, que poco a poco se trufaron de conchas y formas de *rocalla*, que aun no consiguieron su conformación ortodoxa, caracterizada por la dispersión de fuerzas.

Sin embargo, las aletas "festoneadas" de *rocalla*, cuajadas de formas arriñonadas, *concheados*, cáscaras y hojarasca de acanto, sin duda, la mejor muestra del buen hacer de los entalladores, no se incluyen en el estilo de Francisco de Lens, sino, antes bien, hay que ponerlas en manos del joven Juan Domínguez de Estivada († después de 1790), de las que ya echó mano en el retablo mayor del viejo convento de Santo Domingo de Ortigueira (Ortigueira, A Coruña) y en su colateral del Rosario, entre 1765 y 1766. Dijo García Iglesias, que "[…] Sus placas, volutas y pináculos se comprenden desde una formación […] en el contexto […]" de Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII; su "modo" en el que aún hay pilastrones, "masa", recortes y volutas de apariencia metálica, es deudor, sin duda, del estilo de Manuel de Leys, Francisco das Moas y Francisco de Lens, Andrés Mariño, Alejandro Nogueira y Luís Parcero, es decir, de los retableros y tallistas que trabajaron en la Ciudad Santa por los años de 1750 a 1759. Acaso también hizo uso de la *rocalla*, aunque sobre una composición más equilibrada, y más "estática", en el a día de hoy perdido retablo mayor de la cofradía del Rosario, en la iglesia de San Domingos de Bonaval, por 1767[380].

379 "[…] el altar de nuestra señora [relativo al retablo de la Virgen de las Nieves] será adornado de rosal palmas y jazmines […]", prot. Florencio Barcia, 1771, leg. 5651, fol. 26 r., AHUS.

380 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 277 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia. Tiempos de Barroco*, op. cit., 183 y 185 p.

San Andrés de A Somoza (TB.SOM.01)

Arciprestazgo de Tabeirós, aneja de San Xulián de Guimarei (A Estrada Pontevedra)

[1706 ca., *la felegresia de san Andres de la Somoza]*

¿Francisco de Lens?, o ¿Alejandro Nogueira?, retablo mayor de la feligresía de San Andrés de A Somoza (A Estrada Pontevedra), entre 1767 y 1769

Textos

Santísimo Sacremento (1707-1891), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Andrés de A Somoza, Tabeirós (AHDS.).

Contexto

"Según Constitucion de este Arzobispo ay obligacion y es costumbre loable, Vsada y guardada de haber encada yglesia y feligresia: Cofradia del Sanctisimo Sacramento […]", así, en octubre de 1706, "[…] todos los Vecinos que al presente somos de la felegresia de san Andres de la Somoza" instituyeron y aprobaron las constituciones de su hermandad, ya que "[…] enesta nuestra yglesia y parroquia asta aora no la ha auido: […] erigimos, lebantamos de nuevo dicha Cofradía del Sanctissimo Sacramento […]"[381]. Merced a sus cuentas sabemos, por ejemplo, que alrededor de 1764 la parroquia se puso "manos a la obra", a tenor de los alrededor de 2.000 reales pagados por los depositarios de los alcances de la Cofradía "[…] para la obra de la Yglesia"[382]. Pues bien, del ensamblaje del retablo mayor sólo llegó la noticia según la que, en las cuentas de 1767, se ajustaron sobre 550 reales "[…] para la

381 Cofradía del Santísimo Sacremento (1707-1891), leg. 1, fol. 2 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Andrés de A Somoza, Tabeirós, AHDS.

382 *Ibidem*, fols. 47 v.- 48 r.

obra del retablo […]"[383]. Si bien, el último de los pagos se atrasó hasta 1769, tal y como se extrajo de los 109 reales "[…] que pago Feliciano do Campo para la obra del Retablo mayor […]"[384].

Formas

Consta de banco, cuerpo único y ático. Se articula en tres calles, y las laterales del primer cuerpo se flanquean por cuatro columnas de fuste liso, con anillo, y casi sin éntasis, que se cubren de cintas, cartuchos y borlas. Dos grandes tarjetas se plantaron sobre sus nichos, montándose, claro, sobre placas y recortes. Por su parte, la calle central, de mayores dimensiones, se independizó y monumentalizó para alojar el tabernáculo, bajo un arco de medio punto, con el intradós casetonado, y montado sobre zapatas que apean, a su vez, sobre cilindros y pilastras. Creo que su tipología podría destilarse a partir de los esquemas de composición de los retablos mayores de Santa María do Camiño (1758 a 1760) y de la iglesia del Colegio de las Huérfanas (1756 a 1757), y, luego, con respecto a la separación de la calle principal, hay que subrayar el retablo mayor de San Verísimo de Sergude (1746) y de Santa Mariña de Gastrar (1757). Hay pues una "constante" acerca de la articulación de las calles laterales, donde las cajas se acentúan por medio del abrocho de recortes y placas que agitan el entablamento, si bien cada vez con menos resalte y "plasticidad"; amén de, en el nicho principal, hacer uso de un gran arco de medio punto que cabalga sobre zapatas con resalto y pilastras con recortes, cuarterones y cilindros en su cabeza, mirando, sin duda, al estilo de Francisco de Lens antes de abril del 1763. Claro que si el retablo mayor de de la feligresía de San Andrés de A Somoza se ensambló entre 1767 y 1769, y, casi con seguridad, alrededor de 1767, las obras que más se acercan a la "sensibilidad" de su adorno, sin duda, son los retablos de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz (antes de 1763), de la antigua iglesia de los carmelitas de Padrón, y el retablo mayor de Santa Columba de Louro (de 1763 a 1765). Así, el estilo de Alejandro Nogueira se hizo notar en los querubines terciados con las alas desplegadas en aspa y, especialmente, en las cartelas, de formas "arriñonadas" y acorazonadas, evolución, pues, de los "espejos" del altar mayor de la feligresía de Cordeiro. Además, el tabernáculo calcó su "modelo", a saber, un edículo exento, de sección cuadrada, a modo de expositor, con sus tres caras perforadas por arcos, y reforzadas por tornapuntas o cartones, en esviaje, cubriéndose con un capulín, y, por tanto, explotando aún el esquema de composición del edículo y camarín del retablo de Nuestra Señora del Pilar de la Catedral (1718 a 1723).

Por lo demás, un ensayo de atribución a Francisco de Lens no podría pasar por alto el retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de la iglesia de San Xulián de Guimarei (A Estrada, Pontevedra); juega a su favor, el hecho que, hoy sabemos, José Gambino trabajó en el arciprestazgo de Tabeirós alrededor de 1760, justamente para la "matriz" de San Andrés de A Somoza. En el libro de Fábrica, en las cuentas de 1760, se ajustaron los 532 reales "[…] que costo una imagen

383 *Ibidem*, fol. 49 v.

384 *Ibidem,* fol. 51 r.

de el Santisimo ecce Homo en esta forma quinientos y veinte reales que llebo Joseph Gambino escultor vezino de la ciudad de Santiago y doze reales que se le dieron al portador que la trajo […]"[385]. La talla se alojó en el retablo de "[…] la Capilla advocación de nuestra señora de los Dolores que se alla pegada a la Yglesia al Lado del Evangelio cuia fabrica costeo D. Joseph Pastoriza Cura que fue de esta parroquia […] por su escritura que otorgo en diez y siete de febrero de mil setecientos sesenta y quatro ante Juan Antonio Ganoso secretario Rector de primer numero de la Real Audiencia de este Reyno […]"[386]; así lo dijo el Obispo auxiliar y visitador general del Arzobispado en el "auto" de su visita por abril de 1780. Pues bien, a resultas de la muerte del viejo párroco, D. José Pastoriza († 1768), y "en vacante" de las feligresías de San Xulián de Guimarei y, su aneja, San Andrés de A Somoza, en febrero de 1768, por fortuna se actualizaron los caudales y cuentas de la Fábrica desde 1761; así, en las cuentas de este año, sólo "[…] Admitensele cien reales que dio Domingo Antonio Ferro a quenta de su alcance y sirvieron para pagar la pintura de la Santa ymagen de nuestro Redentor […]"[387]. En resumen, hay una imagen del *Ecce Homo*, obra de José Gambino de 1760, en un altar en honor a la Dolorosa, y, a su vez, en una capilla, en el lado del evangelio, que levantó a su costa el párroco y donde, luego, fundó una capellanía, por febrero de 1764, por tanto, el retablo de su altar seguro que se asentó antes, y, tal vez, el "promotor" ya había ajustado su talla y ensamblaje por 1760. No hay lugar a dudas, es un trabajo de Francisco de Lens, "[…] Este compañero y pariente de Gambino"[388], en palabras de Couselo Bouzas, anterior, pues, a los retablos colaterales de los carmelitas de Padrón, antes de 1763, y, a lo mejor, ejecutado poco después de su regreso de Lugo, después de 1759.

Creo que los soportes, los pilastrones recorridos por cintas y guirnaldas, las columnas panzudas, los enmarques y, en especial, los cartuchos con el sol, la luna, con las rosas y el "anagrama" de la Virgen María hablan, a las claras, de la experiencia del retablo mayor de Santa María de Vilabade. Hay que llamar la atención, asimismo, sobre el aparato de composición para el ático; con su articulación tripartita, una caja abierta sobre una peana de placas y recortes, flanqueada por pilastras, al tiempo que la cornisa se incurva, se quiebra en la banda central, desborda, y, luego, en su arranque, se enrosca en un carrete adornado por un florón. Pues bien, he aquí el "modelo" para explicar no sólo el retablo de la Dolorosa y el *Ecce Homo* de la feligresía de Guimarei, sino también el retablo mayor de la iglesia de A Somoza. Las calles laterales, se ocupan, en uno, por dos volutas, en el otro, por placas. Sobre las tres calles, a eje con las cajas, aparecen grandes cartelas, terciadas, a base de cáscaras, *concheados* y *rocalla*. Claro que el tiempo que media entre uno y otro, de 1760 a 1767, más o menos, seguro que tuvo su reflejo en la talla, en relación con el abandono de la formas cortantes y aristadas, a veces de cortes profundos, a veces plana y "atomizada"; así, en el altar mayor de San Andrés de A Somoza,

385 Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, fol. 76 r., Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

386 *Ibidem*, fol. 111 v.

387 *Ibidem,* fol. 77 v.

388 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 412 p. M. D. VILA JATO, "Francisco de Lens en Lugo…", op. cit., 58 p.

¿Francisco de Lens y José Gambino?, retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, iglesia de San Xulián de Guimarei (A Estrada, Pontevedra), sobre 1760

Francisco de Lens adoptó ya el "modo" que triunfó a partir de 1768, bajo el influjo de Miguel Ferro Caaveiro y, en menor medida, del escultor Gambino. Quizá el "cambio de rumbo" que su producción experimentó, sin duda, a resultas de la introducción de la "teoría" del Neoclásico en Galicia, empezó a fraguarse ya en la capilla mayor de la iglesia de A Somoza, entre 1767 y 1769, y, poco más tarde, dio sus últimos "coletazos" en los retablos colaterales de Santa María de Dodro, por 1771. De lo que no hay duda es del buen hacer del "autor" del retablo mayor de la feligresía de A Somoza, dejando a un lado su aire "insípido" y un tanto "tibio" de la arquitectura en madera; ya que era "conocedor" de las leyes de la asimetría, de la dispersión de fuerzas y del gusto por la "desnudez" de los repertorios del Rococó, y, ciertamente, la nómina de los adiestrados en el "estilo *rocalla*" en Santiago de Compostela, antes de 1770, no es muy larga. Siempre en la zona de influencia de José Gambino. Así que al lado de Francisco de Lens, hay que barajar la "autoría" de Francisco das Moas († hacia 1769), tal vez la menos probable, Alejandro Nogueira y, por su puesto, Juan Domínguez de Estivada, ya de vuelta a la Ciudad Santa por 1767, y, luego, libre hasta junio de 1771. Quizá sea bueno poner de relieve que Santiago de Compostela, por los años de 1760 a 1769, exportó,

¿Francisco de Lens?, o ¿Alejandro Nogueira?, retablo mayor de la feligresía de San Andrés de A Somoza (A Estrada Pontevedra), entre 1767 y 1769

al resto de su Diócesis, las tipologías de Manuel de Leys y Francisco de Lens, como luego hizo con Miguel Caaveiro, y, de esto, da buena cuenta, por ejemplo, el retablo del altar de Ánimas de la iglesia de los dominicos de Betanzos (Betanzos, A Coruña), adjudicado a Jacobo Ibarra en diciembre de 1767, si bien en competencia con otros, como Francisco de Lens y José Benito Malvárez[389].

389 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 400 p., nota a pie 1. *Cfr*. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 401-402 p.

Capítulo 4

EL BARROCO DE ESTÍPITES EN EL SUR DE LA DIÓCESIS (DE PONTECESURES A PONTE SAMPAIO)

Durante el segundo cuarto del siglo XVIII asistimos en la Galicia atlántica a la rápida sustitución de las columnas salomónicas y entorchadas por el estípite. Es por esto que podría ser coherente el hablar de un "Barroco de estípites", frente a otro "salomónico", en especial para la diócesis Tui y el sur de la de Santiago, como en Andalucía occidental o México[1]. Claro que el "problema" de la entrada del estípite en retablística y la "cita" acerca del "Barroco estípite" chocaría, de buenas a primeras, con la tesis tradicionalmente defendida por la historiografía gallega, a partir de Otero Túñez, y con los ojos puestos sólo en Santiago de Compostela, según la que "[…] en Galicia, los grandes maestros, Simón Rodríguez y Fernando de Casas, impusieron el gusto por la columna clásica, con gran éntasis y ornamentación de fruteros y cintas, y sólo sus discípulos, como Fr. Manuel de los Mártires, se atrevieron a utilizarlo como soporte fundamental […] de sus construcciones en madera"[2]. Sólo en Santiago de Compostela, y, tal vez, no tanto en su área de influencia, su difusión fue muy tardía, allá por los años finales de 1730 a 1739. Desde luego, esto no aconteció en Pontevedra o Tui; por ejemplo, el escultor Antonio del Villar († después de 1753)[3], vecino y seguramente natural de la villa Redondela (Redondela, Pontevedra), es responsable por la talla y ensamblaje del retablo de la Virgen de la Expectación de la catedral de Tui (Tui, Pontevedra) y, en suma, por la introducción del estípite en la Galicia del 1700[4].

1 L. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, F. J. HERRERA GARCÍA, "Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajoandaluz", en *Archivo Hispalense*, 230 (1992), 121-147 p. Cit., F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, 348 p. Cfr. J. A. MANRIQUE, M. A. ROSAS, "La pilastra estípite y sus secuelas", en C. BARGELLINIA, et al., *Los retablos de la ciudad de México, Siglos XVI al XX*, México, APAM., 2005, 175-176 p. y ss.

2 R. OTERO TÚÑEZ, "Excursiones por Galicia: el santuario de la Esclavitud", en *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, 57-60 (1951-52), 84 p. *Cfr. Ídem*, "El retablo mayor de San Martín Pinario", op. cit, 231-232 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 218 p. J. M. B. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación…", op. cit., 61 p.

3 E. IGLESIAS ALMEIDA, Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui, Tui, Archivo y Museo Diocesano, 1989, 113-115 p. *Ibídem, Antonio del Villar: un artista redondelano do século XVIII*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2001, 23-27 p. D. ALVAREZ FERNÁNDEZ, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*, tesis doctoral bajo dirección del prof. J. M. García Iglesias, UNED., 1995; *Ibídem, El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2001, 509 p. F. L. SINGUL LORENZO, "Antonio del Villar", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Séculos XVIII e XIX*, op. cit., 182-183 p.

4 J. M. GARCÍA IGLESIAS, E*l Barroco (II). Los arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas…*, op. cit., 14, 347-352 p., 381 p. y ss. J. M. B. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación…", op. cit., 61 p. C. PÉREZ

Nacido a fines del siglo XVII, alrededor de 1682, quizá su formación, tal y como supuso F. Singul, la recibiera a principios del XVIII en Tui, en un contexto "local", bajo influencia de Francisco de Castro Canseco (1699 a 1700) y Domingo Rodríguez de Pazos, y, por consiguiente, en alguno de los obradores de su Catedral, antes que en Vilavella y Redondela[5]. Según acta de los Acuerdos Capitulares del 23 de febrero de 1722, el cabildo de la catedral de Tui contrató a Antonio del Villar el retablo de la Virgen de la Expectación, vulgo de "la Preñada", para su altar en el brazo sur del crucero[6]. Donde echó mano de cuatro estípites, muy estilizados y "atomizados", para abrazar un cuerpo de gran altura, y articulado en tres calles. Por supuesto, su uso, en lugar de columnas salomónicas o entorchadas, hay que ponerlo de relieve como trazo de "vanguardia" y, al mismo tiempo, como una acertada solución "técnica", que permitía liberar espacio y desarrollar más las calles laterales y, por otra parte, salvar una altura mayor, gracias a una mecánica de agregado y superposición de piezas. F. Singul hizo hincapie en que se adornaron con guirnaldas de flores y acanto, ángeles músicos y amorcillos, y que en sus caras se acumulaban placas y recortes. Poco después, en marzo de 1726, se le remató la obra del altar mayor de la antigua colegiata de Santa María de Baiona (Baiona, Pontevedra), en precio de 8.000 reales; años más tarde, regresó a ésta, en el verano de 1738, a fin de levantar el retablo mayor de la capilla de Santa Liberata de Baiona. Entre medias, por 1725 trabajó para la hermandad de la Orden Tercera de Vigo (Vigo, Pontevedra) y la parroquia de Santiago de Borbén (Pazos de Borbén, Pontevedra), cerca de Redondela, siempre en el área de la ría de Vigo[7]. Por tanto, si en Baiona continuó el éxito antes cosechado en la catedral de Tui, en lo que concierne a talla y ensamblaje de "máquinas" de estípites el siguiente paso lo dio en Pontevedra, más en concreto en la iglesia del Colegio de la Compañía. Por su parte, Iglesias Almeida dijo que también trabajó para los jesuitas en Tui, al servicio de la congregación de la "Escuela de María", alrededor de 1730, cuya iglesia se levantó hasta fines del 1700 en la antigua calle de "Tras la Obra", al parecer muy cerca de la Catedral[8].

Con fecha de 4 de enero de 1729, los jesuitas firmaron "Obligazion y ajuste" con "[…] Don Antonio del Villar Vezino de la Villa Viexa [Vilavella] de Redondela, Maestre escultor […]"; a fin de que, en sólo tres meses, a cumplir "[…] el mes de Marzo que biene de este año aya de dar echo y fabricado un frontis del coletoral de Nuestro Padre san ygnazio, a correspondenzia de el de Nuestra Señora de la asunçion que

LARRÁN, "El Retablo de la Expectación de la Catedral de Tui, la introducción del estípite en Galicia", en *IX e X Congreso de Novos/as Historiadores/as*, 2001 e 2002, Santiago de Compostela, Asociación Galega de Historiadores, 2002, 35-39 p.

5 F. L. SINGUL LORENZO, "Antonio del Villar", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Séculos XVIII e XIX*, op. cit., 182 p. Cfr. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar…*, op. cit., 14-15 p.

6 E. IGLESIAS ALMEIDA, Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui, op. cit., 113 p.

7 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 652-653 p. E. IGLESIAS ALMEIDA, Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui, op. cit., 114 p. *Ídem, Antonio del Villar…*, op. cit., 39, 51, 63 p. y ss. D. ALVAREZ FERNÁNDEZ, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*, op. cit., 215-219, 222-224, 243-246, 261-261-267 p. F. L. SINGUL LORENZO, "Antonio del Villar", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Séculos XVIII e XIX*, op. cit., 184 y 186 p.

8 E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar…*, op. cit., 43 p. y ss.

"Iglesia de San Bartolomé. Altar mayor", fotografía (¿antes de 1978?), vid. Registro 4561, Caja 8.3.1, Arquivo gráfico, Municipio de Pontevedra, Museo de Pontevedra (MP.)

se allan en la yglesia deste colexio […]"[9]. Pues bien, en 1704, cuando aún se trabajaba en la iglesia "[…] del Colexio de la Compañía de JHS de la villa de Pontevedra", doña Gaspara Villar y Valladares, a la sazón, según Rivera Vázquez, nieta del "fundador" y prima hermana de don Melchor Mosquera († 1706), I Marqués de Guimarey y patrón del Colegio de la Inmaculada Concepción, había ajustado con su Rector la edificación y reserva de una capilla en honor a la Asunción de la Virgen, justamente "la colateral del Evangelio"[10]. Por tanto, es de suponer que el retablo colateral de Nuestra Señora de los Ángeles o de la Asunción se asentara antes de 1729, muy probablemente otro trabajo de Miguel de Romay y su obrador. Con que al redondelano le cayó en suerte no sólo fabricarlo "[…] correspondiente al de Nuestra Señora", en el altar del brazo norte del crucero, sino también "[…] que ha de ser con quatro estípites con su cornijamento y la Horla del segundo que este ha de reziuir con sus JHS en medio, quatro angelottes que tiene al costado suyo y su corona por remate"[11]. Si bien, su retablo de estípites, con toda seguridad, vendría a substituir a otro anterior, habida cuenta que "[…] ha de quedar al Maestre el respaldo de atrás del retablo que se quitare de dicho coletoral de san Ignacio, para que le sirba al que fabricare y pusiere de nuevo"[12]; de suerte que el ajuste para "dar echo y fabricado un frontis […]" es al pie de la letra (*ad lítteram*), ya que

9 "Obligazion y ajuste echo entre el Padre Rector de la Compañía de Jesús desta villa y don Antonio del villar", el 4 de enero de 1729, Prot. de Juan Francisco Días de Castro, 1729, leg. 372, fol. 1 r.-v., Pontevedra, AHPP. Cit., E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar…*, op. cit., vid. Apéndice 5 (transcripción íntegra del documento), 91-92 p.

10 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia…*, op. cit., 370 p.

11 Prot. de Juan Francisco Días de Castro, 1729, leg. 372, fol. 1 r., Pontevedra, AHPP.

12 *Ibídem*, fol. 1 r.

contaban con que iba a "reciclar" el maderaje y armazón del viejo. Por su trabajo se la pagarían unos 1.000 reales, "[…] por razón de fabrica y maderas", yendo por cuenta del Colegio "[…] portar el retablo desde Redondela y el asentarle y sus ferrajes"[13].

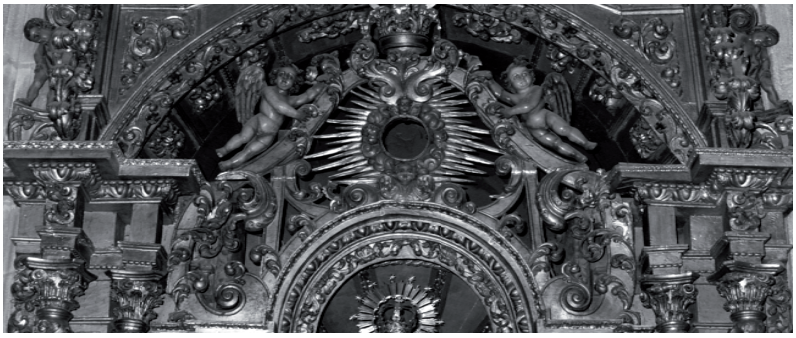
Se trata de un "retablo-hornacina", tal vez una obra "secundaria" en la producción de Antonio del Villar, aunque parece que fue la primera en la que se le obligó a conjugar estípites y columnas entorchadas, claro está, sin adorno de pámpanos y racimos de uvas, sino a base de botones y roleos de acanto, a imagen y semejanza del retablo mayor. Por tanto, antecede a la sintaxis de elementos sustentados del retablo mayor de la capilla de Santa Liberata, ajustado en agosto de 1738; donde, por cierto, se le impuso que "[…] se ha de conponer de seis estipites, [mas] dos columnas salomonicas vestidas al nuevo estilo […]"[14] —¿acaso una moda llegada de Pontevedra?—. Hay que llamar la atención sobre la contención en las formas y la sujeción a un "tipo" de estípite más conservador y estático que los anteriores; sí, un cuerpo troncopiramidal muy estilizado, un bocelón "desnudo" y sin asas o golpes de talla, más un capitel cúbico, aliñado con un festón de flores, tendido de voluta a voluta. Es curioso, pero mira al tabernáculo del retablo mayor de los benedictinos de San Martiño Pinario, donde se empezaba a trabajar en el verano de 1730, y, luego, otro más cercano, la "custodia" del altar mayor de los jesuitas, seguro que asentada poco antes de marzo de 1726. Lo cierto es que la talla es más plana, menos ensortijada y crespa, pero las guirnaldas que caen verticales, las cintas rizadas y lazadas, mirar al estilo del escultor Romay y la "escuela compostelana".

Por otra parte, con respecto al tabernáculo de los jesuitas de Pontevedra, hay pruebas de que era una estructura de dos cuerpos, con planta ochavada o achaflanada, y caracterizado por escalonar volúmenes y jugar con espacios negativos. En efecto, su "modelo" bien pudo venir de Santiago de Compostela, por ejemplo, a resultas de "modernizar" el esquema de composición de la custodia del convento de Santa Clara, que talló José Domínguez Bugarín por 1700, según planta de Domingo de Andrade; a saber, dos cuerpos de sección cuadrada, de tamaño decreciente y abiertos en sus cuatro caras, con columnas salomónicas en los ángulos, y, por remate, una cupulilla nervada y calada. Si bien se actualizó a través de estípites y corrigió su frontalidad al disponer dos de ellos, exentos y paralelos al plano de fondo, montados por volutas recortadas y de apariencia metálica, a modo de arbotantes; al tiempo que le dio mayor dinamismo a la estructura, al colocar los soportes en esviaje, muy salientes, y disponer a eje, en el cuerpo alto, los cartones y nervaduras del remate. Infelizmente, del tabernáculo del Colegio de la Compañía de Jesús, hoy por hoy, sólo resta parte de su basamento y cuerpo alto, más dos grandes estípites adornados con guirnaldas de flores y botones de acanto, que bien pudieron deberse a la gubia de Miguel de Romay.

Claro está, si Antonio del Villar trabajó en la iglesia del Colegio de la Inmaculada Concepción seguro que se dejó seducir por la obra de su

13 *Ibídem*, fol. 1 r.

14 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 652-653 p. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar…*, op. cit., vid. Apéndice 3, 83 p. D. ALVAREZ FERNÁNDEZ, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*, op. cit., *vid*. "Retablos conservados y desaparecidos" (transcripción íntegra del documento), 540 p.



Arriba, ¿Círculo artístico de Miguel de Romay?, retablo colateral de Nuestra Señora de los Ángeles, en el lado del evangelio, hoy de la Soledad (antes de 1729)_ Abajo, Antonio del Villar, retablo colateral de San Ignacio, en la epístola, hoy de Nuestra Señora del Carmen (1729), iglesia de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra)

altar mayor, y esto explicaría, por ejemplo, que su talla, en el retablo colateral del lado de la epístola, se juzgue más cercana al estilo del escultor Romay que al vocabulario de los obradores de la catedral de Tui. Desde luego, él trajo los estípites del sur; pero en la iglesia de los jesuitas los ajustó a un canon más "conservador" y a una estructura más equilibrada y "ordenada". Si bien, en honor a la verdad, hay que decir que no está claro quién ha sido el responsable por las trazas y la planta del retablo colateral de la Asunción; a su vez, condicionó el trabajo de Antonio del Villar en su gemelo de la epístola, dedicado a san Ignacio; ¿acaso Miguel de Romay? En efecto, estos se caracterizan por la multiplicación de los "encuadres" y por echar mano de una arquitectura en madera que se proyecta en perspectiva, suponemos que para ajustarse a la profundidad de su nicho; la caja para la talla de san Ignacio, hoy desaparecida, se colocó bajo un arco apoyado sobre estípites, y, sobre su rosca, se volteó una gran tornapunta recortada y abrazada por la hojarasca, calada y centrada por una mandorla radiante, sostenida por ángeles y, en medio, debía ir el trigrama "JHS". Luego, en su parte media, se alojó bajo una suerte de guardapolvo o tambanillo, muy volado, acomodándose a la embocadura del nicho; éste se montó sobre columnas entorchadas, acodadas, las interiores retranqueadas, y las de los extremos, traídas adelante para marcar el espacio "límite". Pues bien, un patrón quizá nacido a resultas de una "revisión" de la tipología de "retablo-hornacina" y el perfil de "serliana" del retablo del Santo Cristo de Fisterra, en la iglesia de Santa María das Areas (Fisterra, A Coruña), ajustado por Miguel de Romay en agosto de 1721[15]; se caracteriza por "monumentalizar" la caja que lo centra, a base escalonar los elementos sustentantes y multiplicar los sustentados, utilizar las volutas y los roleos en la cornisa, y, en suma, conjugar columnas salomónicas (o bien entorchadas) y otros soportes.

15 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 597 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Miguel de Romay, retablista", op. cit, 201 p. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, *El arte del Finisterre gallego*, Tesis Doctoral (inédita) bajo dirección del Prof. R. Otero Tuñez, Facultade de Letras, Universidade de Santiago de Compostela, 1978. Cit. Ídem, "Inventariado e catalogación…", op. cit., 61 p.

¿Círculo artístico de Miguel de Romay?, retablo colateral de Nuestra Señora de los Ángeles, en el lado del evangelio, hoy de la Soledad (antes de 1729), iglesia de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra)

Antonio del Villar, retablo colateral de San Ignacio, en la epístola, hoy de Nuestra Señora del Carmen (1729), iglesia de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra)

Arciprestazgo de Moraña-Cuntis (Moraña, Pontevedra), ant. Moraña de Arriba [1632 ca., *santa Justa de Moraña*; 1737 ca., *Santa Justta de Moraña*]

¿Círculo artístico de Manuel de Leys y Luís Parcero?, retablo mayor de Santa Xusta de Moraña (Moraña, Pontevedra), entre 1727 y 1728

Textos

Libro de Fábrica (1621-1786), leg. 1, Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña-Cuntis (ant. Moraña de Arriba), AHDS.

Contexto

Las arcas de la Fábrica de Santa Xusta de Moraña habían pasado por aprietos en el decurso del 1600, que impidieron, en gran medida, al párroco y los mayordomos hacer frente a la "reconstrucción" de su iglesia. Buena prueba del cambio en el "estado de las cosas", fue el pago consignado en las cuentas de 1708, ajustadas en marzo de 1709, de en torno a 370 reales que el fabriquero "[…] por si dio a los pedreros que hicieron el coro [por capilla mayor] que se le remato en quatro mil y ducientos reales […]"[16]; tal y como reflejaron las cuentas de 1709, ajustadas en enero de 1710, el responsable por las obras parece haber sido "Baptista ferreiro maestro de canteria que ace el coro […]"[17]. En efecto, este proyecto debió de llevarse a cabo entre los años de 1707[18]

16 Libro de Fábrica (1621-1786), leg. 1, fol. 132 r., Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña-Cuntis (ant. Moraña de Arriba). AHDS.

17 *Ibídem*, fol. 132 v.

18 De las cuentas de 1707, ajustadas en junio de 1708, se descontaron unos "[…] seiscientos y cinquenta y quattro reales que dio por si a los pedreros que hicieron la capilla en que esta nuestra señora y san Cayetano […]. Mas mil quatro cientos y treze reales que con los seiscientos y cinquenta y cuatro que por si dio este mayordomo hacen dos mill y sessenta y siete reales […]" —éstos, a fin de sufragar los trabajos de cantería—, *ibídem*, fol. 131 r.

a 1709 y los inicios de la década de 1710 a 1719, siendo rector D. Juan de Sayáns. Habida cuenta que hay descargos a fin de satisfacer los jornales de maestros y oficiales de cantería aún entre 1711 y 1712[19]. Entonces, una vez ultimada la capilla mayor, estos canteros siguieron trabajando en el cuerpo de la iglesia, en dirección a los pies; en primer lugar, en el crucero[20], y, luego, en las capillas laterales dispuestas a modo de brazos del crucero, esto es, las de "[…] nuestra señora y san Cayetano" y "San Joseph"[21]. Es así que, en relación con los mandatos de "Obras", en su visita de mayo de 1718, el arzobispo D. Luís de Salcedo y Azcona dijo que

> "Por quanto emos reconocido que la Capilla Mayor Capillas colaterales y Sachristia de esta yglesia es todo nuebo de canteria, mandamos que el Cura y Mayordomos de la yglesia hagan se fabrique el Cuerpo de ella correspondiente a lo fabricado, y respecto de el Cuerpo de la yglesia oy es corto mandamos el nuevo que se fabrique sea mas largo guardando buena proporcion y para que se execute como conbiene y con la mayor brebedad […], mandamos se suspenda qualquiera gasto fuera del precisso […]"[22].

En efecto, así se hizo: después de 1718, las obras se seguían por la nave de la iglesia, ya que hay "movimientos" en las arcas de la Fábrica para satisfacer jornales y materiales en la contabilidad de 1718 y 1719[23]. Después de enero de 1720, por ejemplo, se asentaron las "Rebajas que se deuen hazer en este año de mill setezientos y veinte a los mayordomos antecedentes que pagaron sus alcanzes, o parte de ellos para aiuda de hazer el cuerpo de la yglesia que se hizo en este dicho año y costo cinco mill y settenta reales […]"[24]. En aquel tiempo, creo que su capilla mayor contó con un "modesto" retablo, tal vez anterior a 1690[25], del que se dio noticia en la visita de mayo de 1716; donde se dictó "[…] que dicho alcance [2.202 reales] y mas que a lo adelante tuviere dicha fabrica se emplee en pintar por afuera la Custodia y mediante la yglesia se alla por concluir por no estar con toda perfecion se concluia […]"[26]. Sea como fuere, años más tarde, en la visita de octubre de 1727, se ordenó que

> "[…] de los caudales desta fabrica y Cofradias se haga el retablo para el altar mayor, y el Cura procure se execute con la mayor

19 *Ibídem*, fols. 134 r. y 135 r.

20 Un fragmento de las cuentas de 1714, ajustadas en marzo de 1715, "Da este maiordomo por su cargo quinientos y honce reales que dio a los pedreros que hacen la cruceria del medio de la yglesia […]", *ibídem*, fol. 136 r. Luego, de las cuentas de 1715, ajustadas en marzo de 1716, "[…] da por descargo ducientos y doze reales, que se estaban deuiendo a los pedreros, que hiçieron la media naranja [del crucero]", *ibídem*, fol. 137 r.

21 De las cuentas de 1713, ajustadas en junio de 1714, "Da por descargo trescientos reales que dio a los pedreros que hacen la Capilla de San Joseph […]", *ibídem*, fol. 135 v. Luego, "[…] da mas por descargo a costa de sus antecesores quinientos y cinquenta y seis reales que dieron para aiuda de haçer o renobar la Capilla de san Jose y San Antonio […]", *ibídem*, fol. 136 r.

22 *Ibídem*, fol. 146 r.

23 *Ibídem*, fols. 147 r. y 147 v.

24 *Ibídem*, fol. 148 r.

25 *Ibídem*, fol. 110 v.

26 *Ibídem*, fol. 139 v.

> conueniencia que pueda ser para esta fabrica, y para ello se hara idea y planta por Maestro conocido de toda satisfaccion a la disposicion del Cura [D. Juan de Sayans], aquien se le da lizencia para dicho efectto en atencion a lo mucho que ha procurado el mayor ornato, y decencia de la yglessia, haciendola con su tiempo enteramente […]"[27].

En fin, entre octubre de 1727 y 1728 se ajustó la "máquina" del altar mayor; así, en un extracto de la contabilidad de 1727, ajustada en octubre de 1728, se dio cuenta de los 840 reales que "Dio al escultor que hizo el retablo […]"[28]. Justo a continuación, en los "descargos" de 1728, ajustados en mayo de 1729, se dio cuenta de los materiales para "asiento del retablo" y de los 24 reales "[…] que lleuaron unos pedreros que hizieron las laçenas [sic] y asiento para el retablo"[29]. Algunos años mas tarde, toda vez que el retablo mayor estuvo tallado y asentado, en la visita la visita pastoral de octubre de 1737, bajo gobierno de D. José de Yermo Santibáñez, se dictó "[…] tamuien dorara el retablo del Altar mayor todo ello a costa de la fabrica y Cofradias […]"[30]. Claro que fallecido el promotor de las obras de la iglesia parroquial de Moraña, su párroco, D. Juan de Sayans, poco antes de 1744[31]; los trabajos de pintura y dorado aún se retrasaron hasta los años medios del siglo XVIII. Hay que esperar, pues, al "auto" de D. Cayetano Gil Taboada, por junio de 1747, a fin de reiterar los mandatos de "Obras" de la visita pasada, donde disponía que "[…] se pinte y dore el Retablo y custodia, pero esta por adentro solamente dorada, y lo cumpla dentro de un año"[32], ya que por éstos los caudales de la Fábrica ascendían a 4.847 reales.

Justo a continuación, en las cuentas de 1747, ajustadas a 4 de febrero de 1748, se dijo: "Dio este mayordomo ciento y treinta reales para su quenta de arriba y fueron para comprar el oro de los pintores […]", con fecha de 22 de febrero de 1748[33]; luego, "Ajusto este mayordomo todo su alcance de la quentas que anteceden [sobre 380 reales] para obra de la pintura y escultura de la yglesia y solo restta de su quenta sesenta y un reales y treze maravedies […]", con fecha de 28 de julio de 1748[34]. En fin, quizá un "yerro" en la contaduría de la Fábrica, hacia 1750, retrasara los trabajos y pagos de jornales a los pintores, éste, puesto al descubierto por un "aviso" del nuevo párroco, don "[…] Bernardo Anttonio Gonttar Cura de esta freguesia de santa Justta de Moraña […]"; quien confesó que "[…] tengo cobrado de diferentes personas varias cantidades que deuian a esta yglesia de santa Justta de fabrica y cofradias y por si acaso […] me pude engañar le zedo a esta dicha mi iglesia los medios frutos de mi curato deste año de cinquenta y despues de cobrarse la iglesia de algo suio, de lo demas le ago remision y gracia para aiuda de pintar el retablo maior […] y los medios frutos estan en mill reales de vellón […]", a 15 de agosto de 1750[35]. Una "falta", en fin,

27 *Ibídem*, fol. 160 v.
28 *Ibídem*, fol. 161 v.
29 *Ibídem*, fol. 162 r.
30 *Ibídem*, fol. 172 r.
31 *Ibídem*, fol. 176 r.
32 *Ibídem*, fol. 183 r.
33 *Ibídem*, fol. 185 v.
34 *Ibídem*, fol. 186 r.
35 *Ibídem*, fol. 186 v.

¿Círculo artístico de Manuel de Leys y Luís Parcero?, pormenor del guardapolvo, retablo mayor de Santa Xusta de Moraña (Moraña, Pontevedra), entre 1727 y 1728

que se confirmaría en el "Auto" de la visita de julio de 1751[36]. Luego, no dejan de hacerse pagos a favor del "pintor D. Manuel collazo" hasta 1753[37], hasta sumar alrededor de 3.650 reales. Si bien hay que esperar al año siguiente a fin de conocer su nombre, gracias a un "aviso", a continuación de las cuentas de 1754, "[…] destos quinientos y nueve reales [que] se me deben a mi el cura [D. Bernardo Antonio Gontar] trescientos y setenta y cinco que puse para finalizar la pintura del retablo mayor que pinto Collazo de Pontebedra […]"[38], con fecha de 1 de junio de 1755.

Formas

Se construyó al superponer una predela, cuerpo principal y ático; sobre el eje central, hace de centro de gravedad el tabernáculo y un sagrario de sección cuadrangular, como se acostumbró desde la "etapa de madurez" de Miguel de Romay, engalanado con hojarasca y flaqueado por dos columnas entorchadas "vestidas al nuevo estilo". Por su parte, el retablo se divide en cinco calles, y, éstas, se organizan con cuatro estípites. En efecto, las calles laterales, muy desarrolladas en vertical y poco profundas, se ajustan entre estos estípites y acogen dos cajas enmarcadas por molduras acodadas y orejeras en "u". El ático, por de contado, desarrollado en hemiciclo y encajado en la luz de una bóveda de casetones, repite la articulación del cuerpo bajo, si bien retrocediendo y quebrando ante el avance de la caja principal. Si por "repertorio" se designa el agregado de reglas y "materiales" que rigen tanto la manufactura como el "uso" de cualquier producto, sin diferencia entre "formas" y significado, de esta manera, la noción de "modelo", no siendo nueva en modo alguno, ha de estar en relación con los "esquemas" de composición usados para "producir", esto es, conjugando gramática y "léxico". De esta suerte, se podría decir que el retablo mayor de Santa Xusta de Moraña se produjo a partir de un "modelo" prefijado en la zona de "intersección" entre Simón Rodríguez y Manuel de Leys, anterior al retablo mayor de Santa María de Dodro (Dodro, A Coruña), de 1739 a 1740, y Santa María de Cequeril (Cuntis, Pontevedra), entre 1740 y 1743. Habida cuenta que se caracteriza por una estructura de cuerpos superpuestos con una distribución más o menos triangular de los nichos y por prolongar la estructura hacia los extremos, bajo el ático; donde se jugó con las puertas de acceso a la sacristía, para compartimentar un testero poco más alto que ancho, y con volutas recortadas en las enjutas del ático, sobre las que cabalgan ángeles con palmas.

Al respecto, hay que poner el foco de atención sobre el frontón curvo que hace las veces de "copete" o guardapolvo de las puertas de la sacristía; donde se conjugan placas en resalto, aletas recortadas y

36 Según éste, "[…] manda su merced por quanto las quentas de esta fabrica de el año de quarenta y siete han salido erradas, y el mayordomo que fue de dicho año resta deber ciento y sesenta y seis reales vellon que fue el yerro como consta de el cargo y descargo que el cura le obligue a que dentro de un mes los apronte […]". *Ibídem*, fol. 190 v.

37 Tras las cuentas de 1753, ajustadas en abril de 1754, "A nueve de Junio deste año de cinquenta y cuatro ajusto Gregorio Padin todo su alcance de las quentas que preceden [826 reales] y fueron para finalizar la pintura del retablo maior […]", *ibídem*, fol. 194 v.

38 *Ibídem*, fol. 196 r.

unas "cartelas" o volutas ahuecadas, caladas y llenas de acanto, como las que abrazan la cornisa. Desde luego, éstas se asemejan a las que quizá llevara a cabo Manuel de Leys en el retablo mayor de la iglesia de Cequeril. Pues bien, nótese que al igual que la feligresía de Santa Xusta de Moraña, ésta pertenecía al antiguo arciprestazgo de Moraña de Arriba; distan entre sí de siete a ocho kilómetros y apenas unos quince de Tabeirós. En fin, de atribuírsele la obra a Manuel de Leys, cabe recordar que justo después, hacia 1729, según García Iglesias, trabajaba en el altar de la capilla de S. Antonio y S. Fructuoso, junto a la puerta de la Azabachería, en la catedral de Santiago de Compostela[39]. Sin embargo, de la misma manera, hay que subrayar que se dio un vacío en su producción entre el verano de 1722 y 1729[40], que a día de hoy es "imposible" llenar hasta la muerte de Antonio Afonsín, por febrero de 1730. En efecto, creo que nos las habemos con un entallador de la Ciudad Santa, ya que se hizo "[…] idea y planta por Maestro conocido", en activo por los años de 1720 a 1729 y más o menos "cercano" a Simón Rodríguez y al Maestro Mayor Casas y Novoa; esto, pese a las torpezas en la composición, por cuanto echa mano de estípites y es "habilidoso" en el uso de la gubia. Quizá sólo Manuel de Leys († después de 1766) —según Folgar de la Calle, éste "Es el mejor representante de la fusión de los estilos de Simón Rodríguez y Fernando de Casas"[41]—, Francisco das Moas († hacia 1769) o algún otro de los de su entorno, caso de Luís Parcero († antes de 1760), podrían estar a la altura. De entre éstos, sólo Luís Parcero hizo uso de columnas panzudas y estípites, más o menos por estos años, justamente en el retablo mayor de San Vicente de Berres (A Estrada, Pontevedra), entre 1732 y 1733. De hecho, quiero hacer hincapie en que su taller, hacia 1740, parece haber perdido importancia en Santiago de Compostela y su producción haberse traslado a la tierra de Tabeirós, ya que entre el primer semestre de 1739 y los últimos meses de 1740, éste, llevó a cabo el retablo mayor de la feligresía de Santo Tomé de Ancorados (A Estrada, Pontevedra). Nótese, por ejemplo, que en el libro de Fábrica de Santa Xusta de Moraña, el extracto de las cuentas de 1727 refiere los 840 reales que "Dio al escultor que hizo el retablo […]", y, aunque maestro de arquitectura y escultura, Luís Parcero se tituló en los contratos de obra casi siempre como "escultor".

Es bien cierto que esta arquitectura en madera destaca, en primer lugar, por el uso del estípite; un tronco de pirámide invertida, con frente rehundido y recorrido por guirnaldas de frutas y acantos a base de grandes lazadas y una borla al extremo; al que se superpone un "fragmento de entablamento", esto es, una suerte de "bocelón", engalanado con cabujones y "asas", sobre el cuello del estípite. Al respecto, creyó López Vázquez que por los años de 1740 a 1749, el moldurado del tercio superior, sobre todo el bocel, sobrepasaba o desbordaba el volumen ortogonal que se proyecta desde el pie del estípite

39 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 100 p. *Ídem*, "La Edad Moderna", en *La Catedral de Santiago de Compostela*…, op. cit., 335 p.

40 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 415 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Manuel de Leis", en *Gran Enciclopedia Gallega*, op. cit., 19, 20 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII*…, op. cit., 14, 302-304 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Manuel Leis, Francisco de Lens e Benito Silveira", op. cit., 92-93 p.

41 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Manuel de Leis", op. cit., 20 p.

¿Círculo artístico de Manuel de Leys y Luís Parcero?, estípites, retablo mayor de Santa Xusta de Moraña (Moraña, Pontevedra), entre 1727 y 1728

hasta el remate de la pirámide truncada. Sin embargo, los primeros pasos en relación con el "engorde" del bocelón y la multiplicación de piezas, sin duda se dieron antes; por ejemplo, por los años de 1730 a 1739 en la ría de Muros y Noia —caso de Santa Mariña de Obre (Noia, A Coruña) entre 1733 y 1734—[42], y quizás en el arciprestazgo de Moraña de Arriba antes de 1730. Si bien este "principio" de macizar el soporte, creo que no cuenta con antecedentes en la retablística de las Rías Baixas. Claro que dejando a un lado estas trasgresiones de la "norma", quiero poner de relieve que se hizo uso, entre 1727 y 1728, justamente de estípites exentos, como soporte y de "canon" barroco en una iglesia del interior del arcedianato de O Salnés, por tanto lejos de Pontevedra y Redondela. En fin, al igual que en los retablos mayores de San Lorenzo de Seira (Rois, A Coruña) de 1733 a 1734, y San Pedro de Bugallido (Ames, A Coruña), hacia 1743, por Francisco de Casas; se recurrió al ajuste de un esquema de composición de dos cuerpos erizados de estípites y pilastras que beben, no hay duda, de las experiencias de Manuel de Leys y Francisco das Moas anteriores a 1730 —referido a talla, adorno, elementos de arquitectura…—, caso del retablo de la capilla de la Cofradía de Prima, por 1721, y quién sabe si de otros ya perdidos, caso del retablo mayor de la iglesia de San Fiz de Solovio (Santiago de Compostela), donde Francisco das Moas trabajó junto a Diego de Sande hacia 1727[43].

Contenido

Es justo decir que en el arte de uso religioso el "concepto" acostumbra a anteponerse a la forma y al "lenguaje" del arte. En efecto, el Barroco, de la misma manera que la Edad Media, fue una época de gran "simbolicidad", y, su cultura, un código basado en la "semantización" de toda la realidad que rodea al "hombre barroco"[44]. Si bien en relación con el "signo", el retablo del altar mayor actúa, ante todo, en la esfera del "significado", y, no obstante, éste significado necesita de las relaciones "sintagmáticas" entre unos signos y otros. Pues bien, el retablo mayor de la iglesia de Santa Xusta de Moraña se caracteriza por la "interpenetración" entre los cuerpos y el protagonismo de la caja que lo centra, donde se aloja el tabernáculo y el sagrario; a) éste, acostumbró a asociar, en su talla y adorno, las ideas de eucaristía y "sacrificio", de suerte que el pan y el vino, consagrados y reservados en el sagrario, son en verdad el cuerpo y la sangre de Cristo, sacrificado por el perdón de los pecados. Claro que el hecho de hacer uso de una decoración que funciona en el plano de lo semántico y que puede convertirse en portadora de un significado, a través del arte de la talla, ni es nuevo en lo tocante a la cultura del Barroco, ni lo fue en las circunstancias de

42 LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", op. cit., 61-62 p. *Cfr*. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 218 p. I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia…", op. cit., 519-520 p.

43 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII*…, op. cit., 257 p. M. T. RÍOS MIRAMONTES, "Francisco das Moas", en *Gran Enciclopedia Gallega*, op. cit., 21, 110 p. R. IZQUIERDO PERRÍN, "San Fiz de Solovio", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (Dir), *Santiago de Compostela*…, op. cit., 158-159 p.

44 I. LOTMAN, B. USPENKI, "El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX", en *Semiótica de la cultura*…, op. cit, 42-45 p.

Galicia del Antiguo Régimen[45]. En fin, en la puertecita del sagrario, se echó mano del sacrificio de Isaac, que anuncia el "sacrificio" de Jesús, como hijo primogénito de Dios. En la predela, se representan los cuatro Padres de la Iglesia latina —S. Ambrosio, S. Agustín, S. Jerónimo y S. Gregorio Magno—, en el lado izquierdo, y, luego, los cuatro evangelistas, sentados, escribiendo sus evangelios y acompañados de los símbolos del *tetramorfos*, en el entrepaño derecho. A continuación, en el cuerpo alto del edículo, ochavado, con cupulín y flanqueado por estípites, se recuerda la presencia real de Jesucristo en la Sagrada Forma, abajo, y, a la par, el sentimiento patético del "sacrificio" de la Misa, enfatizado con el Niño Dios alojado en el manifestador; b) sobre éste, se entronizó la imagen del "titular" de la feligresía; santa Justa, virgen y mártir, cuya sangre, derramada en defensa de la fe, se suma a la del Redentor, y cuya palma portan los ángeles tenantes del ático.

Pues bien, merced a las cuentas de 1744, ajustadas antes de septiembre de 1745, supe de los 120 reales "[…] que costo una imagen de santa Justta nueua […]. Mas cinquenta y cinco de la pintura de la ymagen […]"[46]. Luego, una "nota" al margen de las cuentas de 1745, ajustadas en enero de 1746, da noticia de unos trabajos de talla, escultura y pintura, tal vez referidos al altar mayor, y del nombre de sus "autores"; de acuerdo con los 480 reales "[…] que deuia la fabrica […] al esculptor Leonardo Garrido: y otros cien al pintor D. Manuel collazo […]"[47]. Junto a ésta, se alojan a izquierda y derecha, san Roque y san Antonio de Padua. Luego, sobre las puertas de la sacristía, S. Pedro —lado del evangelio— y San Pablo —epístola—; c) en fin, se llevó el Crucificado al ático y se le abrió nicho en su parte media. En efecto, la eucaristía es precisamente el misterio de Cristo muerto en la Cruz, resucitado al amor del Padre, por tanto, el centro de gravedad del eje principal, con base en el sagrario, fue la *Caritas* —una de las tres "virtudes" teologales, la más importante de la vida cristiana según S. Pablo (I Cor, 13, 1-13) —. Por su parte, en las cajas del ático, se alojan las figuras de S. Antonio abad y S. Benito.

45 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "A igrexa. Os retablos", en *Mosteiro de San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1999, 149-150 p. y ss.

46 Libro de Fábrica (1621-1786), leg. 1, fol. 176 v., Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña-Cuntis (ant. Moraña de Arriba). AHDS.

47 *Ibídem*, fol. 178 r.

Arciprestazgo de Moraña-Caldas, (Barro, Pontevedra), ant. Moraña de Arriba
[1739 ca., *Santa María de Perdecanai*]

¿Círculo artístico de Benito Rey Somoza?, retablo mayor de Santa María de Perdecanai (Barro, Pontevedra), ¿entre 1750 y 1759?

Textos

Cofradía del Santísimo Sacramento (1709-1856), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Perdecanai, Moraña-Caldas (AHDS.). "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren año de 1739", s/fol. (sin foliar, *vid*. "Santa María de Perdecanai", n.º 29), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.). "Testamento de Don Manuel Cantero cura de santa Maria de Perdecanay […]", Prot. Juan Francisco González, 1748, leg. (G) 1.327 (11), fol. 25 v.- 27 r., Pontevedra (AHPP.).

Contexto

Una vez perdido el Libro de Fábrica de la iglesia de Perdecanai, y ya que quiso callar el de las cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento, muy poco quedaría de que echar mano a fin de ayudarnos en el estudio y catalogación del retablo mayor de esta iglesia de Moraña de Arriba. Pues bien, según la "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illm. Sr. Obispo de Abaren [D. Lorenzo Taranco y Musarieta, nombrado por el arzobispo D. José del Yermo su obispo auxiliar, en julio de 1736, con el título de Abaren[48]]", por octubre de 1739, más en concreto, "En 29 de dicho [mes y año] visitó esta yglesia […]", hallando por cura a "Don Manuel Cantero Capellán y Pariente del Señor Esgueva [D. Miguel Herrero y Esgueva (1722-1727)] desde el año de [1]725 a nominazion de su Illma dicho Señor Esgueva, por concurso […]". Es justo decir que figura un caso de nepotismo, pero lo cierto es que al beneficio de Santa María de Perdecanai accedió un clérigo "celoso" de sus obligaciones de cura de almas, a juzgar por lo

48 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la… Iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 10, 218 p.

que se dijo acerca de la capilla mayor, esto es, "[…] la hizo la Dignidad [¿con cargo a las rentas de la Mitra?] a sus expensas, aunque ella es mediana […]". Además, se dio cuenta de que la iglesia de Perdecanai "[…] tiene la capilla maior de bobeda, el cuerpo como faiado; es pequeña, el cura desea hazerla nueba; maior y más espaciosa; y para ello ofreze poner la metad del coste como concurran los feligreses con la otra medad, y por no perder esta ocasión, se mandó hazer Acosta de fabrica y cofradias; y que lo que faltase, lo supliesen por metad el cura y feligreses […]"[49].

Claro que si la capilla mayor "es mediana […]", no hay duda de que se echó abajo y se levantó otra. Así lo creo, a tenor del "Testamento de Don Manuel Cantero cura de santa Maria de Perdecanay […]", dado el 5 de abril de 1748, y donde, el párroco, entre sus últimas voluntades, dijo "[…] que yo e otorgado una escritura de obligación y conbenio juntamente con los vecinos desta freguesía de Perdecanay para hazer de nuevo la yglesia Parroquial della la que esta ya ajustada con los maestros de canteria […]; en cuia atención estoy obligado a pagar para la expresada obra la cantidad que contendra dicha escriptura la que apruebo confirmo y ratifico […]"[50]. Hoy por hoy, aún no ha aparecido su "escriptura", si bien la cronología de su retablo mayor, naturalmente, hay que retrasarla hasta los años de 1750 a 1759.

Formas

Habida cuenta que la feligresía de Santa María de Perdecanai tocó a la jurisdicción de Peñaflor, al sur de la villa de Caldas de Reis, y que la atravesaba el Camino Real que sigue a Santiago de Compostela, es justo decir que se encuentra a medio camino entre la "influencia" de la Ciudad Santa y Pontevedra. Si bien, a día de hoy el conocimiento de la historiografía gallega acerca del aparato de producción de la villa del Lérez, durante buena parte del siglo XVIII, es muy limitado. Claro está, esto no hizo sino agravar nuestra situación de partida, no obstante, el retablo mayor de la iglesia de Perdecanai, hoy por hoy, quizá sea uno de las "máquinas" de estípites más "equilibradas" y originales del arciprestazgo de Moraña y el valle del Umia. Se trata de una arquitectura en madera de dos cuerpos, o por mejor decir, cuerpo bajo y ático, muy desarrollados y articulados en tres calles, a base de estípites con placas y recortes. Éstos, justamente, hay que subrayarlos como una de las mejores creaciones de los aparatos de producción de Pontevedra y Redondela, ya que era posible no sólo superponer dos o tres cuerpos escalonados bajo el capitel, si no que se hacían a golpe de ensamblar placas y recortes que descendían en cascada hacia el pie, y adornándose con guirnaldas de flores, ramilletes de acanto y cintas. Luego, un par de bocelones gallonados, y otros bulbosos, más arriba, a fin de hacerlos crecer. Así, los soportes y su "mecánica" de composición, sin duda, miran a Pontevedra y Noia, antes que a Santiago de Compostela; sí, en efecto, la construcción de una estructura plana y estática en las calles laterales, atada al plano de fondo y sólo

¿Círculo artístico de Benito Rey Somoza?, detalle, retablo mayor de Santa María de Perdecanai (Barro, Pontevedra), ¿entre 1750 y 1759?

49 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren año de 1739", s/fol. (sin foliar, vid. "Santa María de Perdecanai", n.º 29), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

50 "Testamento de Don Manuel Cantero cura de santa Maria de Perdecanay […]", Prot. Juan Francisco González, 1748, leg. (G) 1.327 (11), fol. 26 v., Pontevedra, AHPP.

con empuje en el eje principal, a fin de vencer el entablamento, y, en suma, una composición que se sirvió de estípites estilizados y de bocel "bulboso", tal vez traiga a la memoria el altar mayor de Santa María A Nova (Noia, A Coruña), asentado y ensamblado alrededor de febrero de 1760[51].

Tras la muerte de Fernando de Casas († 1749) y Simón Rodríguez († 1752), asistimos a un proceso de cambio, al que ya se dio inicio en los últimos años de su actividad como tracistas, en lo que concernía a las "elecciones" de entalladores y ensambladores entre las posibilidades de los años medios del siglo XVIII. Buen ejemplo de esta "crisis" es la producción de Manuel de Leys y Francisco de Lens, luego de levantar el retablo colateral de Santo Toribio de Mogrovejo, de 1747 a 1748, en el Colegio de la Compañía de Jesús (Santiago de Compostela), caracterizado por la continuidad de los esquemas de composición "pre-fijados" y su obsesión por lo decorativo; claro está, es más fácil modificar, enriquecer o reducir un "modelo", o configuración compleja, que construir otra en el vacío, de modo que se pervivió el uso de placas y recortes, cartones y volutas recortadas y de apariencia metálica, o remates en voladizo. Frente a las plasticidad y los juegos de claroscuro de las hojas de acanto del estilo de Miguel de Romay y Manuel de Leys, su talla y la textura de los golpes de follaje, en esta ocasión, se volvió más plana y recortada, multiplicándose en las áreas en la que se manifiesta la función "tectónica" o portante de la arquitectura en madera, esto es, soportes, marcos, fragmentos de entablamento, netos…; por ejemplo, en el retablo mayor de Santa María de Perdecanai, se hizo proliferar una decoración de relleno, a base de roleos y zarcillos de acanto, que recuerdan a "antemios", si bien descontextualizados; un adorno abstraído de la madreselva que aparecía sólo en cenefas, entre flores de loto y palmetas, y que en su arquitectura se ajusta, sin dificultades, a enjutas y rinconeras. Además, el adorno se "atomiza", fragmenta y vira más pequeño; hay que hablar, pues, de una "miniaturización", en aras de las categorías de lo pintoresco y lo lumínico.

Sin embargo, en cuanto a la sintaxis de elementos sustentados y sustentantes, los estípites ni se despegan del plano de fondo, ni los fragmentos de entablamento, en sus plomos, se desbordan, requiebran y escalonan su masa, a imagen y semejanza del estilo de Manuel de Leys y Francisco de Lens. Manda la ley del sometimiento al plano de fondo y la estructura se proyecta sólo con arreglo a tres planos, rectos los dos laterales, ligeramente retranqueados, y el central cóncavo, en su parte baja; el volumen curvo y saliente del tabernáculo, por su parte, basa la composición de la calle principal, donde se juega con masa y "espacios negativos", así que, su desbordamiento, a fin de marcar el primer plano, y su volumen, les correspondió, justo encima, el vacío del camarín y pabellón de la Asunción. Claro está, esto, el echar mano de un dosel y colgaduras descorridas por ángeles al vuelo, llevado a la parte media y abrochado sobre el entablamento, desde luego, significaría hacer concesiones al "foco pontevedrés" y, de esta suerte, reproducir "modelos" de la retablística del valle del Lérez; por

51 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 218 p. I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia…", op. cit., 530-535 p. Cfr. M. FABEIRO GÓMEZ, "Noticias de artistas de Noya (siglos XVII al XIX)", en *Boletín de la Real Academia Gallega*, 28 (1957), 86 p.

¿Círculo artístico de Benito Rey Somoza?, remate del ático, con el Dios Creador, retablo mayor de Santa María de Perdecanai (Barro, Pontevedra), ¿entre 1750 y 1759?

ejemplo, el pabellón de la Inmaculada Concepción del retablo mayor de los jesuitas o el del convento de Santa Clara. Precisamente, otras "recetas" de los maestros y de la producción de la villa de Pontevedra se escondían en la modulación de las calles laterales, donde se recurrió a cajas con poco fondo, abiertas entre estípites y, en esta ocasión, con arcos abocinados, sobre peanas incurvadas de las que cuelgan unos pinjantes de perfil bulboso, adosados a los entrepaños rehundidos de la predela; hay que hacer hincapie en éstos pinjantes, cuyo comportamiento partiría de recetas de Manuel de Leys y otros de su generación, pese a que se dio, a la vez, en la obra de Simeón Rodríguez y Benito Rey Somoza antes de mediar el XVIII.

Contenido

El arte del Barroco en el antiguo Reino de Galicia, acostumbró a soportar la doctrina de la Inmaculada Concepción, por lo demás, un tema muy querido por la cultura del Barroco, a través de "ideas" y presupuestos relacionados con "prerrogativas" y misterios aceptados por la Iglesia católica, por ejemplo, sobre el simbolismo y las imágenes de las fiestas de la Natividad y la Asunción de la Virgen. Al respecto, la Coronación y Asunción de la Virgen María, desde la Baja Edad Media, se apoyó en una prerrogativa según la que había sido salvada de la ley general de la muerte, que pesa sobre los hombres desde la falta de Adán y Eva, y en haber sido preservada del Pecado original; así, toda vez que estos dos "privilegios" eran aceptados por la Iglesia, la causa "inmaculista" se los apropió, a fin de ilustrar la doctrina da la Purísima Concepción y su maternidad virginal. Habida cuenta que exceptuada del Pecado original, no obstante, habría gozado de otra prerrogativa, esta es, la unión "virginidad" y "maternidad". Este misterio, que en nada toca al de la Purísima Concepción, a menudo se fundió y confundió en la Galicia de la Edad Moderna. La Iglesia católica enseña, en efecto, que Jesús fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo en el vientre de la Virgen María y que lo parió sin perder su virginidad; si bien el dogma de su "parto virginal", empujó a los teólogos a afirmar la virginidad de los dos esposos antes y durante el matrimonio, y, por esta razón, san José se alojó en el ático, llevando

¿Círculo artístico de Benito Rey Somoza?, Inmaculada Concepción, retablo mayor de Santa María de Perdecanai (Barro, Pontevedra), ¿entre 1750 y 1759?

al Niño Jesús en brazos. Por otro lado, su preservación del Pecado original desde el momento de su concepción, claro está, se conectó, en primer lugar, con sus Padres. Por esta razón, santa Ana, la madre de la Virgen María la toma en sus brazos, en la caja del lado de la epístola, en el cuerpo bajo; si el Niño Dios en brazos de su Madre simbolizó la Encarnación del Verbo, a decir de Levi D'Ancona, la Virgen niña en el regazo de su madre era el significante por su Pureza y su Inmaculada Concepción[52]. En cambio, en el evangelio, está de pie, caminando al lado de san Joaquín.

Pues bien, tal y como aconteció en el altar mayor de San Xulián de Laíño (Dodro, A Coruña) por 1756, y en la feligresía de Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra) por 1759, la iconografía del retablo mayor de la iglesia de Perdecanai proclama a la Virgen María, bien a las claras, a través de las esculturas de san Pedro y san Pablo, en las enjutas del ático, como Madre de la Iglesia (*Mater Eclesiae*); esto, sobre la base de haber procreado al Salvador de los hombres, justamente el fundador de la Iglesia, ser el trono de Salomón y *Sedes sapientiae*, y, en suma, serle reconocida dignidad de "Co-redentora"; así, la Virgen María, habiendo recibido en su seno al Hijo de Dios, finalmente se nos presenta como Arca de la Nueva Alianza, de suerte que, en el eje principal, se produjo la identificación entre el tabernáculo místico, encarnado en la Madre de Dios, y el material, destinado a la custodia de la Sagrada Forma[53]. En el tabernáculo, a imagen y semejanza del de la iglesia de Santa Eulalia de Xil (Meaño, Pontevedra), tal vez tallado por Benito Rey Somoza antes de 1756, se hizo uso del "tema" del Cordero pascual, echado sobre un ara de sacrificios, y, a sus lomos, se levantó una custodia, con su viril, y con la Sagrada Forma, adorada por un enjambre de querubines, siempre alrededor del trono de Dios y el Arca de la Alianza.

52 M. LEVI D'ANCONA, "The iconography of the Inmaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance", en *Monographs on Archaeology and Fine Arts*, The Archaeological Institute of America, the College Art Association of America, 7 (1957), 15-19 p. y ss. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, 31-52 p., y ss.

53 M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona, Ayma, 1952, 230-231 p. C. CECCHELLI, *Mater Christi: la vida de María nella storia, nella leggenda, nella conmemorazione liturgica*, Roma, Ferrari, 1954, 4, 183-184 p.

1. José Malvárez († después de 1767) y la influencia de los talleres de Noia

Dijo Couselo Bouzas, justamente, que la villa de Noia era "[…] el lugar de su naturaleza, en donde debió nacer a últimos del siglo XVII. Ha recorrido en el ejercicio de su profesión muchas parroquias de la Diócesis, pues parece que trabajaba las obras en los sitios que se las encargaban"[54]. Al respecto, en esta población, por 1752, se censó entre los "escultores" a Pedro Malvárez, de cuarenta y tres años[55], quien muy probablemente trabajó durante el tercio central del siglo XVIII en las feligresías de la ría de Muros y Noia[56], y que, seguro, era familiar de José Benito Malvárez; quien, por el contrario, tuvo que "emigrar" hacia el sur de la Diócesis. Tal movilidad de talleres y maestros ha de verse en un contexto en el que la oferta de mano de obra es suficiente y, a veces, "abundante", éste es el de la Galicia del siglo XVIII.

Tilve Jar hizo el mayor esfuerzo de estudio y catalogación, encaminado a poner a José Malvárez en el lugar que le correspondía en la retablística de la Galicia atlántica, en especial en Arousa e Iria Flavia. Un artista muy longevo, con una actividad que se prolongó entre 1725 y 1767, y, por tanto, probablemente nacido a principios del 1700[57], al que se le llamó "Maestro de entallador", "escultor", "maestro del arte de escultor" o "maestro de esculptura y pintura". Claro que con respecto a su nombre, según Tilve Jar, el que la historiografía aceptó —y su ortografía—, a propuesta de Couselo Bouzas, "José Benito Malvárez", no se correspondió casi nunca con el que registró la documentación —cuentas de Fábricas, órdenes de pago, contratos, La Única…—, ni con el que firmó, "José de Malbáres" —lo que, desde luego, suscribo—. Pues bien, en el sur de la vieja provincia de Santiago, hoy en la de Pontevedra, para la iglesia de San Miguel de Valga (Valga, Pontevedra) José Malvárez hizo el retablo mayor y su custodia en 1725, y, más tarde, en 1727 trabajó en Santo Tomé de Caldas (Caldas de Reis, Pontevedra)[58]. Por su parte, en la ría de Arousa, otra vez según Tilve Jar, lo hizo en los colaterales de San Pedro de Dimo (Catoira, Pontevedra) por 1734; entre 1734 y 1736, en la feligresía de San Xoán de Baión (Vilanova de Arousa, Pontevedra) se encargó del retablo mayor y su imaginería, "[…] en conformidad de la planta que para el abia echo"; y, luego, de 1737 a 1739, trabajó en el altar mayor de Santa Baia de Oeste (Catoira, Pontevedra) [59]. Si bien, infelizmente, muy poco resta de su producción anterior a 1739, puesto que no quedó en pie ninguno de sus retablos. Tan sólo se conservan unos fragmentos del retablo mayor de Baión, dispersos hoy por dependencias de la iglesia parroquial, que, no obstante, nos dan idea de la obra; una

54 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 437 p.

55 *Ibídem*, 438-439 p. y nota a pie 1.

56 I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia…", op. cit., 520-526 p.

57 M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa (S. XVI-XX): índice de artistas", op. cit., 282 p. *Ídem*, "La actividad del escultor José de Malvárez en el Arciprestazgo de Arousa", en *Museo de Pontevedra*, 58 (2004), 109-123 p.

58 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 437 p.

59 M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa…", op. cit., 282 p. *Ídem*, "La actividad del escultor José de Malvárez…", op. cit., 113-123 p.

"máquina" de tres calles, a base de estípites y, como será lo habitual en los retablos del segundo cuarto del XVIII, columnas salomónicas, con un uso moderado y casi "quirúrgico" de placas y recortes, que denota el empuje del lenguaje de Simón Rodríguez.

En julio de 1739, Rodríguez Fraiz le encontró en San Pedro de Campañó (Pontevedra, Pontevedra), en la jurisdicción de Pontevedra, ajustando, junto a Benito Rey Somoza, la hechura del retablo mayor; donde afirmó ser "[…] vecino de la feligresía de San Pedro de Dimo [arciprestazgo de Arousa] deste Arzobispado y estante en esta feligresía […]"[60]. Ahora bien, estos obradores, como el de la feligresía de Dimo, las más de las veces tenían una vida corta, determinada por la carga de trabajo —tal vez allí vivió José Malvárez por los años de 1730 a 1739—; eran, pues, talleres "de paso", en palabras de Goy Diz, los que una vez cumplido el encargo, se desmontaban y se trasladaban al lugar de residencia del maestro[61]. Por tanto, no hay que extrañarse porque en julio de 1745 declarase ser, otra vez, "[…] Maestro de escultura, arquitectura y pintura vezino de la villa de Noya […]", ante los vecinos y mayordomos de Santa Columba de Louro (Valga, Pontevedra), en la jurisdicción de Cordeiro, donde se encargó de "[…] la echura de una ymagen de un crusifigo [sic] de cuerpo entero para desendimiento con su sepulcoro [sic] todo ello pintado: Mas […] pintar y dorar de nuevo la ymagen de san miguel que ay en dicha yglesia y retocar otras dos ymagenes que estan en el altar mayor […]"[62]. Otro crucifijo hizo, al parecer, para los feligreses de Santiago de Carril (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra) por 1746, al tiempo que se empleó en el santuario de Nuestra Señora de Cortegada, en la isla de Cortegada, aunque inclusa en la jurisdicción de la villa de Carril[63]. Para trasladarse a continuación, una vez más, al sur del río Umia, habida cuenta que lo encontramos, entre 1747 y 1748, en San Pedro de Lantaño (Portas, Pontevedra), en la comarca de O Salnés, ocupado en "[…] diferentes obras que hizo para la yglesia de esta freguesia […]"[64].

Así que, el suyo, era uno de los talleres más activos de Noia, y, su gubia, una de las más "prolíficas" del sur de la Diócesis, puesta ya de relieve por Rodríguez Fraiz, y, luego, por García Iglesias y Tilve Jar[65]. Claro que la realidad "concreta" de los encargos y sus trabajos, esparcidos por el Occidente, en especial por las feligresías de la margen sur de la ría de Arousa, generó unas pocas tipologías, con ajustes y variaciones, sin duda deudoras de la obra Miguel de Romay y Fernando de Casas; valga como ejemplo el altar mayor de San Pedro de Campañó, justamente, allí se dice que el "[…] retablo ha de ser echo y dispuesto según lo

60 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó, obra dos mestres Bento Rey Rodríguez Liñariños e Xosé de Malvárez", en *Museo de Pontevedra*, 44, 1990, 461-462 p.

61 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia…*, op. cit., 65-66 p.

62 Libro de fábrica (1709-1790), leg. 2, fol. 23 r., Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, Iria Flavia, AHDS.

63 M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico…", op. cit., 282 p. *Ídem*, "La actividad del escultor José de Malvárez…", op. cit., 122-123 p.

64 Santísimo Sacramento (1717-1954), leg. 2, fol. 83 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia, AHDS.

65 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 466 y 467 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII…*, op. cit., 14, 354-355 p.

indica la planta formada por dichos maestros […]". Por consiguiente, no sólo ensambló retablos, y talló sus adornos, junto a la "turma" de ayudantes y oficiales con que le imaginó Rodríguez Fraiz[66]; se encargó de la imaginería, y de su pintura, dorado y estofado, sino que también dio trazas, a veces para otros "artistas". De hecho, hay que pensar que el noiés ocupó una posición "de altura" en el campo de producción, al menos en Padrón y su tierra, ya por los años medios del siglo XVIII, cuando proyectó el retablo mayor de la feligresía de Louro, entre 1763 y 1765, por lo que cobró seiscientos reales, cantidad más que generosa, sólo "[…] por la planta de dicho retablo […]"[67]. Con que José Malvárez dejó Noia, se mudó al sur de la Diócesis en busca de trabajo, montó y desmontó su obrador a lo largo del segundo cuarto del 1700, trabajando de comarca en comarca, primero en Arousa, luego en O Salnés, y, finalmente, en Iria Flavia y la vega de Padrón.

En julio de 1744, ajustó con D. Juan Antonio de España y Luna, señor de la Casa de Parada (¿Val Miñor?), el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Blanca —sita en la girola, en el lado del evangelio, entre las románicas de San Juan Evangelista y del Rey de Francia, o del Salvador—, en la catedral de Santiago de Compostela, por unos 2.000 reales. Desgraciadamente, éste tampoco se conserva en la actualidad, ya que se desmontó por 1906, sí la imagen de la titular, que talló, por 1744, Gregorio Fernández Prieto[68]. Pues bien, en esta ocasión, ante los España, José Malvárez firmó como vecino de Santa María de Cruces (Padrón, A Coruña), en el valle del Sar, porque, muy probablemente antes del verano de 1743, trabajó en el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud. Al respecto, hay que subrayar que en la Galicia rural no se acostumbró a obligar al maestro, o maestros, al establecimiento de su obrador en la localidad en que iban a trabajar[69]. Poco después de emplearse en la Catedral, Pérez Piñeiro lo localizó haciéndolo en la iglesia de Santa María de Leiro (Rianxo, A Coruña), entre 1746 y 1747[70]. Luego, Fraguas y Fraguas lo censó, por 1752, ya como vecino de la villa de Padrón, y, es de suponer, que terminó sus días trabajando para las feligresías de Iria Flavia y el valle del Sar; por agosto de 1752, en los "Libros de las Respuestas Generales", bajo el rótulo de "Escultor", aparece "Jose Malbares", afirmándose que "A este le regulan quatro reales el dia que trabaxa […]"[71]. Aún estaba en

66 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 467 p.

67 Libro de fábrica (1709-1790), leg. 2, fol. 320 r., Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, Iria Flavia, AHDS.

68 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 437 p. M. MONTOTO FEIJÓO, "El culto y la Capilla de Santa María la Blanca en la S.I. Catedral de Santiago de Compostela (notas para una monografía)", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 7 (1947), 422 p. Cit. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago…*, op. cit., 78 p. *Ídem*, *La Catedral de Santiago de Compostela…*, op. cit., 322 p.

69 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, op. cit., 276 y 279 p.

70 M. I. PÉREZ PIÑEIRO, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Ponte Beluso", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 47, 113 (2000), 286 p.

71 Catastro de Ensenada, Respuestas Generales, Provincia de Santiago, L. 252 (Mic. 78), fol. 681 v., AHUS.; Catastro de Ensenada, Respuestas Generales, L. 252, fol. 681 v. (AGS_CE_RG_L252_683.jpg); Dirección General de Rentas, 1ª Remesa, Archivo General de Simancas (AGS.), vid. http://pares.mcu.es/Catas-

activo por diciembre de 1767, ya que a esta altura compitió, una vez más según Couselo Bouzas, contra Francisco de Lens, Jacobo Ibarra y otros, por la obra del altar de las Ánimas del convento de Santo Domingo de Betanzos (Betanzos, A Coruña)[72].

tro/servlets/ServletController. Cfr. A. FRAGUAS Y FRAGUAS, "La villa y tierra de Padrón en el Catastro de Ensenada", op. cit., 258 p.

72 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 400 p., nota a pie 1.

San Pedro de Campañó (SL.CAM.01)

Arciprestazgo de O Salnés (Pontevedra, Pontevedra)

José Malvárez y Benito Rey Somoza, retablo mayor de San Pedro de Campañó (Pontevedra, Pontevedra), de 1739 a 1740

Textos

"Visita del Arciprestazgo de Salnés (¿1749?)", s/fol. (sin foliar), leg. 1.52.12 (1.268), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS. "Contrato del Altar mayor" (Prot. ¿Domingo Antonio Pérez?), Archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, O Lérez. *Cfr*. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó, obra dos mestres Bento Rey Rodríguez Liñariños e Xosé de Malvárez", en *Museo de Pontevedra*, 44, 1990, 461-462 p.

Contexto

D. Roque Antonio Sánchez y Moscoso Fernández Barbeito y Quiroz se hizo con el beneficio de San Pedro de Campañó en septiembre de 1697. Pues bien, como subrayó Rodríguez Fraiz, de su actividad de cara a la promoción de las artes hay que hacer hincapie en que se encargó de la reconstrucción "a cimentis" de su iglesia y del ajuste del retablo de su capilla mayor. Al parecer, en septiembre de 1715, por el arzobispo D. Antonio de Monroy, visitó la feligresía el "abad" de Noalla, D. Juan Antonio Telles, y dijo que "[…] pasó a reconocer el cuerpo de dicha Iglesia Parroquial de esta freguesía de Campañó la qual por todas partes ha visto amenazar ruina, ansi de paredes del cuerpo della como de la Capilla mayor que es de medio cañón, por tanto manda […] se redifique de nuevo a cimentis […]"[73]. Mandatos en los que se insistía al año siguiente, por enero de 1716, si bien no se dio comienzo a las obras hasta unos cuantos años después; en las cuentas de marzo de 1723, se hizo constar el descargo de 1.030 reales "[…] que entregó al Maestro de la obra de esta dicha Iglesia para ayuda de pagar a los oficiales que trabajaron en ella […]"[74]. Infelizmente, el libro de Fábrica calló el nombre del maestro de cantería, no obstante, dos inscripciones nos dan noticias sobre el "artífice" y promotores de las obras; en el cuerpo de campanas, hay una que reza "Mo. [Maestro] Lopez" —¿tal vez Isidro López? Un maestro de arquitectura "mediano", que trabajó, según Rivera Vázquez, para los jesuitas en el edificio de la casa y escuela del Colegio de la Inmaculada Concepción de Pontevedra, de 1720 a 1723, y muy probablemente ya con anterioridad[75]—, en el basamento de la torre, en la cara norte; otra "Ano. 1723", y, luego, en el testero de naciente, otro cartucho, donde se lee "Fue reedificada esta cap[illa] [a] exp / ensa del R.[eal] Monasterio del Poyo / como Pat[rono]: q[ue]: es della siendo Pr[ior] el R. P. / Maria i Joseph de Colmenares / Año 1720"[76]. Así que los benedictinos de San Xoán de Poio se encargaron de levantar la capilla mayor alrededor de 1720 y, a continuación, la Fábrica y cofradías de la parroquia, el cuerpo de la iglesia y su campanario hacia 1723. Habida cuenta que en la memoria de la "Visita del Arciprestazgo de Salnés", la que se hizo en noviembre de 1749 "[…] por la tarde desde el monasterio de San Juan de Poio", bajo el rótulo de "San Pedro de Campañó", se dejó claro que los benedictinos no sólo eran patronos de la iglesia, sino que también tenían derecho "de Presentación" sobre el curato[77].

> "[…] por el auto por auto [sic] de Visita que hizo [el 10 de junio de 1738] el Dr. Don Jacinto Pereira de Leis Canonigo en la Santa Apostolica y metropolitana yglesia del Señor Santiago, Juez appostolico Real de el

73 Libro de Fábrica (…), leg. 2, fols. 29 r.- 36 v., Archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, O Lérez, cit. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor…", op. cit., 458 p.

74 Libro de Fábrica (…), leg. 2, fol. 51 r., Archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, O Lérez, cit. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor …", op. cit., 459 p.

75 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moderna…*, op. cit., 609 p.

76 Cfr. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 459 p.

77 "Visita del Arciprestazgo de Salnés (¿1749?)", s/fol. (sin foliar, "San Pedro de Campañó", n. 56), leg. 1.52.12 (1.268), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

> tribunal de la Santa Cruzada y Visitador General por el Illmo. Sr. Dean y Cabildo de dicha santa yglesia [en tiempo de] sede bacante haziendo su Visita General y personal la hiço de la Yglesia deste dicha Parroquia y entre lo que dispuso fue la clausula del tenor siguiente: […] [Clausula:] Y por quanto su Merced reconocio que el techo de la Sacristía se alla arruinado y el cuerpo de la yglesia por faiar y auerse mandado en la Visita antecedente [de julio de 1732] que a costa de los Caudales de la fabrica y cofradias se asegurase dicho techo y faiase dicha yglesia, Manda su merced se ejecute dicho mandato y se aga de nuevo dicho retablo para la capilla maior a costa de dichos caudales con apercibimiento de que no executandolo dentro de ocho meses uno y otro Su Merced le condena en veinte ducados aplicados para la lampara del Santisimo Sacramento […]"[78].

Así que volvamos unos años atrás, por 1738 se fijó el primer mandato de "Obras" acerca del ensamblaje del altar mayor, y, al año siguiente, se insistió una vez más, en la visita de octubre de 1739, ya bajo el episcopado de D. Manuel Orozco; porque "[…] el Altar Mayor se alla sin exercicio por falta de retablo"[79]. Si bien, el "procedimiento" para el remate y ajuste de la obra del retablo mayor ya había empezado. Rodríguez Fraiz dio a conocer el "Contrato del Altar mayor" para la "[…] yglesia de San Pedro de Campañó a veinte y siete dias del mes de Julio año de mil setecientos treinta y nueue [1739]", hoy día conservado en el archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, dado "Ante mi notario público apostolico", rubricado "Pérez", tal vez Domingo Antonio Pérez, que se decía "Notario apostólico", del que sólo se guardan en el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPP.), no obstante, los protocolos de 1720 a 1728[80]. Pues bien, tal y como se hizo notar en el encabezado de la escritura, unos días después de la visita del canónigo D. Jacinto Pereira de Leis, "[…] en los treçe de junio de setecientos y treinta y ocho [1738] por Don Miguel Rodríguez y Moldes teniente Cura de dicha Parroquia al ofertorio de la Misa popular publico dicha Visita a las personas que a ella aban [sic] concurrido"; y, sólo unos meses más tarde, "[…] en los veinte y seis le diciembre de dicho año de setecientos treinta y ocho se hiço saber a los Vecinos de ocurrieron a oir misa y dieron las respuestas y consta de dichos autos y auiendose presentado uno y otro asimismo del señor Provisor de este arzobispado [que] se siruio pedir ynforme de los caudales de la fabrica y mas cofradias de dicha Parroquia […]"[81]; a ciencia cierta estaban bien surtidas a esta altura, habida cuenta que al año siguiente, por abril de 1739, según Rodríguez Fraiz, "[…] En la Fábrica [había] 134 reales de vellón", la cofradía del Santísimo Sacramento tenía 3.440 más y San Antonio Abad "[…] 920 reales y 20 maravedíes de vellón, en total unos 4600 reales y 96 maravedíes […]"[82]. Habiendo dinero en las

78 "Contrato del Altar mayor [1739]" (Prot. ¿Domingo Antonio Pérez?), Archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, O Lérez. *Cfr*. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 474 p. (fol. 1 r.).

79 Libro de Fábrica (…), leg. 2, fol. 76 r.- 79 r., Archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, O Lérez, cit. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor …", op. cit., 459 p.

80 Prots. Domingo Antonio Pérez (1720 a 1728), Ca. 3.546, Pontevedra, AHPP.

81 "Contrato del Altar mayor [1739]" (Prot. ¿Domingo Antonio Pérez?), Archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, O Lérez. Cfr. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 476 p. (fol. 1 v.).

82 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Cam-

arcas, "[…] auiendosele remitido y de ello informado [el Arzobispo] se siruio mandar se cumplan y axecute esta Visita concomisión y jurisdicción para que pueda sacar de las cofradías la Cantidad que se nesesitare dejandolas surtidas a proporcion tanto de dinero como de zera […]", y, a continuación, "[…] para que se fijen Zeulas a fin de que Concurran los Maestros a hacer sus posturas y dandoles a todo el deuido cumplimiento fijando Zedulas asi en esta freguesía villa de Pontevedra y otras partes […]"; según la "Cerfificación" asentada en el libro de Fábrica a 26 de julio de 1739, eran "[…] tres cedulas en distintos días para que veniessen a noticia de todos, en la puerta mayor de dicha Parrochial y en las puertas de la Villa de la de Pontevedra"[83]:

> "[…] prebiniendo en ellas que el dia Domingo que se cuentan veinte y seis del Corriente mes de Julio se hacia el remate del retablo de la Capilla maior a que se extendian dichas zedulas y con efecto hauiendose ejecutado en el auto de dicha yglesia diuersos Maestros de distintas partes de escultura y arquitectura ubo entre ellos muchas y diuersas posturas con la asistencia de Don Miguel Rodríguez de Moldes theniente Cura de esta Parroquia y de la mayor parte de sus feligreses […]"[84]

Al parecer desde 1714, la feligresía de San Pedro de Campañó contó con un joven vicecura, a causa de la enfermedad y vejez de su párroco, D. Roque Sánchez y Moscoso[85], luego uno de los principales engranajes en las actividades artísticas de la parroquia, junto a los fabriqueros y mayordomos de cofradías. Así que ellos, "por si y en nombre de los mas vecinos […]", ajustaron la "fábrica" del retablo mayor con "[…] Don Benito Rey Somoza y Liñariños, vecino de la villa de Pontevedra y Don Joseph de Malbares vecino de la feligresía de San Pedro de Dimo [Arousa] deste Arzobispado y estante en esta feligresía y Maestros de Escultura y Arquitectura […]", como "[…] menores postores", "[…] en la Cantidad de mill Dussientos y Cinquenta reales de vellón"[86]. No hay lugar a dudas, una cantidad muy baja, quizá resultado de las "[…] muchas y diuersas posturas" y de la "feroz" competencia, que, seguro, obligó a la constitución de una "compañía" entre José Malvárez y Benito Rey, un maestro bien más joven que el noiés, sobre el que éste, por supuesto, influyó, y lo hizo activamente. Subráyese que "[…] el retablo ha de ser echo y dispuesto según lo indica la planta formada por dichos Maestros que dejan firmada de sus nombres […]", que proyectó, sin duda, no el pontevedrés, antes bien, José Malvárez, al que suponemos, por aquellos años, ya bien "adiestrado" en composición y diseño, después de su paso por las poblaciones de la ría de Arousa. Por fin, como era costumbre, los 1.200 reales les serían "[…] pagos enesta manera, la mitad de ella […] se le entregan […] para con ellos [perdido] comprar la necesaria [perdido] madera para dicho retablo y otra mitad exponiendo dicha obra, que será en todo el mes de marzo del año que

pañó…", op. cit., 460 p.

83 *Ibidem*, 473 p.

84 "Contrato del Altar mayor [1739]" (Prot. ¿Domingo Antonio Pérez?), Archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, O Lérez. *Cfr*. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 476 p. (fol. 1 v.).

85 *Ibidem*, 460 p.

86 "Contrato del Altar mayor [1739]" (Prot. ¿Domingo Antonio Pérez?), Archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, O Lérez. *Cfr*. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 476 p. (fol. 1 v.).

viene de mil setecientos y quarenta sin más plaço ni termino por lo indecente que se alla dicha capilla mayor […]"[87]. Así que el "mueble" se asentó sobre marzo de 1740, si bien su pintura y dorado se hizo esperar aún más, ya que entre los mandatos de noviembre de 1749 se decía "[…] se pinte el retablo, y encajen las Aras de los Altares […]"[88].

Formas

Por desgracia, como se dijo, muy poco llegó a nosotros de la producción de José Benito Malvárez anterior a 1739, habida cuenta que se perdieron los altares mayores de San Miguel de Valga (1725 ca.), de San Xoán de Baión (entre 1734 y 1736) y de Santa Baia de Oeste (1735 a 1736), además de algunos posteriores, por ejemplo, creo que es especialmente "dolorosa" la destrucción del retablo de Nuestra Señora de la Blanca (1744), de la capilla de los España de la Catedral, porque quizá significó la introducción del estípite en su cabecera. Así que hay que volver la vista hacia otros retablos mayores de los valles del Sar y del Ulla, que participaron, en mayor o menor medida, de las características y comportamiento de las arquitecturas de José Malvarez, caso de San Lorenzo de Seira (Rois, A Coruña) por Francisco de Casas (1733 a 1734), San Vicente de Berres (A Estrada, Pontevedra) por Luís Parcero (1732 a 1733), y, claro, otros de la comarca de O Barbanza. Así, hay que llamar la atención sobre unos pocos producidos por los Malvárez y su "entorno", para iglesias del arciprestazgo de Postmarcos, en la margen sur de la ría de Muros y Noia, caso de Santa Mariña de Obre (Noia, A Coruña), entre 1733 y 1734, o San Pedro de Tállara (Noia, A Coruña), de 1737 a 1742. Quizá éste último haya que señalarlo como el "eslabón perdido" en la cadena de antecesores y sucesores acerca de la obra de José Malvárez, ya que no hay otros de los que echar mano. Pues bien, el retablo mayor de la feligresía de Tállara se ajustó con Pedro Malvárez —¿tal vez pariente de José Benito?— en diciembre de 1737; quien se obligó a ejecutarlo en los tres años siguientes y a tenerlo asentado para fines de 1740. Al parecer cumplió con las condiciones del acuerdo y lo ensambló antes de febrero de 1741. Sin embargo, "[…] puesto y asentado el dicho retablo y ymagenes, […] se convinieron en que viniese y que registrase toda la obra y declarase su estado Julian Fernandez de Godin, Maestro de los dos Artes, de Architectura y Escultura, […] vezino de la predicha villa de Noya y que […] auiendo pasado al reconocimiento […]", le recomendó al Malvárez la realización de unos ajustes y arreglos, de los que luego se trató en marzo de 1742. Así que las obras no se ultimaron hasta el verano de 1742[89].

Unos y otros reflejan la misma tipología, sin duda, una "maquina" de dos cuerpos y tres calles, proporcionada y equilibrada, articulada

87 "Contrato del Altar mayor [1739]" (Prot. ¿Domingo Antonio Pérez?), Archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, O Lérez. *Cfr*. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 475 p. (fol. 2 r.).

88 "Visita del Arciprestazgo de Salnés (¿1749?)", s/fol. (sin foliar, "San Pedro de Campañó", n. 56), leg. 1.52.12 (1.268), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

89 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 439-440 p. I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia…", op. cit., 520-526 p.

José Malvárez y Benito Rey Somoza, detalles, retablo mayor de San Pedro de Campañó (Pontevedra, Pontevedra), de 1739 a 1740

a base de estípites, como principal elemento sustentante, y, a veces, combinado con otros soportes en el ático. El esquema de composición se caracteriza por el protagonismo de la calle principal, casi el doble de ancha que las laterales; vaciándose con un gran nicho y creciendo a causa del tabernáculo, lo que llevaría a romper el entablamento y a invadir el ático. De modo que se subraya, así, con su empuje, la "interpenetración" entre los niveles, desajustando la secuencia de cajas de las calles laterales y anulando la correspondencia entre los cuerpos. Cada vez más el entablamento es sólo una banda horizontal, casi sin función portante, sólo resaltado en los plomos, a eje con los estípites, convertido en aislados y discontinuos "trozos de entablamento". José Malvárez apostó por conjugar estípites adosados junto a otros exentos y con más empuje, engalanados a partir de los recetarios que popularizaron los entalladores de San Martiño Pinario a partir de 1733. Si bien, su tendencia al desbordamiento, y el crecimiento del bocel, siempre adornado con gallones, encontraría en el arciprestazgo de Posmarcos, sus primeros ejemplos, ya antes de 1734; señalándose como una característica de los "vocabularios" de los talleres de la ría de Muros y Noia, junto a la multiplicación de las piezas del tercio superior del estípite, su engorde y la introducción de notas de desequilibrio. Claro que más "moderadas" en manos de José Benito que en las de Pedro Malvárez. En las calles laterales, por su parte, los nichos se encajan entre molduras y orejeras, coronadas por tarjetas de acanto, cintas y roleos, abrochadas justo sobre el entablamento. La predela, por el contrario, se centra, abajo, con placas en resalto o paneles cajeados, y sobre ellos un pinjante, con un bocel gordo y abultado, que se corresponde con el estilo de Manuel de Leys, y tal vez se inspirara en la retablística de Fernando de Casas.

Huelga decir, simplemente, que los Malvárez, en su talla, son deudores del arte de Miguel de Romay, señalado como responsable, a partir de su experiencia a la cabeza del taller de los benedictinos de San Martiño Pinario, de la fijación y codificación de buena parte del repertorio del segundo cuarto del siglo XVIII —en la Tierra de Santiago—. Sus enseñanzas, y las experimentaciones de sus epígonos, se materializan, por ejemplo, en los esquemas y comportamiento del adorno, a partir de una talla crespa, menuda y elegante, que se caracteriza por el protagonismo de cintas, cartuchos y roleos, amén de un material blando y cartilaginoso que se manifiesta, con energía, en las cartelas, esto es, en las conchas envueltas en hojarasca y recortes de cuero. Es justo decir que a partir de la herencia del extenso y complejo tejido socioeconómico de los gremios —que hundía sus raíces en la baja Edad Media—, en la villa de Noia prosperaron, en especial a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, importantes obradores de talla y escultura, que dieron algunos de los mejores escultores y ensambladores del Barroco a la vieja provincia de Santiago. Éstos acostumbraron a iniciar su "carrera" en los obradores de sus familiares, o convecinos, como aprendices y oficiales, creando luego "sagas" en la que se reunían padres, hijos, sobrinos y hermanos. Quizá así trabajaron los Malvárez, dónde encontramos a José Benito, como "centro de gravedad", y como "satélites", a Pedro, y, luego, a Ramón, más joven todavía[90], los que, en ocasiones, pudieron emplearse junto al primero, en el tercio medio del siglo XVIII. Esto no vendría sino a explicar la homogeneidad y "regularidad" del estilo de los noieses, y, en última instancia, la "fertilidad" de su taller, y, claro, su abundante producción, tanto en escultura, como en retablística, especialmente por los años de 1735 a 1745.

Si pocos años más tarde, por julio de 1745, José Malvárez declaró ser "[…] Maestro de escultura, arquitectura y pintura […]", hay que suponerle "diestro" en diseño y con un buen dominio del dibujo. Por tanto, su trabajo tal vez se encaminara más hacia el proyecto, las trazas y la imaginería, antes que al ensamblaje, la carpintería o la talla, que podría dejar, entonces, en otras manos. De modo que la "compañía" con entalladores y retableros, como el joven Benito Rey Somoza, le sería más que necesaria, a todas luces, y, sino, un obrador bien surtido de aprendices y oficiales del que echar mano. Pues bien, con respecto a la composición, hay que llamar la atención sobre el hecho que algunos desajustes en la "ordenación" de la arquitectura en madera son resultado de las imposiciones y "condiciones" de la escritura, caso de "[…] los cartones de los lados [que] no los ha de llebar por el mucho ancho que tiene la obra [en el ático]", desencajando, así, el eje de las hornacinas laterales, que, en el ático, caen a plomo sobre los estípites del cuerpo bajo. Más acertadas han sido, sin duda, las "reformas" acerca de "[…] la media naranja [exedra] que se alla echa en dicha planta [donde] se a de haçer la caxa para el señor San Pedro Patrono de dicha Parroquia, dándole hueco vastante para hauer de correr atrás para colocarse el Santísimo Sacramento haçiendo su rresalto delante para hauer Capacidad Vastante"; y, en cambio, se le pidió que "[…] la caja que se alla formada de arriua se a de omitir […]"[91].

90 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 438-440 p.

91 "Contrato del Altar mayor [1739]" (Prot. ¿Domingo Antonio Pérez?), Archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, O Lérez. *Cfr*. A. RODRÍGUEZ

Por fin, en cuanto a la sintaxis de elementos sustentados y sustentantes, hay que poner de relieve, otra vez, la desaparición del entablamento de mútilos y roleos, tan sólo recordado por medio de sus fragmentos, sobre los estípites, y por el empuje de una cornisa que se incurvó en el eje principal para alojar "[…] la caxa para el señor San Pedro Patrono de dicha Parroquia". Claro que sólo por la riqueza de la talla, la conjugación de los elementos de arquitectura, y, en especial, por la multiplicación de soportes, se consiguió animar una "máquina" plana y lineal. José Malvárez hizo gala de su "dominio" de los retablos de estípites, reuniendo, en un solo frente, unos exentos y otros adosados, si bien son éstos últimos los que despiertan más interés. Se trata de cuerpos tronco-piramidales y retropilastras, que exploran las posibilidades de los "placados" acerca de la construcción de los elementos portantes, mudándose su tercio superior por efecto de sumar placas y recortes, agrupados sobre un volumen cúbico, que se encaja, sin transición, en la línea de entablamento. Echando mano de una decoración que multiplica los recortes, óvalos y espejos con cuentas, o perlas, puntas de diamante y tornapuntas aristadas y de apariencia metálica, que miran, sin complejos, al arte de Simón Rodríguez. Así que está en la zona de influencia de otros dos entalladores de Noia, Manuel Romero y Gregorio Castro Gudín, que por 1748 ejecutaron, en la comarca de A Maía, los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Rois (Rois, A Coruña) y el retablo mayor de San Miguel de Costa (Rois, A Coruña)[92]. Sin embargo, hay que llamar la atención, en especial, sobre los altares colaterales —de San Roque, en el lado del evangelio, y Nuestra Señora de la Soledad, o del Cristo atado a la columna, en la epístola— de San Mamede de Rois, los que, a tenor de los pagos asentados en las cuentas de la cofradía de san Roque, se hicieron por

FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 475 p. (fol. 2 r.).

92 G. GENDE FRANQUEIRA, *El arte religioso en la Mahia*, op. cit., 119 y 121 p.

Izquierda, José Malvárez y Benito Rey Somoza, retablo mayor de San Pedro de Campañó (Pontevedra, Pontevedra), de 1739 a 1740_ Derecha, Pedro Malvárez y Julián Fernández Gudín, retablo mayor de San Pedro de Tállara (Noia, A Coruña), de 1737 a 1742

1748[93]. Si bien, merced a unas "partidas" de materiales recogidas en el libro de Fábrica, quizá ya habían empezado los trabajos el año anterior, antes de diciembre de 1747[94]. Pese a que, años más tarde, el retablo de Nuestra Señora de la Soledad, se sometió a algunas "alteraciones" durante los años medios del siglo XVIII, a resultas de mudar la ubicación del retablo en 1765, debido a la reconstrucción de su capilla, en el brazo sur del crucero[95].

Contenido

Así que por 1739 los feligreses de Campañó y sus curas ya tenían clara la iconografía del eje principal, donde "[…] se a de haçer la caxa para el señor San Pedro Patrono de dicha Parroquia" y, justo encima, "[…] la ymagen del Padre eterno de medio cuerpo con su trono de nubes echando la bendición y teniendo en la otra mano el mundo que esto sirue de rremate […]"[96]. Claro que "[…] dándole hueco bastante" al nicho principal para alojar el sagrario, con un bajorrelieve del Cordero Místico, y el tabernáculo, donde "[…] colocarse el Santísimo Sacramento". No hay ya que decir que san Pedro, con las insignias de pontifical —tiara de tres coronas y cruz patriarcal—, se instrumentalizó para ensalzar el Papado y poner de manifiesto su condición de defensor de la ortodoxia y la fe, recurriendo, no obstante, a un "tipo" diferente de la imagen "de pie" del altar mayor de San Pedro de Tállara, hacia 1742; en la feligresía de Campañó se apostó por uno entronizado, como el de San Pedro de Lantaño (Portas, Pontevedra) que talló José Benito Malvárez entre 1747 y 1748, y de San Pedro de Bugallido (Ames, A Coruña) de Francisco de Casas, hacia 1743, en atención a una estrategia que cuajó por el segundo cuarto del siglo XVIII. Del resto de la imaginería, sólo lo que dijo Rodríguez Fraiz, sobre 1725, de una partida de 55 reales "[…] que tuvo de coste componer la imagen de San Miguel y pintarla […]"; hoy en el ático, en la caja de la epístola[97].

93 En las cuentas de 1748 se recogen "Quinientos y noventa y un reales de vellon que entrego a Manuel Romero vezino de Noia y a Gregorio Castro Gudin para quenta de los retablos que estan haziendo para los colaterales de la dicha Yglesia", Cofradía del Glorioso San Roque (1738-1858), leg. 8., fol. 12 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Mamede de Rois, Iria Flavia, AHDS.

94 De las cuentas de 1747, asentadas el 9 de diciembre de 1747, vid. Fábrica (1719-1771), leg. 1, fol. 71 r., Administración parroquial, San Mamed de Rois, Iria Flavia, AHDS.

95 Nuestra Señora de la Soledad y San Antonio (1758-1858), leg. 6, fol. 7 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Mamede de Rois, Iria Flavia, AHDS. Cfr. G. GENDE FRANQUEIRA, *El arte religioso en la Mahia*, op. cit., 119 y 121 p.

96 "Contrato del Altar mayor" (Prot. ¿Domingo Antonio Pérez?), Archivo de la feligresía de San Pedro de Campañó, O Lérez. *Cfr*. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 475 p. (fol. 2 r.).

97 *Ibídem*, 465 p.

Arciprestazgo de Ribadumia (Portas, Pontevedra) [1715 ca., *San Pedro de Lantaño*]

Francisco Serrapio, José Malvárez y Carlos Mesura, retablo mayor de San Pedro de Lantaño (Portas, Pontevedra), ¿de 1739 a 1740?, o ¿de 1751 a 1752?

Textos

Nuestra Señora del Rosario (1664-1953), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia (AHDS.). Santísimo Sacramento (1717-1954), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia (AHDS.). "Arciprestazgo de Salnés. Mandatos [1749]", s/fol.(sin foliar), leg. 1.52.12 (1.268), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

Contexto

Infelizmente, a causa de la desaparición de los libros de cuentas de la Fábrica, poco sabemos del "estado de las cosas" en la iglesia de San Pedro de Lantaño durante buena parte de la primera mitad del siglo XVIII. Sin embargo, ya desde los últimos años del 1600, se trabajó en la renovación de su moblaje, dando principio a las obras con "el retablo de nuestra señora […]"[98] de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario antes de 1699, y, luego, años más tarde, se le entregó a Juan Serrapio la hechura de "otros" colaterales —¿acaso Juan Serrapio de Monteagudo? Éste era vecino de la feligresía de Santa María de Portas, en la jurisdicción de Peñaflor, y por 1729, según Llamazares Rodríguez, trabajaba en Astorga—[99], a tenor de dos "descargos", uno de 330 reales y otro sobre 180, descontados de los alcances de 1718, ajustados en enero de 1720 — "[…] que entrego a Juan Sarrapio a quenta de los colaterales […]"—[100]. Pues bien, el ensamblaje del retablo

98 De las cuentas de 1699 y 1700, ajustadas en agosto de 1703, "[…] da por su descargo trescientos y nobenta y ocho reales que entrego al pintor para parte de lo que lleuo por la pintura del retablo de nuestra señora […]", Nuestra Señora del Rosario (1664-1953), leg. 1, fol. 60 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia, AHDS.

99 F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El Retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, 339-340 p.

100 *Ibídem*, fol. 82 v.

mayor aún se hizo esperar unos años más; en las cuentas de 1739 y 1740, ajustadas en noviembre de 1741, se asentaron 524 reales"[…] que con libranza del cura difunto [D. Andrés Trigo], entrego Blas do rial maiordomo […] a francisco Sarrapio maestro que hizo el retablo de la capilla mayor"[101]. Al año siguiente, en las cuentas de entre junio de 1740 y 1741, se asentó el último pago[102]. Así que el retablo lo talló y ensambló Francisco Serrapio entre 1739 y 1740, tal vez "vecino" de la jurisdicción de Peñaflor, como el "otro" Serrapio, no obstante, seguro que "emparentado" con los Serrapio de la feligresía de San Isidro de Montes; un linaje donde que se cruzan maestros de cantería, carpinteros, escultores y maestros "tallistas" entre fines del 1600 y buena parte del siglo XVIII.

Quizá era Francisco Serrapio "o mozo" († antes de 1752), padre de Manuel Antonio Serrapio García, maestro de cantería y arquitectura, nacido por marzo de 1729, y activo por los años de 1750 a 1759[103]. Por su parte, Juan Serrapio, aunque empadronado en el arciprestazgo de Moraña hacia 1730, debemos creerle, por su apellido, con lazos en Terra de Montes y Cotobade, y, tal vez, "entroncado" con estos Serrapio del "rueiro de Cuiña", en la feligresía de Montes, cuya saga "reconstruyó" Rodríguez Fraiz[104]. Si bien hay que subrayar que era un apellido "común" entre canteros y entalladores del sector suroriental de la antigua provincia de Santiago; por ejemplo, Couselo Bouzas ya puso de relieve la obra en Ourense y Tui de Lorenzo y Pedro Serrapio, hermanos y vecinos de Santiago de Loureiro, en la jurisdicción de Cotobade, por los años de 1730 a 1740[105]. Si Juan Serrapio de Monteagudo era oriundo de Terra de Montes y, a su vez, familiar de Francisco Serrapio "el joven", éstos eran los herederos de una saga de carpinteros, tallistas y escultores que se remontaría, según Rodríguez Fraiz, a Lorenzo Serrapio —¿Lorenzo Serrapio Monteagudo?—[106], nacido en el primer tercio del siglo XVII y "autor" del retablo mayor de Santo Tomé de Quireza (Cerdedo, Pontevedra), en la jurisdicción de Montes, entre 1678 y 1680 y de San Miguel de Deiro (Vilanova de Arousa, Pontevedra), en la ría de Arousa, entre 1670 y 1672. De lo que no hay duda, pues, es que trabajaron para la Fábrica de San Pedro de Lantaño, y el hecho que sus carreras se cruzaran allí, es buena prueba de la fidelidad de las parroquias y las cofradías hacia los "artistas" que se ponían a su servicio, ya que acostumbraron a echar mano de los mismos maestros —al menos de los de su familia—, tallistas y escultores.

101 Santísimo Sacramento (1717-1954), leg. 2, fol. 66 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia, AHDS.

102 De las cuentas de junio de 1740 al verano de 1741, "[…] se le admiten ducientos noventa y un reales que con libranza entrego Don Joseph Losada maiordomo que ha sido a francisco Sarapio maestro que hizo el retablo de la Capilla mayor […]", *ibídem*, fol. 68 r.

103 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 615 p. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes…*, op. cit., 391 p.

104 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes…*, op. cit., 390-391 p.

105 COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 619 p.

106 M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa (S. XVI-XX): índice de artistas", op. cit., 284 p.

Años después, José Malvárez, entallador y "[…] Maestro de escultura", trabajó para la feligresía de Lantaño entre 1747 y 1748, a tenor de las contadurías de las cofradías del Santísimo Sacramento[107] y de Nuestra Señora del Rosario[108] en "[…] diferentes obras que hizo para la yglesia de esta freguesia". Nada más se sabe. Sin embargo, el hecho que, a continuación de las de 1747 y 1748, en el libro de la cofradía del Santísimo Sacramento, en las cuentas de 1749 y 1750, se asentara la "data" de 280 reales "[…] de la pintura del Apostol San Pedro según consta de Reciuo que presento del pintor Andres Jiraldes Vezino de paradela [Santa María de Paradela]"[109], hace pensar en que hizo la escultura del "Papa" san Pedro, sedente, para el altar mayor; seguro que por influencia de la de San Pedro de Campañó, de unos años antes. Claro que las obras de escultura y talla en la capilla mayor durante los años medios del siglo XVIII plantean "algunos" problemas. En el memorial de "Mandatos" del "Arciprestazgo de Salnés", se dejó constancia, por octubre de 1749, "[…] que el arco de la capilla maior esta posteado, y las paredes de ella amenazando ruina, [y] atendiendo su S. I. a la costumbre que ai en este arzobispado de reparar las Capillas mayores los patronos, […] y que el monasterio de Armenteira de la religion de San Bernardo percibe en este Beneficio por esta razon crecida cantidad de vino y granos, manda […], que disponga se asegure, o haga de nuevo con la más posible brebedad […]"[110]. Es por ello que ya en las cuentas de 1748 y 1749, en la contabilidad de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, se asentaron pagos a favor de "[…] esteban ferreiro maestro de arquitectura para ayuda de pagar lo ampleado [sic] de la capilla mayor de la yglesia destra freguesia de lantaño […]"[111]. Luego, al año siguiente, en las cuentas de 1749 y 1750, ajustadas en diciembre de 1750, en el libro de la cofradía del Santísimo Sacramento, se dio noticia del último de los pagos, por valor de 106 reales, los que "[…] entrego al Maestro de Arquitectura esteban ferreiro para quenta de lo en que fue ajustado lo alargado de la Capilla mayor"[112].

Por consiguiente, hay que suponer que si por octubre de 1749 "[…] el arco de la capilla maior esta posteado", y que ésta amenazaba con venirse abajo, tal vez José Malvarez, antes de diciembre de 1748, ya había trabajado en la "conservación" del retablo mayor. No hay duda que se desmontó a finales de 1749, y, a continuación, se dio principio a la reconstrucción de la cabecera de la iglesia de Lantaño.

107 De las cuentas de 1747 y 1748, ajustadas en julio de 1748, "[…] da por descargo tres cientos dies y ocho reales de vellon que entrego a Josseph Malbares Maestro de escultura para quenta de diferentes obras que hizo para la yglesia de esta freguesia […]", Santísimo Sacramento (1717-1954), leg. 2, fol. 83 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia (AHDS.).

108 De las cuentas de 1747, ajustadas en diciembre de 1748, "[…] cien reales que entrego a Joseph Malbares Maestro de entallador [sic] para ayuda de la obra que se hizo en la yglesia […]", Nuestra Señora del Rosario (1664-1953), leg. 1, fol. 131 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia (AHDS.).

109 *Ibídem*, fol. 135 v.

110 "Arciprestazgo de Salnés. Mandatos [1749]", s/fol. (sin foliar), leg. 1.52.12 (1.268), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

111 Nuestra Señora del Rosario (1664-1953), leg. 1, fol. 135 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia (AHDS.).

112 Santísimo Sacramento (1717-1954), leg. 2, fol. 87 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia (AHDS.).

Pocos años después, se asentó de nuevo en su altar, aunque no sin "transformaciones", tal y como se desprende de las cuentas de entre junio de 1751 y 1752, a resultas de los 250 reales que se le pagaron "[…] a Carlos Mesura [sic] Maestro de arquitectura que ampleo [amplió] el Retablo de la Capilla mayor de la yglesia de esta freguesia […]"[113].

Formas

Pues bien, el retablo mayor lo talló y ensambló Francisco Serrapio "el joven", entre 1739 y 1740, creo que en sus años de "madurez", puesto que por noviembre de 1752 ya no se contaba entre los canteros y carpinteros de San Isidro de Montes[114]. José Malvárez "[…] Maestro de escultura" se encargó entre 1747 y 1748 de la imaginería del altar mayor y "[…] diferentes obras que hizo para la yglesia"[115]. En último lugar, entre 1751 y 1752, Carlos Mesura lo reconstruyó y "amplió"; de quien, por cierto, nada se sabe, a no ser por un Carlos Fernández Mesura que Tilve Jar situó, poco después, en torno a 1757, trabajando en la feligresía de Carril (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra)[116].

Así que hay que comenzar por "aislar" las aportaciones y la mano de cada uno, lo que no es decir poco, habida cuenta que sólo de José Benito Malvárez hay "otras" obras para contrastar y comparar. Pese a su tosquedad y "rusticidad", por ejemplo, podemos atribuirle a la misma gubia, casi con toda seguridad, las esculturas de san Pedro —en el nicho principal—, Santiago y San José —en el ático—, no obstante, creo que no podemos ir más allá. Si bien es un hecho que poco más se podía hacer en el altar mayor después de 1740. Gracias a las cuentas de 1745 y 1746, en la contabilidad de la cofradía del Santísimo Sacramento, hoy día sabemos que con "[…] Blas y Manuel de figueroa pintores vezinos de santa Maria de los Baños […] fue ajustada la pintura de la Custodia del Santisimo Sacramento […]", en precio de 416 reales, de los que la Cofradía aprontó sobre 116[117]. Poco antes, pues, de la llegada de José Malvárez a San Pedro de Lantaño. Por lo tanto, las "[…] diferentes obras que hizo para la yglesia de esta freguesia […]", por valor de unos 420 reales, sin contar los "gastos" de la Fábrica, quizá hayan de corresponderse, sólo, con la imaginería del retablo mayor y el altar colateral de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario. Como se sabe, la Cofradía contó con un retablo a fines del siglo XVII[118], si bien merced a las cuentas de 1748 y 1749, justo después de la marcha de José Malvárez —¿acaso antes de diciembre de 1748?—, hay razones para creer que los 130 reales que se le pagaron a "[…] Don Andres Xiraldez pintor vezino de Santa Maria de paradela por la pintura que dio a la ymagen de nuestra señora de la concepcion patrona de esta cofradia y otros reparos que se han hecho en el altar

113 *Ibídem*, fol. 90 v.

114 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes…*, op. cit., 488 p.

115 Nuestra Señora del Rosario (1664-1953), leg. 1, fol. 83 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia, AHDS.

116 M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa (S. XVI-XX): índice de artistas", op. cit., 281 p.

117 Santísimo Sacramento (1717-1954), leg. 2, fol. 67 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia (AHDS.).

118 Cfr. Nuestra Señora del Rosario (1664-1953), leg. 1, fols. fol. 58 v. y 60 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia, AHDS.

donde se benera […]"[119], sin duda, se corresponden con el trabajo del noiés en la iglesia.

Por su parte, supongo que entre 1751 y 1752, lo que se hizo fue ajustar la "máquina" de madera a su marco, una vez que las obras de la capilla mayor se habían concluido antes de diciembre de 1750. Seguro que Carlos Fernández Mesura se encargó sólo de hacer las dos aletas que prolongan el retablo sobre los muros del presbiterio, desbordando el testero, y, luego, encajar el ático, es decir, un armazón pensado para una cubierta de madera, plana, en la "curva" de una bóveda de arista. De modo que el "resto" de la estructura debía ser considerada resultado del trabajo de Francisco Serrapio; bien haya sido de su mano, o bien de la de Carlos Mesura, lo cierto es que el altar mayor de San Pedro de Lantaño es un "muestrario" de elementos y fórmulas que son extrañas a los repertorios de los años medios del siglo XVIII en Santiago de Compostela y su diócesis. Es justo decir, por tanto, que su estilo está más cerca de Simeón Rodríguez († después de 1752), que de José Benito Malvárez. Pues bien, hay que barajar la hipótesis de que se formara fuera de la Galicia atlántica, al igual que Juan Serrapio, tal vez en León y Astorga, por los años de 1730 a 1739: a) es muy curiosa, la fórmula para resolver las cajas, sin profundidad, proyectándolas adelante, por medio de una peana que encadena molduras de sección curva, sin placas ni recortes, y cubriéndolas con un guardapolvo o tambanillo, que sale en semicírculo, con su cierre "avenerado", encajado, luego, en el entablamento por medio de unas tornapuntas, exentas, dispuestas en cruz y adornadas con hojarasca; b) a modo de bisagra entre los dos cuerpos laterales, se puso una pieza cilíndrica, recorrida por una cinta en serpentín y hojarasca de acanto, que mueve, casi sin querer, el ático y la planta; c) acerca de la talla y el adorno, hay que poner de relieve el recurso a unos "modos" a medio camino entre lo plano y las texturas ensortijadas, crespas y "pintorescas", sin renunciar a placas y recortes, pero de corte "dulce", muy cercanas a los "usos y costumbres", otra vez, de Simeón Rodríguez.

Si bien quizá las "novedades" deberían buscarse no en el "corte", sino, antes bien, en el comportamiento de la decoración. Hay que llamar la atención, por ejemplo, sobre el adorno de los estípites, donde se hizo uso de placas casi sin resalto, "trapos" y de una hojarasca de acanto "almidonada" y endurecida por su hibridación con una materia blanda y correosa, que ayudó a la proliferación de volutas en "C", a imagen y semejanza de los estípites exteriores tallados por Manuel Alonso y Juan Serrapio de Monteagudo en el altar de San Miguel de la catedral de Astorga. Los netos y los paneles de la predela, por su parte, son otro de los campos para su experimentación; bajo las cajas laterales, se colocó un panel rehundido para darle resalto al adorno, con placas y recortes, festoneados por volutas en "C", y atrapados entre zarcillos de acanto y recortes de cuero, que les restó volumen y dulcificó sus cortes aristados. Sobre el arco trilobulado de la embocadura del edículo eucarístico, se talló un sogueado o funículo, a base de espirales entrelazadas, que entretejió una lisa, con cintas y hojarasca. Claro que el tabernáculo, en cambio, se construyó como los de Manuel de Leys, Francisco das Moas, Luís Parcero y otros de los "artistas" de mediados del siglo XVIII; con dos cuerpos superpuestos, de sección

119 *Ibídem*, fol. 135 v.

cuadrangular, el de abajo cerrado y amarrado por estípites, en esviaje, el de arriba, abierto, con sus cartones en los ángulos y cubierto con cupulín. Si por el contrario atendemos a la sintaxis de elementos sustentados y sustentantes, hay que hacer notar que la tipología no experimentó una "revolución"; una planta lineal, una estructura plana, construida con estípites, y sometida al plano de fondo, de la que sobresale sólo la calle principal, para ganar, así, profundidad a favor del tabernáculo, no es sino una "máquina" a imagen y semejanza de las de los Malvárez, Francisco de Casas, Alejandro Nogueira o Luís Parcero, y otros, por los años de 1740 a 1749, en el área de influencia de Santiago de Compostela.

Sin embargo, no hay duda que el punto "flaco" en la composición era la sucesión de nichos en el eje principal, ya que la poca altura de la capilla mayor no dejó ajustar con gracia la caja de san Pedro y la Inmaculada, sobre la línea de entablamento. De modo que volvemos al principio, entonces ¿a quién culpamos de esto?, ¿Francisco Serrapio, José Malvárez o, tal vez, Carlos Mesura?

Francisco Serrapio y Carlos Fernández Mesura, detalle, retablo mayor de San Pedro de Lantaño (Portas, Pontevedra), ¿de 1739 a 1740?, o ¿de 1751 a 1752?

Arciprestazgo de Iria Flavia, Santa María de Cruces (Padrón, A Coruña) [1743 ca., *el santuario de nra. ssra. de la esclavitud exsistente en la feligresia de ssta. Maria de Cruces*,]

¿Manuel de Leys y José Malvárez?, retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud (Padrón, A Coruña), entre 1740 y 1743

Textos

Prot. Benito Paizal, 1743, s/cat. (sin catalogar), fol. 22 r.- v., Padrón (AHUS.). Prot. Domingo Antonio Sánchez, 1749, leg. 3.788, fol. 14 r.-v., Santiago de Compostela (AHUS.). *Constituciones para el Régimen y gobierno de la Real y devota Cofradía de María Santísima de la Esclavitud, que para su mayor culto y veneración se estableció canónicamente y con Real aprobación, en su hermoso Santuario, construido á expensas de sus devotos bienhechores, en términos de la parroquia de Santa María de Cruces en este Arzobispado, en el año 1771*, Santiago de Compostela, Imprenta de Juan Rey Romero, 1849, vid. Santuario de la Esclavitud, Mazo 1, Antecedentes sobre su administración y gobierno (1769-1886), leg. 1.20.1., Fondo General, Santuarios, (AHDS.).

Contexto

Entre 1740 y 1743, bajo tutela del cabildo de la colegiata de Santa María de Iria y vigilancia de las autoridades eclesiásticas del Arzobispado, se entalló el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud, en la feligresía de Cruces, muy cerca de Padrón. Donde el principal problema para su estudio es a día de hoy, justamente, la carestía de noticias y documentación sobre las obras de las arquitecturas de piedra y madera. Pues bien, su datación depende, en buena parte, de la horquilla que extrajo Otero Túñez a partir de la "crónica" de sus primeros milagros por 1732; quizá a resultas del florecimiento del Santuario de la parroquia de Santa María de Cruces, o bien, coincidiendo

¿Manuel de Leys y José Malvárez?, detalles, retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud (Padrón, A Coruña), entre 1740 y 1743

con el arranque de su edificación[120]. Luego, la elevación a escritura pública en el verano de 1743 del "acuerdo" entre "[…] D. Fernando Gill de Riuera y Araujo Canonigo Magistral prevendado en la santa ynsigne y mas antigua Yglesia de ssta. Maria de Iria Flavia de esta dicha villa, juez veedor zelador y conservador de el santuario de nra. ssra. de la esclavitud exsistente en la feligresia de ssta. Maria de Cruces", y, por otra parte, "[…] Alejandro Dominguez maestro de el arte pincelista y dorador vezino de la ciudad de Tuy" para la pintura y dorado de su altar mayor[121]; dado en Padrón, el 23 de agosto de 1743, ajustó la obra "[…] en la cantidad de quince mill Reales de vellón", y pese a haberse "[…] tratado con diferentes maestros y pincelistas y doradores, a fin de que pintasen dicho Retablo […], de todos los quales, no halló otro alguno que por menos cantidad quisiese pintar y dorar dicho Retablo".

Es justo decir que la obra "urgía", ya que, según González Lopo, precisamente después de 1732, el número de limosnas y misas que se disponían en los testamentos de vecinos de Santiago de Compostela con destino al santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud aumentó considerablemente —representando sobre el 10 por ciento de 1731 a 1760—[122]. Nada se sabe, alrededor de 1732, acerca de la fábrica del Santuario. Si bien las limosnas y donaciones seguro que favorecieron

120 R. OTERO TÚÑEZ, "Excursiones por Galicia: el santuario de la Esclavitud", en *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, 57-60 (1951-52), 77-91 p.

121 "[Condiciones:] Que todo dicho retablo ha de ser dorado de buen oro. La escultura que en el se halla tambien ha de ser dorada y estofada como lo pide la obra. Encima del dicho oro se le han de dar los bronceados que corresponden por las partes necesarias para que sobre salga el oro que quedare en limpio. Que en las partes que fueren necessarias y combenientes, se le han de dar los colores de verde esmeralda, y carmin. Que todas las frutas y florestas que se hallan en dicho retablo, tambien se han de estofar: y todas las bandas y colgajes han de ser bañados de diferentes colores en la comformacion que oy se prattica. Que el rreparo del sagrario se haga todo con la dezencia que fuere mas posible para quede conducente a la más obras. Que el pedestal de piedra ha de ser colorido con diferentes jaspes al olio. Y que todos los Angeles que ay en dicho retablo han de ser de pintura encarnada según se estila con sus cabellos plateados dandole el color que corresponde […]", *vid*. Prot. Benito Paizal, 1743, s/cat. (sin catalogar), fol. 22 r., Padrón, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 273 p.

122 D. L. GONZÁLEZ LOPO, "Onomástica y devoción: La difusión de nuevos cultos marianos en la Galicia meridional durante los siglos XVIII y XIX: El Obispado de Tui", en *Obradoiro de Historia Moderna*, 1, 1992, 172 p.

la contratación de maestros de arquitectura y escultura "de prestigio" —dando pie a Otero Túñez a poner los resultados en manos de discípulos de Fernando de Casas y Simón Rodríguez—[123], y, por tanto, se aseguró un trabajo sin demoras. Tal vez se extendiese por los años de 1732 a 1739, hasta el cierre de la construcción; y, a continuación, el ensamblaje de su retablo mayor. De lo que no hay duda es que la jerarquía avivó esta empresa, tal y como confesó "[…] el dicho Canonigo Magistral que como tal conservador de dicho santuario y [a través de] nuebas hordenes particulares, que le comunicó su señoria dicho señor Gobernador para que se pintase y dorase el Retablo de el altar y capilla mayor de dicho santuario, donde se halla colocado la ymagen de nra. ssra. de la esclavitud […]", tanto empeño "[…] a fin de que […] el santuario estubiese con mas decencia, y se le diese mayor culto y veneración […]". Al parecer, "[…] la pintura de todo el citado retablo ha de estar echa y perfeccionada para […] el mes de febrero del año proximo venidero de mill setecientos y quarenta y quatro", y parece que así se hizo, porque, un poco más tarde, seguro que ya se pensaba en hacer los retablos colaterales, a tenor del "Contrato obligación y fuerza […]" del 3 de agosto de 1749 para "[…] dorar los dos retablos colaterales [de la Visitación de la Virgen a Santa Isabel, en el lado del evangelio, y de Santa Salomé, en la epístola] que se hallan en la capilla y santtuario de nuesttra señora de la Esclavittud"[124]. Este trabajo se le entregó a "[…] Juan Manuel de Leis y Thomas de Arosa su oficio de pintores vezinos desta ciudad [Santiago de Compostela]", en precio de 7.500 reales, que, a su vez, se comprometieron a obrar "[…] correspondientementte y en ygualdad al modo y forma como lo estta el alttar maior de dicha capilla y santtuario", y a darlo hecho para "[…] denttro de tres meses y medio". Una vez más el Arzobispado hizo de acicate, habida cuenta que "[…] dijeron haver llegado a su [conocimiento] que por el Sr. D. Juan Policarpo de Mendoza canonigo cardenal dignidad en la santa Apostolica Iglesia de señor Santiago gobernador provincial y vicario General en estta Ciudad y su Arzobispado, se ynttentava mandar dorar los dos retablos colaterales que se hallan en la capilla y santtuario de nuesttra señora de la Esclavittud […]", y, así, sabedores de esto, "[…] pasaron a berlos y reconocerlos a ttoda su sattisfacción […]".

Por consiguiente, es un hecho que la participación de las jerarquías en la construcción y su administración fue en aumento, a medida que crecía la fama del Santuario, a decir de Otero Túñez, hasta el punto que la Mitra autorizó por 1769 la fundación de tres capellanías para atender el culto[125] y, luego, en 1771 estableció "canónicamente" la "Cofradía de María Santísima de la Esclavitud", encabezándola el Papa Clemente XVI, seguido por el Rey —Carlos III— y el arzobispo D. Bartolomé de Rajoy y Losada[126].

123 R. OTERO TÚÑEZ, "Excursiones por Galicia…", op. cit., 78-85 p.

124 Prot. Domingo Antonio Sánchez, 1749, leg. 3.788, fol. 14 r.-v., Santiago de Compostela, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 413 p.

125 R. OTERO TÚÑEZ, "Excursiones por Galicia…", op. cit., 78 p.

126 *Constituciones para el Régimen y gobierno de la Real y devota Cofradía de María Santísima de la Esclavitud, que para su mayor culto y veneración se estableció canónicamente y con Real aprobación, en su hermoso Santuario, construido á expensas de sus devotos bienhechores, en términos de la parroquia de Santa María de Cruces en este Arzobispado, en el año 1771*, Santiago de Compostela, Imprenta de Juan Rey Romero, 1849, 10-11 p., vid. Santuario de la Esclavitud, Mazo 1, Antecedentes sobre su administración y gobierno (1769-1886), leg. 1.20.1., Fondo General, Santuarios, AHDS.

Arriba, Miguel de Romay, Manuel de Leys y otros, detalle de los soportes, retablo mayor del monasterio de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), entre 1730 y 1738 ca._ Abajo, ¿Manuel de Leys y José Malvárez?, adorno, retablo mayor de Nuestra Señora de la Esclavitud (Padrón, A Coruña), entre 1740 y 1743.

Formas

Con respecto al mapa de las "tipologías de la forma" y "de la función" a partir de Martín González, hay que poner de relieve que el "retablo de arco de triunfo", tal y como lo construyó Palomero Páramo, representaría un esquema de composición con una "pobre" y escasa difusión en la Galicia del Atlántico[127]. Claro que los pocos que podrían ajustarse al "modelo" son, no obstante, de gran calidad. No hay duda que la raíz de su "mal", que obstaculizó su desarrollo en Santiago de Compostela y su diócesis, está en la misma complejidad del "proyecto", a resultas de hacer uso de un aparato de composición "duplicado" en dos o tres planos antepuestos, por medio del desdoblamiento de la estructura, y, a veces, a medio camino del "retablo-hornacina". Se trataría de desconectar la "estructura nuclear del retablo", que, como se sabe, acostumbra a articularse en atención a vectores triangulares para distribución de las oquedades, y, luego, su enmarque; a saber, un gran arco montado sobre machones o pilastrones, que crece para ceñirse a la bóveda, y puede presentar un desarrollo abocinado, justamente, he aquí el caso del retablo mayor de la Virgen de la Esclavitud. Pues bien, desde Otero Túñez, ocupó un puesto de privilegio entre los retablos con estípites del área de influencia de Santiago de Compostela, por ejemplo, López Vázquez lo consideró "el gran conjunto retablístico del momento", esto es, de los años de 1740 a 1749[128]; su "gran riqueza y fastuosidad", en palabras de Otero Túñez, su movilidad, juegos de volúmenes, la multiplicación de soportes y de placas, hablaría de un "lenguaje" a derivar de Simón Rodríguez, según García Iglesias, y su "autor", para Folgar de Calle, no hay duda, conoció las "grandes máquinas compostelanas"[129].

Quizá el retablo mayor del santuario de la feligresía de Cruces, en una cadena de antecesores y sucesores, haya que meterlo en medio del de la capilla del Santo Cristo de Conxo (1735 a 1737) y el altar mayor de la capilla de Nuestra Señora del Socorro (1746 a 1749), de los benedictinos, con soluciones y recetas que apuntarían, en última instancia, al retablo mayor de la iglesia de los jesuitas de Santiago de Compostela (1727 a 1728). Se trata, pues, de jugar a "descomponer" fondo y estructura. Habida cuenta que el altar mayor de Nuestra Señora de la Esclavitud se articuló con fundamento en una estructura "doble", que sumó un gran arco de triunfo y una "armadura" a base de predela, dos cuerpos y ático. Si bien la altura de la capilla mayor —sobre los 15 metros— obligó a hacer uso de la superposición de soportes y a incorporar banco y sotabanco, para alcanzar la línea de cornisa. Aunque, finalmente, se logró un equilibrio entre las proporciones de los elementos de arquitectura y el desarrollo de la tipología del "arco de triunfo". El retablo mayor se construyó a partir de una planta ochavada, que se

127 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, 22 p. Cfr. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Avance de una tipología del retablo del barroco", en *Imafronte*, 3-5 (1987-89), 111-155 p. Vid. J. M. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución* (1560-1629), Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, 99 p. *Idem*, "Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento". *Imafronte*, 3-5 (1987-1989), 84 p.

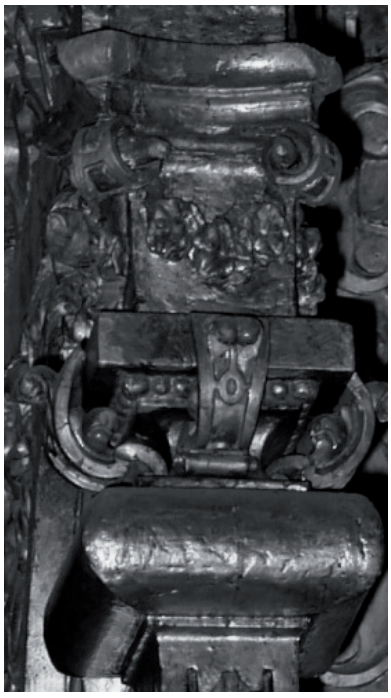
128 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble…", op. cit., 62 p.

129 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "O retábulo barroco galego", op. cit., 218 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII…*, op. cit., 14, 415 p.

sometió al protagonismo de la calle principal, muy desarrollada y de grandes dimensiones, amén de que ésta se rajó hasta su base para alojar, así, el tabernáculo. Sobre la predela, un armazón lineal y sometido al plano de fondo, al menos en el cuerpo bajo, articulado con dos pares de estípites, con sus retropilastras, cuyo cuerpo troco-piramidal se engalanó con guirnaldas y sartas de frutos; un bocelón gordo y en resalto, adornado con querubines, remarcó el estrangulamiento del cuello del estípite, y, a continuación, las volutas recibían el peso de un dado de caras rehundidas.

Hay que poner de relieve, además, que el "tipo" de soporte coincidía, en líneas generales, con el ejecutado por Miguel de Romay y Manuel de Leys para el "tabernáculo" de los benedictinos de Santiago de Compostela (1730 a 1733). Nótese que su cuerpo, cajeado, se engalanó con guirnaldas que desbordan hacia los ángulos, sobre éste se asienta un abultado bocel, luego el cuello del estípite y un filete que recoge el peso del dado, haciendo las veces del capitel, con un festón de flores, que pende de las volutas de sus ángulos, y coronado por un ábaco de paredes cóncavas, tal y como se talló para el edículo de la "Cofradía de María Santísima de la Esclavitud". El hecho que ni Fernando de Casas, ni Simón Rodríguez, hayan recurrido en sus retablos a estípites como soportes principales de la estructura, empujó a Otero Túñez a decir que "[…] sólo sus discípulos, como Fr. Manuel de los Mártires, se atrevieron a utilizarlo como soporte fundamental […]", al menos dentro de las murallas de Santiago de Compostela. Como se sabe, el uno y el otro, impusieron, durante el segundo cuarto del siglo XVIII, el uso de la columna panzuda, y sólo sus "epígonos" le otorgaron al estípite su merecido protagonismo[130], puesto que será por los años de 1730 a 1739, especialmente, cuando su uso se generalice en el Occidente gallego[131].

Al respecto, la villa de Noia desempeñó una función creo que "determinante" en la divulgación de los retablos de estípites después de 1733 y en su "incorporación" a los repertorios del tercio central del siglo XVIII. Pues bien, precisamente, por aquellos años, un noiés se "empadronó" en la feligresía de Santa María de Cruces. Como ya se explicó más arriba, José Benito Malvárez se dijo "estante" allí cuando el 17 de julio de 1744 contrató para la capilla de los España, en la girola de la catedral de Santiago de Compostela, un retablo en honor a Nuestra Señora la Blanca. Entonces, apenas un año después del asiento del retablo mayor —muy probablemente poco antes del verano de 1743—, y tan sólo unos meses después del final de los trabajos de pintura y dorado, que tenían que ultimarse para febrero de 1744. Seguro que trasladó su "obrador" al valle del Sar, y, concretamente, a una parroquia del arciprestazgo de Iria Flavia, para trabajar en sus iglesias. Claro que era raro, no hay duda, que se le obligara a un maestro al establecimiento de su obrador en la localidad en que iban a trabajar, si bien, como ya se vio, esto ha sido la "norma" en la carrera de José Malvarez. Con esto, lo que se quería, al parecer, era prevenir los riesgos del transporte y, sobre todo, asegurarse la dedicación y seguimiento de los trabajos. Lo que, en última instancia, nos da idea de la envergadura de la obra que le ocupó en la feligresía de Cruces. Pero ¿cuál?



¿Manuel de Leys y José Malvárez?, detalle de los estípites (arriba y abajo), retablo mayor de Nuestra Señora de la Esclavitud (Padrón, A Coruña), entre 1740 y 1743_ En medio, Miguel de Romay, Manuel de Leys y otros, detalle de los soportes, retablo mayor del monasterio de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), entre 1730 y 1738 ca.

130 R. OTERO TÚÑEZ, "Excursiones por Galicia…", op. cit., 85 p.

131 J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventario e Catalogación do Patrimonio mobles…", op. cit., 61-62 p.

Merced al libro de la Fábrica de la iglesia de Santa María de Cruces, sabemos que entre 1688 y 1689 se pagó a "[…] Juan Cabrera [hijo de Bernardo Cabrera] entallador que hizo los retablos"[132]. Así que hay que suponer que el retablo mayor y al menos uno de sus colaterales estaban en pie por los años medios del siglo XVIII. A día de hoy sólo resta, en la capilla de la epístola, un pequeño retablo de estípites, desmontado, y dedicado a las Ánimas, en el que si trabajó José Malvárez, no justificaría el traslado de su residencia a Iria Flavia. Hay que barajar, por ejemplo, que como "pincelista" se empleara, a jornal, al lado de Alejandro Domínguez, en la pintura y dorado del "[…] Retablo de el altar y capilla mayor de dicho santuario, donde se halla colocado la ymagen de nra. ssra. de la esclavitud", entre el verano de 1743 y principios de 1744. Sin embargo, Tilve Jar, a la zaga de Murguía, señaló que tal vez José Malvárez fabricara el retablo mayor del Santuario antes de 1744[133]. Es justo decir que parece más "creíble" la hipótesis según la que llegó al valle del Sar para trabajar en la talla y ensamblaje del altar mayor, después de marzo o mayo de 1740, y, luego, se quedó allí, tal vez con la esperanza de poder "contratar" para otras feligresías de Iria Flavia.

En un ensayo de atribución a su gubia, a favor de la "colaboración" de José Malvárez en la obra del retablo de la feligresía de Cruces, por ejemplo, su conocimiento de los estilos de Simón Rodríguez y Manuel de Leys, tal y como se plasmó en el retablo mayor de San Pedro de Campañó (1739 a 1740), al hacer uso de "espejos" y óvalos con sus cuatro cabezas de clavo dispuestas en cruz, placas, recortes, asas y cartones. Si bien, en este punto, la labor de análisis se vuelve compleja, al no ser posible la búsqueda de referentes "directos" para una tipología que parece "extraña" a los gustos de la retablística del Barroco en la Galicia rural. Entonces, hay que recurrir a descomponer la estructura en unidades más pequeñas y dotadas de cierta "autonomía", susceptibles de ser comparadas con modelos de Santiago de Compostela, derivados de los esquemas y fórmulas codificados por los maestros de la primera mitad del siglo XVIII. Comiéncese por el cuerpo bajo, con una arquitectura para "exposición" generada alrededor del tabernáculo; de sección cuadrangular con dos cuerpos sobrepuestos, con fundamento en un sagrario, construido con estípites y reforzado por cartones, y, encima, un manifestador con arcadas montadas sobre pilastras, abiertas en tres de sus caras exentas. Claro que, del expositor, no podríamos echar mano, ya que Otero Túñez afirmó que había sido "[…] restaurado recientemente [antes de 1951], según trazas del gran escultor Asorey [Francisco Asorey, d. 1961]"[134]. Hay que buscar su antecedente, pues, en los usos de Simón Rodríguez, en relación con la confección de los "marcos" que envuelven al edículo eucarístico, a base de arcos de triunfo que descansan sobre dos o tres pares de soportes, a cada lado, cuyo modelo se materializó, por vez primera, como se sabe, en el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús.

En el segundo cuerpo el soporte se simplificó, cambiando los estípites por pilastrones; con su fuste recorrido por sartas de frutas y encajando

132 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 214 p.

133 M. MURGUÍA, *El Arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, Tip.de Ricardo Fé, 1884, 221 p. Cit. M. A. TILVE JAR, "La actividad del escultor José de Malvárez…", op. cit., 111 p.

134 R. OTERO TÚÑEZ, "Excursiones por Galicia…", op. cit., 84 p.

en el entablamento sin elementos de mediación. Por su parte, en los flancos, se sustituyen los soportes por tornapuntas recortadas y de apariencia metálica, sobre las que cabalgan ángeles, multiplicándose las curvas y contracurvas. Con razón García Iglesias subrayó que era "[…] brillante el modo de concebir el rico encuadre que enmarca la figura de la titular […], lleno de dinamismo y de variedad de formas"[135], y concentrado, sobre manera, el adorno. Pero el ático se resolvió como una pequeña cúpula trasdosada y volada, orlada de festones de flores. Pues bien, con respecto al segundo cuerpo, la simple mención de un edículo destinado al culto "mariano", con vocación de arquitectura efímera, trae a colación, de manera irremediable, el "camarín" de la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo. Si bien el lejano recuerdo a la obra de Fernando de Casas se limitaría al plano de lo conceptual, en tanto que la organización del segundo cuerpo del retablo mayor de Nuestra Señora de la Esclavitud está condicionada por la supeditación al plano de fondo y, claro, lastrada por el hecho de ser una arquitectura "adosada". Por lo demás, a nivel estructural, su composición responde a soluciones habituales en la retablística de la primera mitad del XVIII, puesto que el empleo de una hornacina enmarcada por arcos y flanqueada por cartones, representó una fórmula "ordinaria" en el trazado del ático. Hay que llamar la atención, por ejemplo, sobre el hecho que, años más tarde, Francisco de Lens en el retablo mayor del Colegio de las Huérfanas (1756 a 1758) echó mano, en el ático, de dos ángeles portadores de escudos de formas asimétricas y acorazonadas, sentados sobre volutas, flanqueando la caja principal, y descansando, éstas, sobre pilastrones cajeados. Seguro que no estaría lejos del proyecto original de José Benito Malvárez y Benito Rey Somoza para el retablo mayor de la feligresía de Campañó, de hecho, aún hoy las tornapuntas de las enjutas, aunque más pequeñas, comparten la idea de multiplicar sus espiras y hacerlas caer en cascada.

Escultura de la Virgen María en granito (1582 ca.), en el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud (Padrón, A Coruña), entre 1740 y 1743

Por fin, en el examen del ático, imposible no caer en la cuenta de las semejanzas con otra "máquina" de la primera mitad del XVIII, ya que la solución de una gran cúpula destinada a proteger a la Virgen María se liga al retablo mayor de San Martín Pinario. Hay que tener presente que Fernando de Casas trazó un intradós gallonado, desbordante de decoración, para su cupulín, sin duda, una fórmula que se repitió en éste altar del santuario de la feligresía de Cruces, al igual que los pinjantes de su borde.

Por todo ello, se puede concluir, a ciencia cierta, que el "autor" de la planta del altar mayor de la Virgen de la Esclavitud poseía un "estrecho" conocimiento de la obra de aquellos arquitectos del siglo XVIII, por lo que no parece descabellado suponerle trabajando a las órdenes de Simón Rodríguez y Fernando de Casas. No hay lugar a dudas que las grandes proporciones del retablo exigieron la participación de un maestro de valía, con suficiente pericia para plantear "coherentemente" las trazas de una obra de envergadura. Puesto que gran parte del obrador de San Martiño Pinario —Francisco de Casas, Domingo de Romay, Andrés Ignacio Mariño, Bernardo García, Manuel de la Iglesia…—, trabajaba ya entre 1742 y 1745 en los retablos colaterales del crucero, y entre marzo de 1742 y abril de 1747 en el retablo mayor de la capilla del Hospital de San Roque, pocos son los candidatos

135 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII…*, op. cit., 14, 415 p.

¿Manuel de Leys y José Malvárez?, detalles, retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud (Padrón, A Coruña), entre 1740 y 1743

"de altura", entonces, que podrían presentarse como "artífices". Si bien, en este laberinto de incógnitas, el entorno de Miguel de Romay representaría, sin duda, una "apuesta segura".

Como Folgar de la Calle, creo que el de Nuestra Señora de la Esclavitud no se explica sin echar mano de de un "retablero" adiestrado a la sombra de San Martín Pinario[136]. Hay que llamar la atención, por ejemplo, sobre la existencia en las comarcas del Sar y A Maía de obras de "artistas" pertenecientes a este círculo, caso de Francisco de Casas, en el retablo mayor de San Pedro de Bugallido (1743 ca.) y, tal vez antes, en San Lorenzo de Seira (1733 ca.). Quizá Miguel de Romay seguía vivo por marzo de 1742, y pese a no conocérsele obras de importancia después de la talla y ensamblaje del "tabernáculo" de la Virgen de los Ojos Grandes, de septiembre de 1732 a marzo de 1735, creo, no obstante, que el planteo del altar mayor del santuario de Iria Flavia debía atribuirse a Manuel de Leys, su discípulo. Hay que recordar que éste, al menos desde 1737, dibujaba "plantas". Además, nótese que era su "aparejador", cuando Miguel de Romay se puso al frente de la obra del retablo mayor de los benedictinos de Santiago de Compostela, que bien pudo ayudarle en la contrata de la Catedral de Lugo hasta 1735, y, por tanto, trabajaría tanto a las órdenes de Fernando de Casas, como de Simón Rodríguez. Al tiempo que su "dirección" en el obrador de San Martín Pinario, desde el verano de 1730, suponía un contacto temprano con el uso de los estípites. Claro que si Manuel de Leys no puso sus pies en la feligresía de Santa María de Cruces, lo hizo, sin duda, uno de sus colaboradores. Quizá Francisco de Casas, ya que la "estrecha" relación entre éste, Miguel de Romay y Fernando de Casas, podría explicar la proximidad, por ejemplo, de las fórmulas y esquema de composición entre el retablo mayor del santuario de la Virgen de la Esclavitud y el estilo del Maestro Mayor de obras de la Catedral. Subráyese, por ejemplo, la preeminencia de lo arquitectónico, o bien, la preferencia por una decoración "epidérmica", menuda y bizarra en el ático, que gusta de los festones de flores, pero sin comprometer la lectura de la estructura. Una tesis que se concilia, no obstante, sin dificultades, con el marco cronológico a establecer para los trabajos en el éste retablo mayor de la feligresía de Cruces, que bien pudieron extenderse entre principios de 1740 y mediados de 1742.

Pues bien, la "movilidad" del armazón, los juegos de volúmenes, la sintaxis de elementos sustentados y sustentante, el recurso al estípite en el cuerpo bajo, todo apunta a un ensamblador que conocía bien el lenguaje de Simón Rodríguez, aunque sin copiarle "servilmente". Hay que poner los ojos, por ejemplo, en la rosca del arco de triunfo, cuajada de puntas de diamante, y con su intradós animado con dos mascarones con lambrequines y hojarasca de acanto, al tiempo que su remate se resuelve como un rotundo macizo de recortes y placas, encajado entre tornapuntas truncadas y cartones. O bien, en la decoración retallada y geometría de los entrepaños, irradiada en torno a óvalos, con cintas y entrelazos, mirando con añoranza al "estilo grutesco". Es curiosa, pero esta decoración no es extraña a los repertorios que se irradiaron desde Santiago de Compostela, si bien estos diseños acostumbran a

136 R. OTERO TÚÑEZ, "Los retablos del crucero de san Martín Pinario", op. cit., 279-282 p. M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", op. cit., 261-269 p.

incorporarse antes como "marginalia", a las paredes de las hornacinas, o sobre los manchones laterales, funcionando más como decoración de "relleno" en los grandes retablos del tercio central del siglo XVIII. Es un hecho que su composición se concibió desde la preponderancia de lo estructural, no del adorno. Habida cuenta que la misión de la decoración se redujo sólo a la animación de la arquitectura. A pesar de esto, y con ese gusto por lo epidérmico, el ático se convirtió en "feudo" de lo ornamental, pretendiendo enmascarar el volumen del remate, que aspiraba a poner en peligro la "estabilidad" de la estructura; una cúpula trasdosada que se orla con un rosario de ángeles, arropados por rizos de nube, que materializan la dimensión trascendente otorgada al ático, a modo de rompimiento de gloria.

No hay duda que en la talla y adorno del retablo mayor de la Virgen de la Esclavitud trabajaron cuando menos dos manos; una "emborrachada" de texturas "gordas", claroscuro, placas y recortes, y, la otra, en cambio, más cerca de la sensibilidad de los Romay. De modo que debemos contar con José Benito Malvárez, por ejemplo Manuel de Leys, o bien, Francisco de Casas, y, por qué no, algún otro. A lo mejor conviene recalcar, una vez más, que trabajaron manos y gubias del obrador de los benedictinos de Santiago de Compostela, que se reconocen, sin duda, en el trazado y la elegancia de las cartelas de los cuerpos laterales, al repetir un esquema de organización prefijado, con dos roleos que abrazan su borde en los extremos superior e inferior, y dos grandes roleos o cartuchos que se repliegan hacia el interior del óvalo, en los flacos. Pues bien, estos "caprichosos" enmarques con recortes de cuero, hojarasca y mascarones eran usuales en los adornos de la retablística después por los años de 1740 a 1749; tal vez ya hayan echado mano de los "modelos" de la decoración para las paredes y los laterales del retablo mayor de los monjes de San Martiño Pinario a partir de 1738.

Contenido

En el retablo altar mayor se atestigua la construcción de un discurso de glorificación de la Virgen María; una "máquina" erizada de estípites y poblada de querubines, donde Ella, como personificación de la Iglesia católica, se asimiló a la Eucaristía. Teólogos, clérigos y artistas de la Galicia del Barroco, se han afanado en acoplar los dos sagrados tabernáculos presentes en la estructura simbólica del retablo; el tabernáculo místico, encarnado en la Madre de Dios, y el material, destinado a la custodia de la Sagrada Forma, por lo que la idea "generatriz" de su programa iconográfico se resumió en el anagrama del Divino Nombre de María que remata el edículo eucarístico, y representa la unión mística entre Santa María y el Santísimo Sacramento. Es por ello que, en los flancos del cuerpo principal, se disponen símbolos y "mariologías" que redundan en las interpretaciones de la Virgen como fuente de vida y salvación y auxilio de pecadores[137]. En las "aletas" del cuerpo bajo, se esculpieron unos "símbolos" a inspiración del Cantar de los Cantares —en el lado del evangelio, se puso el pozo ("*poteus aquarium viventium*") y la "*fons hortorum*" (Cant. 4, 15), y, en la epístola, asemeja la "Civitas Dei" (Salmo 86, 3) y la "*Turris Davis*" (Cant. 4, 4) —, invocaciones que redundan en las interpretaciones de la Virgen María, por una parte,

137 M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*, op. cit, 230-231 p.

como fuente de vida y salvación, como "*Mater Divinae Gratiae*"[138], ya que engendró al Redentor, y, por otra, como fortaleza protectora de los pecadores, que ensalzarían la Salvación a través de la Eucaristía[139]. No obstante, la composición del cuerpo principal materializó la función eucarística del retablo. Así, la preeminencia del Santísimo Sacramento aflora en el análisis de la iconografía del tabernáculo. En la puerta del sagrario, el *Agnus Dei* con el estandarte de la Resurrección significa el Sacrificio de Cristo; haciendo hincapie en su presencia real en la Consagración, en concordancia con la escultura del Niño Jesús del manifestador. Pues bien, su entrega salvadora se ensalza como prueba de la misericordia divina, de la *Caritas*, simbolizada en el Pelícano que derrama su sangre sobre sus polluelos, en la venera de remate. El misterio de la Eucaristía, encerrado en el sagrario, representa, por su parte, la fortaleza ideológica de la Iglesia en su "cruzada" contra la herejía, por ello la tiara pontificia y las llaves de san Pedro coronan su arquitectura.

Sin embargo, la esfera de lo mariológico se desplego con más fuerza, en apoteosis, en el segundo cuerpo, donde se alojó una escultura en granito de la Virgen María con el Niño Jesús en brazos, que obedecía a la iconografía de la "Reina de los Cielos", sus derivaciones, o bien, la representación de la 'Parturienta del Apocalipsis', puesto que durante los siglos del Barroco, en especial en España, su iconografía se asimiló, en ocasiones, a otras advocaciones marianas, como hubo de acontecer con la imagen de Nuestra Señora de la Esclavitud. Sobre su hornacina, se descubre un anagrama compuesto por una 'S' atravesada por un clavo, que recuerda al símbolo que identificaba a la cofradía de la "Virgen del Destierro o de la Esclavitud"[140], instituida en el monasterio de San Paio de Antealteres, en Santiago de Compostela, hacia 1646[141], y a relacionar con el establecimiento del Santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud en Cruces[142]. Claro que

138 S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1989, 207-215 p.

139 Algunos de los símbolos y letanías marianas que engalanan el retablo de Nuestra Señora de la Esclavitud pueden descubrirse en la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo, vid. M. D. VILA JATO, "El influjo de fuentes textuales en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo", en *Los caminos y el Arte*, VI Congreso Español de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1989, 2, 361-367 p. J. M. MONTERROSO MONTERO, "Un ejemplo de emblemática mariana. La capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo", en *Los días de Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Barcelona, Medio Maravedí, 2002, 431 y 432 p.

140 El anagrama de Nuestra Señora de la Esclavitud puede relacionarse con los empleados por otras congregaciones en honor a la Virgen María de la Galicia del siglo XVIII, como la Real e Ilustre Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Santiago de Compostela, o la congregación de los Siervos de María Santísima de los Dolores (servitas) de Ferrol, constituida en diciembre de 1750, P. J. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, "La Capilla de los Dolores de Ferrol: Historia de su construcción", en *Estudios mindonienses*, 5 (1989), 665-676 p.

141 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "A igrexa. Os retablos", *Mosteiro de san Paio de Antealtares*, op. cit., 138-139 p.

142 "Un tullido que era conducido por su esposa al Hospital de Santiago, al pasar por delante de la fuente, bebe su agua, reza a María y sana. Sus palabras, 'oh, Virgen Santísima que me liberaste de la esclavitud de la enfermedad…' dieron nombre a la imagen para la que se inició la construcción de digno albergue […]", vid. OTERO TÚÑEZ, Ramón: "Excursiones por Galicia: el santuario de la Esclavitud", op. cit., 77 p. P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, op. cit., 321 p. R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Ermitas y santuarios marianos en Galicia…", op. cit., 264-266 p.

la presencia de la tercera persona de la Santísma Trinidad, la Paloma del Espíritu Santo, sobre la hornacina de la Virgen, pudiera recordar la tradición de su Glorificación en los Cielos. Por consiguiente, la ornamentación de los cuerpos de coronamiento, con los rizos de nubes derramados sobre la cubierta del camarín, tal vez pretendería la evocación de un rompimiento de Gloria, con los coros angélicos arropándola y enfatizando la función trascendente de la arquitectura. La Corte celestial canta las virtudes de la Virgen María, por medio de querubines y ángeles músicos, o genios portadores de símbolos marianos y cristológicos[143].

Sobre la cubierta de su camarín, sobre cartelas sostenidas por ángeles, se reconocen entre las que se pensaban como "mariologías" a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, dos cálices, o vasos litúrgicos, y una corona imperial abierta, que tienen que corresponderse con los símbolos de las Letanías Lauretanas, con las invocaciones de "Instrumento Insigne consagrado a Dios", "Instrumento Espiritual", o los ruegos a la Reina del Cielo, desde los ángeles a los santos (*Vas Insigne Devotionis*, *Vas Spirituale*, *Regina Angelorum*…). A partir de la segunda mitad del siglo XVI se tienen noticias de la difusión de imágenes de Nuestra Señora del Loreto, adornadas con los símbolos que reconocían a la Santísima Virgen el privilegio de su Inmaculada Concepción[144], y estampadas en observancia de un modelo de representación que parecen compartir la advocación del Santuario italiano de Loreto y la Purísima Concepción, con elementos de su iconografía comunes y confusos, en tiempos en los que su culto se potencia por las Autoridades eclesiásticas[145]. Sin embargo, se desconoce la existencia, entre la producción de los talleres de grabadores y tipógrafos de Santiago de Compostela, de estampas con las plegarias de las Letanías Lauretanas, acompañadas de imágenes de Nuestra Señora de Loreto y símbolos de sus invocaciones, destinada a usos de piedad privada, o a la catequesis, aunque pudieron haber llegado a los obradores de entalladores y retableros, a Galicia, durante la primera mitad del siglo XVIII, procedentes de Italia[146], o de otras ciudades de la Península Ibérica[147].

143 En los costados del segundo cuerpo, custodiando el camarín de Nuestra Señora de la Esclavitud, se disponen dos ángeles tenantes, con escudos epigráficos. En el lado del evangelio, se ha dispuesto el trigrama cristológico 'JHS'; en la epístola, las siglas 'JPH' se refieren al virtuoso esposo de la Virgen María, abreviando "Joseph", por ende, en el segundo cuerpo del retablo, a través de los anagramas se haría presente la Sagrada Familia.

144 F. GRIMALDI, *La tradición lauretana nelle stampe popolari*, Loreto, Archivo Histórico de la Santa Casa, 1980, p. s. n., lám. 20; Nuestra Señora del Loreto y las mariologías de la Inmaculada Concepción; grabado del siglo XIX, según diseño del artista romano Andrea Vaccario (siglo XVI), Archivo Histórico de la Santa Casa de Nuestra Señora del Loreto. Cfr. Z. RUYVEN-ZEMAN (van), M. LEESBERG, *The Wierix Family. Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*, Rotterdam, Sound and Vision, 2003, vol. 59, n.º de catálogo 912: "Anton. Wierix excud. […] Templum Dei. Porta Coeli. Scala coeli. Electa ut Sol. Stella maris. Ciuitas Dei. Nauis institoris. Puteus aquarum. Quasi cypressus. Quasi platanus. Flos campi. Lilium conualium. Quasi Cedrus. Quasi plantatio Rosae. Quasi Oliua. Quasi palma. Speculum sine macula. Fons Signatus. Turris David. Ortus conclusus. Porta clausa" (s. d.).

145 F. GRIMALDI, *Il libro lauretano. Secoli XV-XVIII*. Loreto, Diócesis de Macerata, Tolentino, Recanati, Cingoli y Treia, 1994, 48 p.

146 F. GRIMALDI, *La tradición lauretana nelle stampe popolari*, op. cit., p. s. n., lám. 21.

147 I. REGA CASTRO, "La Inmaculada Concepción y sus mariologías : sobre la estructura simbólica de los retablos mayores de santuarios de la Galicia del Antiguo Régimen", en *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, 101 (2008),

2. Al margen de Santiago de Compostela: "maestros de escultura y arquitectura" y (otros) centros productores de la Galicia atlántica

Pese a que los historiadores concuerdan en que los siglos XVII y XVIII supusieron la decadencia en las actividades mercantiles y artesanales de Pontevedra, tal vez como en la villa de Noia, no obstante, podemos encontrar a nobles —los marqueses de la Sierra o de Guimarey— e hidalgos que participan de actividades "artísticas", y, junto a ellos, las comunidades religiosas; caso de los dominicos, los franciscanos, los monjes de Poio y Armenteira, o las clarisas. Éstos también promovieron obras de mayor o menor importancia a lo largo de gran parte de la primera mitad del 1700 para "aliñar" y amueblar sus iglesias. Desde luego, las que más empuje presentaban eran, sin duda, las de los jesuitas, quienes en especial durante el segundo cuarto del siglo XVIII se entregaron al ajuste y hechura de los retablos y esculturas para sus altares. De esta suerte, la crisis económica de la villa y la abundancia de "maestros de arquitectura y escultura" contribuyó a que Pontevedra haya sido durante buena parte de la primera mitad del XVIII, a la vez, demandante y excedentaria de mano de obra "cualificada". Así, de Redondela, en el fondo de la ría de Vigo, llegó Antonio del Villar por 1729, y vinieron de Santiago de Compostela José Ibarra antes de 1730 y, tal vez, Miguel de Romay por 1726; poniéndose los mejores al servicio de uno de los mayores establecimientos religiosos y de los centros de producción cultural en el sur de la Diócesis, esto es, el Colegio de la Inmaculada Concepción. Pues bien, cuando Juan Antonio García de Bouzas llegó a Pontevedra, por marzo de 1726[148], para trabajar en

233-238 p. *Ídem*, "Mariologías o letanías lauretanas sobre madera hasta 1750. Interferencias, arte y cultura en el antiguo reino de Galicia", en R. GARCÍA MAHÍQUES, R., V. ZURIAGA SENENT, *Imagen y Cultura. La Interpretación de las Imágenes como Historia Cultural*, VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, 2, 1312-1316 p.

148 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 378 p. E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moder-*

la pintura y dorado del retablo mayor de los jesuitas, seguramente siguiendo los pasos de Miguel de Romay, se encontró con una villa protegida por una muralla, con sus puertas y postigos, seguro que con alrededor de los 4.200 habitantes de mediados del XVIII[149]; dentro de su cerca, los conventos medievales de los dominicos y franciscanos, el hospital de San Juan de Dios, el colegio de la Compañía de Jesús, y las parroquias de San Bartolomé "O Vello" y Santa María "A Grande", y ya extramuros, las clarisas, en el arrabal de Santa Clara —en el ángulo nordeste de las murallas—. Si bien una vez que hemos perdido las iglesias de San Bartolomé (1844) y Santo Domingo, y, en buena parte, "desnudas" las fábricas de Santa María la Mayor y San Francisco, sólo Santa Clara y la iglesia de los jesuitas, hoy iglesia parroquial de San Bartolomé, conservan sus retablos mayores, y, sin duda, la mejor "producción" de talla de Pontevedra[150].

A decir de García Iglesias, "[…] El convento de San Francisco ocupa un lugar […] elevado [en el ángulo nordeste de la villa, sobre la "Ferraria"], intramuros […]. Su gótica iglesia [entre fines del XIII y principios del XV] va a recibir en el siglo XVII añadidos de interés […]"[151]. Cierto que la mayor parte de su retablística y escultura no llegó a nuestros días, caso, por ejemplo, del altar mayor de la capilla de la cofradía de la Misericordia que ajustó Esteban de Cendón por agosto de 1677[152]. Otra rica hermandad, la Orden Tercera de los franciscanos, cuya capilla —desaparecida ya a principios del siglo XX—, se alzó en el ángulo suroeste de su iglesia, anexa a la de la

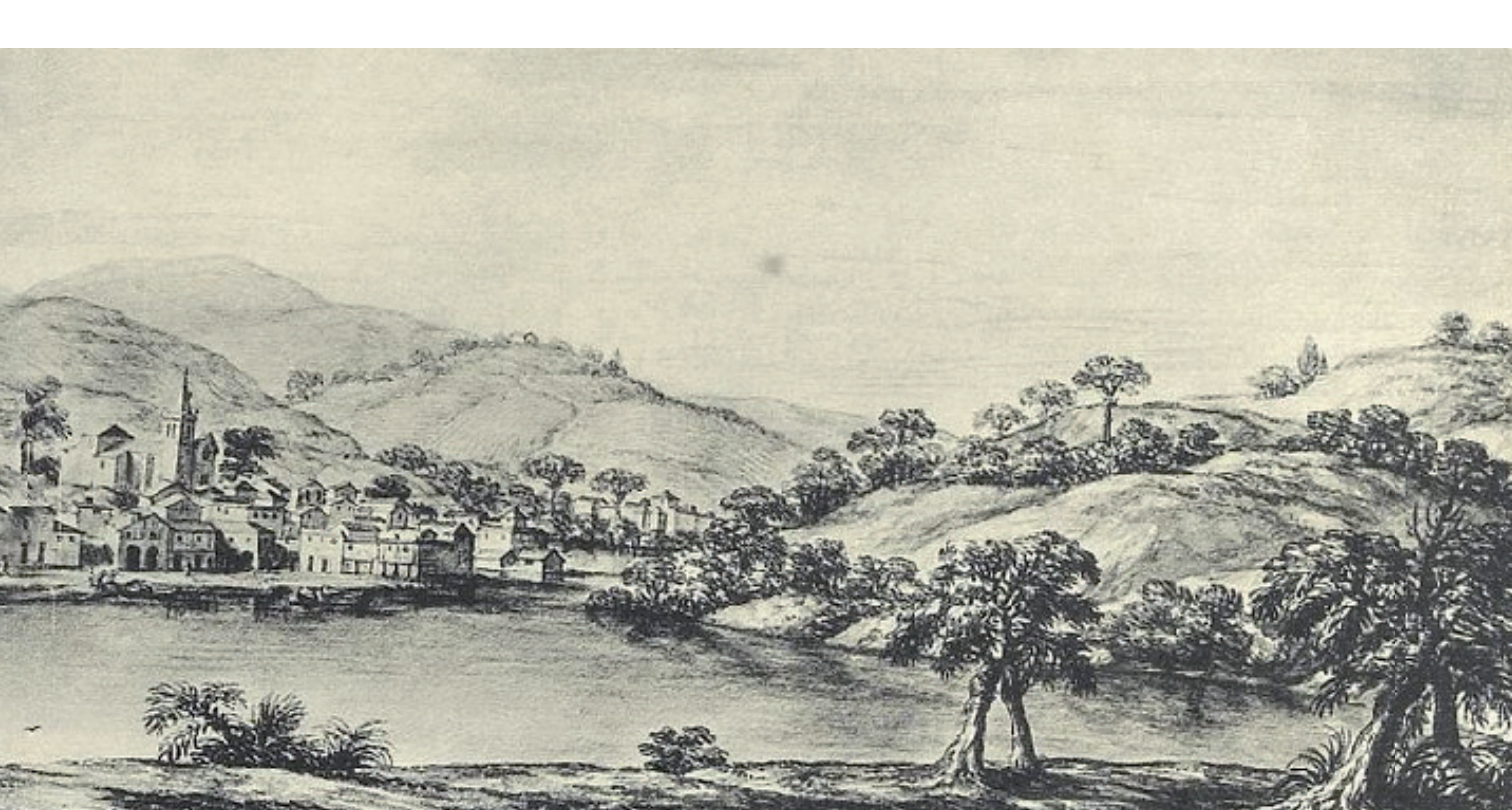
na…, op. cit., 613-614 p.

149 X. FORTES BOUZA, *Historia de la ciudad de Pontevedra*, op. cit., 417-419 p.

150 J. FILGUEIRA VALVERDE, "PONTEVEDRA: Síntesis artística y monumental", en *Gran Enciclopedia Gallega*, op. cit., 25, 135-140 p. Ídem, *La Basílica de Santa María la Mayor de Pontevedra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991, 12-16 y ss.

151 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, op. cit., 194 p.

152 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", op. cit., 387 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade…*, op. cit., 3, 1475-1476 p.



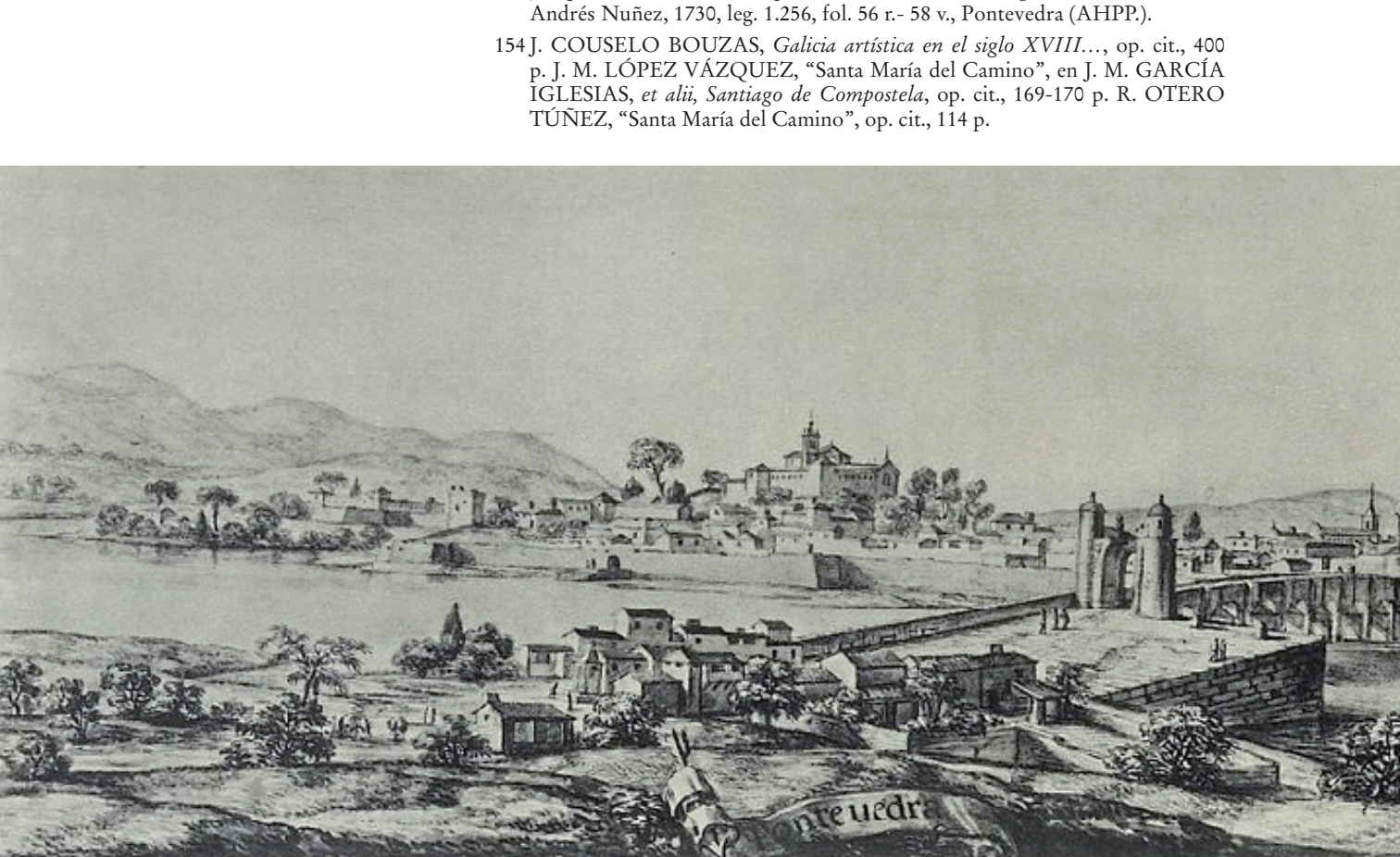
Pier María Baldi, "Vista de Redondela" (1669), en L. C. Magalotti, Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*; Ed. y notas por Ángel Sánchez Rivero y Ángela Mariutto de Sánchez Rivero y Angela Mariutti de Sánchez Rivero, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1933, vid. Biblioteca Nacional de Portugal <http://purl.pt/12926/1/P71.html> .*

Misericordia, y se concluyó alrededor de 1723; ésta, concertó el 29 de agosto de 1730 "Scriptura del remate del retablo mayor […]"[153]; se ajustó con "[…] Don Joseph Acosta y ybarra vezino de la ciudad de Santiago y residente al pressente en la dicha villa Maestro de escultor [sic]", en precio de 5.400 reales, para "[…] darlo echo asenttado y colocado en dicha Capilla" antes de agosto de 1731. Así debió ser, ya que poco después, por junio de 1731, éste se hizo con la obra del retablo mayor para la iglesia de Santa María do Camiño (Santiago de Compostela)[154]. Es justo decir que José Ibarra († antes de 1752) dejó Santiago de Compostela y trasladó su residencia al sur de la Diócesis en busca de mejores contratas, y para trabajar en las iglesias y conventos de Pontevedra o los monasterios de O Salnés y el valle del Lérez. Quizá leyendo entre líneas, la "scriptura" dé cuenta de la "reactivación" del aparato productivo de la villa, ya que, una vez "[…] publicado la fabrica del rettablo mayor de dicha capilla […]", allí se juntaron "[…] diferentes Maestros asi de esta Villa, la de Noya y ottras partes […]".

De éste y su obra muy poco conocemos, ya que, hoy por hoy, nada de conserva. Acerca del retablo mayor de la capilla de la Orden Tercera, por ejemplo, poco hay para escudriñar, pues ni una descripción se hizo en las "clausulas, Capittulaziones y condiciones", únicamente "[…] que dicho retablo lo aya de fabricar a su costa y […] conforme la planta que para el ha dado". Sólo podemos suponer que se levantó sobre columnas, acaso retalladas y salomónicas, ya que se puso todo cuidado en que las "[…] piezas de talla […] que abrasan a la arquittectura seran conttra echas a la mesma arquittectura que abrasaren"; que se cerró con un ático en hemiciclo, habida cuenta que "[…] correra el cornizamento de la sercha [una pieza que toma forma de arco] desde el resalto de la

153 "Scriptura del remate del retablo mayor de la terzera hordem echa por Don Joseph Acosta escultor en quen se rematto", el 29 de agosto de 1730. Prot. de Andrés Nuñez, 1730, leg. 1.256, fol. 56 r.- 58 v., Pontevedra (AHPP.).

154 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 400 p. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Santa María del Camino", en J. M. GARCÍA IGLESIAS, *et alii, Santiago de Compostela*, op. cit., 169-170 p. R. OTERO TÚÑEZ, "Santa María del Camino", op. cit., 114 p.



ulttima columna derecho asta el repison del Padre Etterno […]"; contó con un eje principal muy "animado", caracterizado por componer jugando con masas y "vacíos", con al menos dos cajas sobrepuestas. Al igual que en la retablística de Simón Rodríguez, se hizo volar adelante y arriba los elementos sustentados de cierre y, luego, se ensambló en el remate, en su voladizo, un rompimiento de Gloria para el Creador, de modo que, "[…] adonde ba el Padre Etterno, en un repison, le daran de salida a fuera una bara a dicho repison, y en la salida que hace para la parte de auajo se formara un cielo con el sol, Luna, estrellas Rayos y Nubes, para que haba Correspondencia con la Gloria que ba de auajo, en el seguno repison […], y en el cañon de auajo del repison de arriba el cielo y en sima del cielo el Padre Etterno […]".

Por lo demás, sólo hay que subrayar, a título de curiosidad, que el retablo mayor de los terceros, a lo mejor, se asemejó al que a día de hoy centra la capilla del maestre de campo y gobernador "[…] de las fronteras y puertos marítimo deste Reyno de Galiçia", don Juan del Castillo, en la nave, en el lado del evangelio, "[…] dentro de Nuestro Padre San Francisco de la villa de Pontevedra". Pues bien, Bonet Correa y Filgueira Valverde le atribuyeron ésta capilla a Domingo de Andrade († 1712)[155]. Según Taín Guzmán, la fábrica de la capilla finalizó por 1682; poco después, en agosto de 1683, su retablo, en honor a san Juan Bautista, ya estaba dorado y, la arquitectura, pintada por José Paz. Si bien el actual, dedicado al Nazareno, es muy posterior[156]. Ciertamente, lo que se dijo hasta aquí, no obstante, sirva para poner de relieve un mal endémico en lo concerniente al arte de la talla en la villa de Pontevedra a lo largo de la Edad Moderna; a saber, el de las obras "sin nombres" y de los "autores" sin obras.

Pocos años después, por noviembre de 1751, por ejemplo, Rodríguez Fraiz censó hasta cinco maestros escultores en la villa del Lérez[157], de

155 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, op. cit., 428 p. J. FILGUEIRA VALVERDE, "PONTEVEDRA: Síntesis artística y monumental", en *Gran Enciclopedia Gallega*, op. cit., 25, 138 p.

156 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade…*, op. cit., 1, 449-450 p.

157 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes…*, op. cit.,

Pier María Baldi, "Vista de Pontevedra" (1669), en L. C. Magalotti, Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*; Ed. y notas por Ángel Sánchez Rivero y Ángela Mariutto de Sánchez Rivero y Angela Mariutti de Sánchez Rivero, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1933, vid. Biblioteca Nacional de Portugal <http://purl.pt/12926/1/P72.html >*

Antonio Dacanle, retablillo de Nuestra Señora (1718 a 1719), hoy de san Antonio de Padua, iglesia de San Miguel de Marcón (Pontevedra, Pontevedra)

entre los que destacaron, con luz propia, Benito Rey Somoza —quien con todo parece que poco dejó intramuros—, y Bartolomé da Canle —"de Canle" o "Dacanle"—, hermano de Benito, pintor, y herederos (ambos) de una saga que arrancó a fines del XVII. En honor a la verdad, estos dos "treintañeros" eran sólo una excusa para hablar de su familia; hay noticias acerca un Benito da Canle, pintor y vecino de Pontevedra, en activo en la vieja provincia de Santiago, por mayo de 1717[158], pero que no es el anterior, ya que éste, "el joven", tal vez su hijo, sabemos que nació justamente por 1716; luego, otros Antonio y Gaspar da Canle, a raíz de la "Scriptura de la obra de reparos que se han de hazer en el retablo de la yglesia del convento de Santa Clara echa entre las Religiosas del, Antonio, Gaspar da canle y consortes", el 20 de julio de 1734. Pues bien, estos maestros de arquitectura y escultura, los Dacanle, a veces constituidos en "compañía", estaban ya activos entre 1718 y 1719, trabajando para la iglesia de San Miguel de Marcón (Pontevedra); a poca distancia de la villa, en su entorno rural, y aún dentro de su jurisdicción, por tanto, bajo influencia de Pontevedra, como otras feligresías de O Morrazo y O Salnés, donde la burguesía, la nobleza y sus instituciones religiosas poseían propiedades y heredades; verbigracia, en la feligresía de Marcón, las monjas de Santa Clara[159].

El 19 de julio de 1719 murió D. Carlos Benito de Aldao Ulloa y Castro "[…] Cura propio desta freguesia de san Miguel de Marcon

504 p.

158 "Benitto Collazo vezino desta Villa, y Maestro en el artte de la Pintura, digo […] que en el conuento de san Anttonio de Herbon, auia el retablo mayor, con quatro colaterales, para pintura, y dorado y que estaba en animo de rematarse luego, a que concurri como tal Maestro, a hazer mi postura, y la alle remattada por Pedro fernandez Caruajal Vezino de la Ciudad de Santiago, y Benito da Canle de esta referida Villa […]", Prot. Ignacio López Montero, 1717, leg. 824 (s/cat.), fol. 60 r., Padrón, AHUS. Cit. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 266 p.

159 G. OTERO PIÑEIRO, *Santa Clara de Pontevedra en la Edad Moderna: estructura económica del convento (1640-1834)*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2003, 24 p.

cuyo cuerpo esta sepultado en la Capilla de Nuestra Señora de la O de la parroquial yglesia de San Bartolome de la Villa de Pontevedra y en su testamento […] deja a esta yglesia quatro cientos ducados [4.400 reales] para que se emplee en lo mas preziso […]"[160]. Un hecho que empujó a la "renovación" de buena parte de su moblaje y que se materializó, en primer lugar, en "[…] la echura del Santo Archangel que esta en el altar mayor", por 320 reales, y en los 420 en que se ajustó […] la pintura de el retablo de la Capilla mayor que pinto Alonso trillo vezino de pontevedra […]"[161]. Así que no se hizo sino "aliñar" el viejo retablo del altar mayor que Juan de Limeses y Juan de Castiñáns, carpinteros y entalladores de Pontevedra, según Taín Guzmán, contrataron con el cura y los feligreses de Marcón por abril de 1652[162]. Si bien las reformas no se limitaron sólo a esto. Pocos años después, en las cuentas de 1722, ajustadas en junio de 1723, se asentaron otros 420 reales por "[…] la escultura de el lleno [¿redondez del ático?] de el retablo mayor que llebo Antonio de canle [sic] scultor vezino de la Villa de Ponteuedra"[163].

Nada de esto se conserva a día de hoy, así que sigamos adelante. Luego, en el libro de la cofradía de Nuestra Señora y San Sebastián, tal vez sita en la capilla del muro norte, de las cuentas de septiembre 1718 a 1719 se descontaron 450 reales "[…] que costo el retablo de la capilla de Nuestra Señora segun consta de reziuo de Antonio da canle [sic] Maestro de escultura vezino de Pontevedra", y sobre 525 reales más "[…] de la pintura de dicho retablo segun consto de reziuo de Alonso Trillo y Benito de canle Maestros que le an pintado […]"[164]. Pues bien, hay a cada lado de la nave dos capillas cubiertas con bóveda de crucería, quizá del siglo XVI, que conforman los brazos del crucero, al exterior, y en cada una su altar; en el lado del evangelio, un retablo dedicado a la Dolorosa y, en su ático, un relieve de la Imposición de la casulla a San Ildefonso; en la epístola, otro retablo de la Virgen del Rosario, con San Joaquín y Santa Ana, a cada uno de sus lados, y cinco medallones con los Misterios gozosos —Anunciación, Visitación, Natividad, Presentación y Cristo entre los Doctores—, en el ático. No hay lugar a dudas, ninguno de los dos es posterior a 1718. Sin embargo, la cortedad de los pagos por el trabajo de Antonio da Canle, que no llegan a los quinientos reales, nos obligó a prestarles atención a dos nichos encajados en los muros orientales de las capillas; se trata de dos cajas, con predela, un arco con su guarnición a base de pilastras y arbotantes acaracolados, llenos de hojarasca, y, en suma, un ático a modo de frontón partido, con recortes curvos y volutas que sostienen un tambanillo, o pequeño frontón, incurvado.

Por consiguiente, los Dacanle, carpinteros, pintores y entalladores, trabajaron entre 1718 y 1722 para la iglesia de San Miguel de Marcón, y seguro que luego para alguna otra de las catorce feligresías rurales de

160 Libro de Fábrica (1713-1813), leg. 2, fol. 41 v., Administración parroquial, San Miguel de Marcón, As Pontes (AHDS.).

161 *Ibídem*, fol. 41 v.

162 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra…", op. cit., 387 p.

163 Libro de Fábrica (1713-1813), leg. 2, fol. 61 v., Administración parroquial, San Miguel de Marcón, As Pontes (AHDS.).

164 Nuestra Señora y San Sebastián (1712-1799), leg. 4, fol. 19 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Miguel de Marcón, As Pontes (AHDS.).

la jurisdicción de Pontevedra. Antonio da Canle, maestro de escultura, y Benito da Canle, "el viejo", pintor, eran, sin duda, los más veteranos del "clan", a los que luego se unió Gaspar; si bien ninguno de los tres sobrevivió hasta los años medios del XVIII. Su estilo llegó a la "etapa de madurez" por los años de 1730 a 1739, cuando sus formulas y recursos se encuentran en la zona de influencia de Miguel de Romay, Fernando de Casas y Simón Rodríguez —tarjetas de hojarasca y conchas "invertidas", con el nudo hacia arriba, placas y recortes de poco resalto y talla a bisel, roleos y volutas "jugosas", gordas y engalanadas con sus nudos o "pomas" en la punta, mascarones, cartuchos que envuelven espejos convexos…—, que quizá "mamaran" a la sombra de los obradores del Colegio de la Compañía de Jesús y de Santa Clara. No hay duda que se introdujo en Pontevedra, poco antes de 1730, el lenguaje de Miguel de Romay y buena parte de las "mecánicas" de composición de Simón Rodríguez, a lo mejor de la mano de José Ibarra. De modo que esto hablaría de la "interferencia" desde Santiago de Compostela de una tipología que conjugó columnas salomónicas y panzudas, una composición que jugó con "formas abiertas", con masas y espacios negativos, áticos con voladizos y cartones recortados y de apariencia metálica. Caso del altar colateral de Nuestra Señora de los Desamparados de la iglesia de las clarisas, en el nicho del lado de la epístola, justo enfrente de la puerta más occidental, que Monterroso Montero dató entre 1737 y 1745[165], y, a su vez, vinculó a la devoción de la monja Benita Teresa de San Juan Evangelista[166]; comenzando el siglo

165 Hay que poner de relieve que hacia 1748 se abrió el libro de cuentas de su Cofradía, al que se le dio inicio el 29 de septiembre de 1749, vid. "Libro de quentas de los Aberes que tiene Nuestra Señora de los Desanparados sita en el Convento de Nuestra Señora Madre Santa Clara de la Villa de Pontevedra" (1748-1907), s/fol., Archivo del Convento de Santa Clara de Pontevedra (ASClP.).

166 J. M. MONTERROSO MONTERO, "La imagen de Nuestra Señora de los Desamparados de Santa Clara de Pontevedra y el testimonio de Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista, en *El Mediterráneo y el arte español: Actas del XI Congreso del CEHA*, Comité Español de Historia del Arte, Valencia, septiembre de 1996, Valencia, Generalitat de Valencia, 1998, 509-512 p. Cfr. J. A. VÁZQUEZ CASÁIS, *La Heráldica de los enterramientos en las iglesias de*

¿Antonio y Gaspar Dacanle?, retablo colateral de Nuestra Señora del Rosario, en el lado de la epístola, iglesia de Santo Tomé de Piñeiro (Moaña, Pontevedra), por 1738

XVIII, ésta ingresó como novicia, a la sazón, hija de don Juan Mariño de Lobeira y doña Pastoriza de Mendoza Bobadilla, por consiguiente, del linaje de los Mariño de Lobeira, "protectores" del Convento. Según Monterroso Montero, responde a la tipología de "retablo-cuadro", a modo de marco para una obra de un pintor italiano, más en concreto de Roma, aunque asentado en Madrid, y trabajando para la Corte; "[…] En principio del año de 1712 un Pintor de Roma que se hallaba en Madrid pintando no se que cosas para los Reyes: fue el que pinto el Quadro […]", de tal manera "Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista Mariño [lo] dejó escrito de su letra […]"[167].

Consta de banco, cuerpo principal con tres calles y ático, más un marco de madera pintado y de naturaleza "ilusionista" y un guardapolvo; cuenta con cuatro columnas panzudas exentas, cuyo fuste se adorna con guirnaldas de frutas, cartuchos, cintas y trapos; luego, sobre éstas, se pusieron dos fragmentos de entablamento curvo, ya que en el eje principal el marco del lienzo anuló los elementos horizontales, y, sobre el todo, voltea un ático en hemiciclo, a modo de cascarón. Pues bien, la utilización de elementos recortados y geométricos, junto a adornos naturalistas y llenos de hojarasca de acanto —llaman la atención las cintas rizadas, las sartas de frutas, cartuchos que envuelven espejos y cabujones, las conchas, *concheados* y recortes de cuero…—, la convexidad del plano de fondo, el juego de planos y la espacialidad de "máquina", y el profundo sentido "anticlásico" que envuelve la estructura, en palabras de Monterroso Montero, conducen a relacionarlo con "lo compostelano" y con el círculo de Simón Rodríguez; aunque su "autor", antes bien, hay que buscarlo en Pontevedra, y su busca quizá debería pasar por la fábrica del retablo mayor de las clarisas.

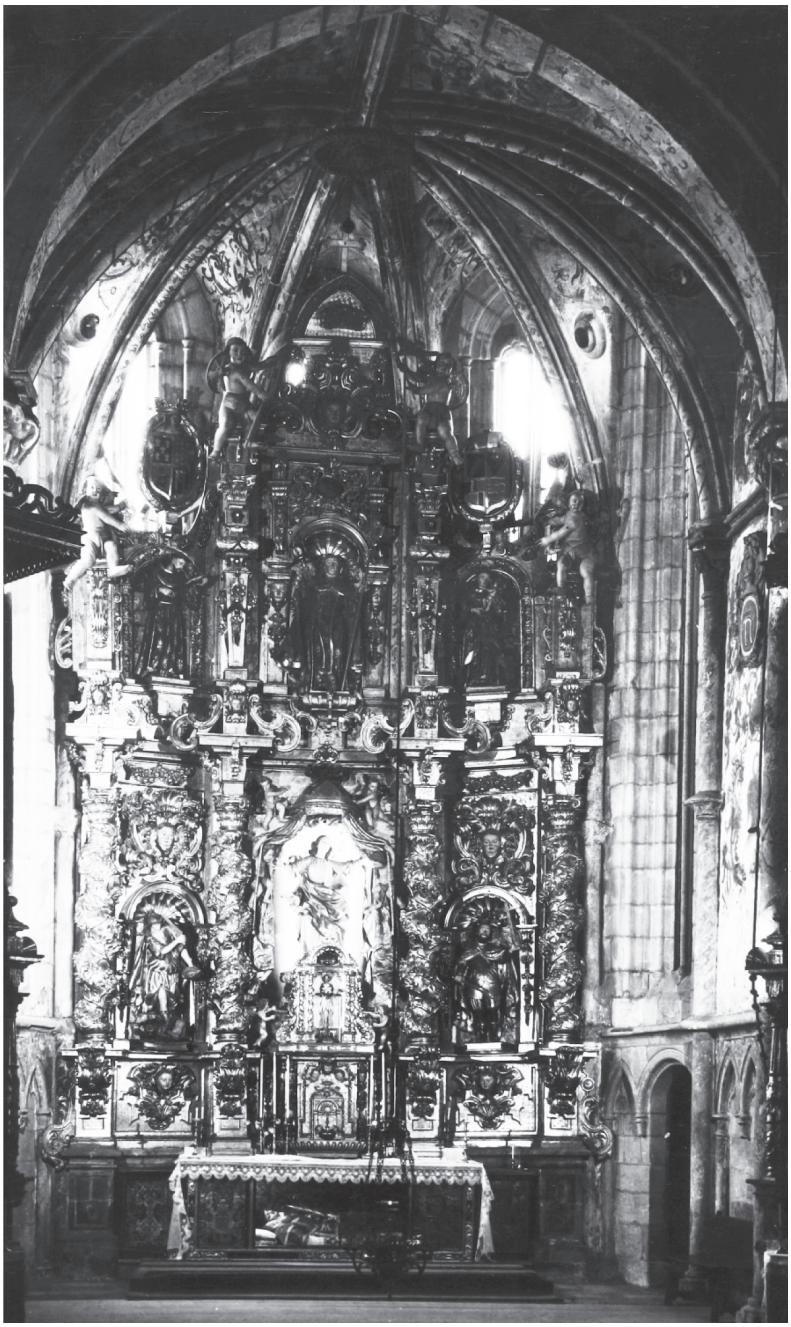
Desde luego, buena prueba de la "interferencia" y permeabilidad a lo compostelano, creo, es el retablo de la capilla colateral de Nuestra Señora del Rosario, en el muro norte, de la iglesia de Santo Tomé de Piñeiro (Moaña, Pontevedra)[168], en el sur de la península de O Morrazo. Merced a las cuentas de su Cofradía de enero de 1738, supimos de los apenas 750 reales "[…] que tubo de coste el coletoral de nuestra señora de que hes de dicha cofradia segun consta de los maestros que lo hizieron [¿acaso Antonio y Gaspar Dacanle?]"; así que tallado y ensamblado antes de 1738, pese a la cortedad de los recursos y simplificación de las formas, se caracteriza por jugar con la austeridad del toscano y trozos de entablamento compuestos por placados, aunque estrechados en su base, el adorno de guirnaldas y flores en las columnas panzudas y la acumulación de placas y recortes en el ático, si bien sin remate en voladizo.

Pontevedra, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 1998, 183 p.

167 "Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista Mariño dejó escrito de su letra lo que consta en el adjunto pliego (1748)", Archivo del Convento de Santa Clara de Pontevedra (ASClP.), cit. J. M. MONTERROSO MONTERO, "La imagen de Nuestra Señora de los Desamparados de Santa Clara de Pontevedra…", op. cit., *vid*. Apéndice I (transcripción íntegra del documento), 511-512 p.

168 Nuestra Señora del Rosario (1669-1750), leg. 1, fol. 88 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo (AHDS.).

Arciprestazgo de O Lérez, jurisdicción de Pontevedra (Pontevedra)



"Altar mayor de Santa Clara", fotografía (1980 ca.), vid. Registro 4745, Caja 8.3.2, Arquivo gráfico, Municipio de Pontevedra, Museo de Pontevedra (MP.)

Textos

"Libro de quentas del convento de nuestra Madre santa Clara de la uilla de Pontevedra, tiene principio para este mes de Noviembre de 1720: Mandado hazer por el Illmo. Señor Don Luis de Salçedo y azcona Arçobispo, y Señor de Santiago y prelado desde Monasterio en la Visita que hizo en el Año de 1717" (1720-1836), s/fol. (sin foliar), Archivo del Convento de Santa Clara de Pontevedra (ASClP.). "Visita Arciprestazgo de Morrazo, Pontevedra, 1767", leg. 1.52.13 (1.269), s/fol., Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.). "Scriptura de la obra de reparos que se han de hazer en el retablo de la yglesia del convento de Santa Clara echa entre las Religiosas de el Antonio, Gaspar da canle y consortes", el 20 de julio de 1734. Prot. Matías López Fariña, 1734, leg. (G) 1.311 (4), fols. 46 r.- 47 v., Pontevedra (AHPP.).

Contexto

Dijo García Iglesias que "[…] La iglesia de Santa Clara, también gótica [segunda mitad del siglo XIV], recibe aportaciones de interés en el siglo XVIII. Tanto el retablo mayor como el de la Virgen de los Desamparados [en la nave, en el lado de la epístola] son exponentes bien sintomáticos del arte del retablo en los años medios del siglo XVIII"[169]. Esto era todo lo que sabíamos, o por mejor decir, suponíamos, sobre el retablo mayor de las clarisas. Gracias a la "Visita del Convento de Santa Clara de Pontevedra, año de 1767" (26 y 27 de septiembre) por D. Bartolomé Rajoy, se dio a conocer, a raíz de su "reconocimiento" de las cuentas, el funciomaniento de la contaduría del Convento; diferenciando las "Quentas de las Rentas", de las "Quentas del Caudal de la Sacristía", los "Caudales de Dotes", en especial "[…] para el seguimiento de Pleytos y otras urgenzias de la Comunidad", amén de para sufragar obras, y, en suma, un "Libro de Quentas de los Haveres de Nuestra Señora de los Desamparados […]". Por fortuna, buena parte de éstos han llegado a hoy día[170]. En especial, hay que poner el foco de atención sobre el "Libro de quentas del convento de nuestra Madre santa Clara de la uilla de Pontevedra…" (desde 6/X/1717), donde se registraron los gastos "ordinarios" de las monjas, los de "obras" y otros extraordinarios:

Así, en las cuentas desde el 21 de noviembre de 1732 hasta el 4 de abril de 1734, bajo el rótulo de "Gasttos menudos", se descontaron apenas treinta reales "[…] de los desayunos de los escultores que sentaron el retablo maior"[171]. Así que el del altar mayor de las clarisas se talló entre 1732 y 1734, seguro que se ensambló y asentó antes de abril de 1734 y, tal vez, esto se haría a fines de 1733, ya que estos "Gasttos menudos" se asentaron justo debajo de una entrada de cincuenta reales "[…] que dieron a la Señora Mayordoma para Ollas y cestas […]", con fecha de noviembre de 1733. A continuación, en las cuentas del 21 de noviembre de 1731 a 1732, bajo el rótulo de "Reparos del Comvento", se asentaron unos 3.787 reales a fin de sufragar "[…] los reparos de Comunidad digo de el Comvento, en que entran un mill quatrocientosos sinquenta y seis reales y siete maravedies que los importó el hornato que se hizo y se entregaron con horden de la señora Abbadesa"[172]. Infelizmente, nada he podido averiguar acerta de lo que se ocultaba bajo éste lacónico asiento. Por fortuna, luego cayó en mis manos la "Scriptura de la obra de reparos que se han de hazer en el retablo de la yglesia del convento de Santa Clara echa entre las Religiosas de el, Antonio, Gaspar da canle y consortes", a 20 de julio de 1734, que vino a arrojar un poco más de luz. Pues bien, Doña Benita de San Buenaventura "[…] Abadesa actual en este dicho Convento", y sus monjas, pasaron ante notario el ajuste con

169 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, op. cit., 194 p. *Ídem, El Barroco (II)*: Arquitectos del siglo XVIII…, op. cit., 14, 362 p. Cfr. M. CUADRADO, "La iglesia del convento de Santa Clara de Pontevedra: estudio artístico", en *Museo de Pontevedra*, 39 (1985), 199-230 p.

170 "Visita Arciprestazgo de Morrazo, Pontevedra, 1767", leg. 1.52.13 (1.269), s/fol., Visita Pastoral, Fondo General, AHDS. Cfr. G. OTERO PIÑEIRO, *Santa Clara de Pontevedra en la Edad Moderna…*, op. cit., 184 p.

171 "Libro de quentas del convento de nuestra Madre santa Clara de la uilla de Pontevedra, tiene principio para este mes de Noviembre de 1720: Mandado hazer por el Illmo. Señor Don Luis de Salçedo y azcona Arçobispo, y Señor de Santiago y prelado desde Monasterio en la Visita que hizo en el Año de 1717" (1717-1836), s/fol., ASClP.

172 *Ibídem*, s/fol.

"Altar de los Desamparados de Santa Clara", fotografía (1980 ca.), vid. Registro 4744, Caja 8.3.2, Arquivo gráfico, Municipio de Pontevedra, Museo de Pontevedra (MP.)

Antonio y Gaspar da Canle acerca de unas obras en su capilla mayor, "[…] por cuanto el Retablo de el Altar mayor de la yglesia del citado Convento que de poco tiempo a esta parte se halla echo esta faltoso de algunos reparos […]"[173]. Así, pudimos saber, por una parte, que su "estructura" se levantó antes de 1734, tal vez antes de noviembre de 1733, y que, hoy por hoy, su apariencia es resultado de unos "reparos" realizados entre julio y fines de 1734; por otra, que en él sí trabajaron entalladores y escultores de Pontevedra.

Pero hay más; a) a éstos, se les refiere como "[…] Antonio y Gaspar Dacanle Escultores", adjudicatarios de los trabajos en precio de 1.300 reales, a pagar en tres plazos, y sin término de ejecución, si bien "[…] haran la citada obra […] con toda brevedad y cumpliran en todo con lo que van obligados"[174]; b) su trabajo era "[…] ochavar el sitado Retablo que oy se halla puesto y ejecutado, desaser el Pabellón y ponerlo más perfecto como asi es, hazer el remate enzima de la Custodia conforme a la planta que se halla en un papel firmado de dicho Antonio Dacanle y el agente deste Convento Don Manuel Antonio de Acuña con su urna o caxa que sirva para poner quando se ofresca a su Divina Magestad patente […]"[175]. Por consiguiente, a los escultores correspondía el aportar la mano de obra, los materiales y las trazas para el tabernáculo; tarea, ésta última, que recayó en Antonio, al que podemos considerar, pues, no sólo como el más "experimentado", sino también una suerte de "jefe de obra"; c) las esposas de arquitectos, entalladores o escultores, por ejemplo, nunca pudieron ponerse al frente de los talleres o de las obras de sus maridos, ni tras su muerte, así que su única participación en actividades artísticas, de que quedó testimonio escrito, se limitó a la contratación, para obligarse "[…] con sus personas y vienes muebles rraices" a cumplir con el ajuste. Es así que las clarisas firmaron con "[…] Antonio Dacanle y Margarita de Argibay su muger: y de la otra Gaspar Dacanle y Felipa de Castro y Lira su muger vecinos de dicha Villa […]"; garantías a las que sumó dar "[…] por su fiador a Marcos González Maestro de Carpintería vezino de la dicha villa"[176], por tanto, un compañero de oficio de los otorgantes; d) en fin, se obligaron a dar "[…] fenecida la dicha obra con toda brevedad y después de echa ha de ser vista y reconocida por Maestros del arte a satisfacion del señor Marqués de la Sierra y de dichas Religiosas"[177].

Es cierto que todas las pesquisas dieron por "patronos" de la capilla mayor del convento de Santa Clara a los Mariño de Lobeira, linaje entroncado con los Montenegro, enraizado en Pontevedra y, entonces, vinculado al mayorazgo de las Casas de Trabanca y Alveos. Sin embargo, los blasones del altar mayor pertenecían a la Casa de la Sierra y dan por nombres a D. Fernando Antonio Mariño de Lobeira Montenegro Andrade y Sotomayor, Maestre de Campo, Vizconde de Alveos, Señor de Alveos y de la Sierra y, en suma, I Marqués de la Sierra (1694), por gracia de Carlos II. O bien, aún mejor, de su hijo D. Fernando Mariño de Lobeira Sarmiento de Quirós Andrade y Noboa, II Marqués de la Sierra desde principios del XVIII, natural de Pontevedra y, a la sazón,

173 Prot. Matías López Fariña, 1734, leg. (G) 1.311 (4), fol. 46 r., Pontevedra, AHPP.

174 *Ibídem*, fol. 46 v.

175 *Ibídem*, fol. 46 v.

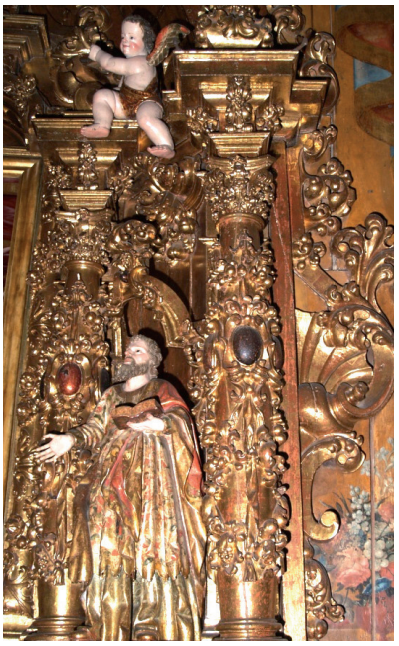
176 *Ibídem*, fol. 46 v.

177 *Ibídem*, fol. 46 v.

"protector" del convento de de Santa Clara, ya que heredó los estados de la Casa de Trabanca, a la que se adscribieron sus derechos de patronato[178]. Pues bien, éste se casó, por agosto de 1709, con doña Elvira Nieto de Silva, VI Señora de Villanueva de Messía, IV Condesa del Arco y IV Condesa de Guaro, nacida en Tenerife, y descendiente de los marqueses de Tenebrón; cuyas armas, creo, ya se incorporaron a los escudos del evangelio —lo soporta la sirena de los Mariño y al timbre la corona del marquesado; cuartelado; primero, de sinople, cinco flores de lis en oro (¿Aldao?); segundo, de gules, trece bezantes de oro (Sarmiento); tercero, de gules, dos lobos pasantes de sable puestos en palo superados por una estrella de oro (Lobeira); cuarto, de sinople, una "M" coronada de oro (Montenegro)— y la epístola —cuartelado; primero, de sinople, una banda de plata (Andrade o Mendoza); segundo, de gules, un águila bicéfala de sable coronada de oro (¿Moctezuma?); tercero, cuartelado en aspa (¿?) de los Mendoza; de plata, tres fajas ondeadas de plata (¿Mariño?)—, en el altar mayor de las clarisas.

Pues bien, hay que desplazar el centro de interés, ahora, hacia la contabilidad de 1732 a 1734, donde se desembolsaron unos cien reales "[…] que entregaron a las señoras [sic.] Mayordoma para el agasajo de bienvenida al señor Marqués de la Sierra"[179]; es curioso, una entrada que iba un poco más abajo de la otra del refrigerio "[…] de los escultores que sentaron el retablo maior [¿acaso Antonio y Gaspar Dacanle?]"; por consiguiente, esta visita de D. Fernando Mariño de Lobeira a las clarisas, anterior a abril de 1734, quizá haya que ponerla en relación con los trabajos en el retablo mayor del Convento y su "visto bueno" a lo obrado, en calidad de "patrono" de la capilla mayor. Luego, en las cuentas desde el 4 de abril de 1734 hasta el 4 de septiembre de 1735, justamente se asentaron unos trescientos reales "[…] que dieron a Antonio da Canle [sic] por ochauar el retablo", más 24 reales a cuenta de "[…] los jornales de cubrir la mesa del altar maior", otros dieciocho "[…] que dieron al vidriero, por vidrios y plomo de las ventanas de la Capilla mayor", y tres reales más "[…] a Joseph Lopez por ponerlos y tambien en la Custodia", y, en suma, doce reales "[…] que dieron a dos canteros por losar la Capilla maior"[180]; asientos anteriores al 15 de abril de 1735.

Antonio y Gaspar da Canle trabajaron, desde el verano, y durante unos meses en el convento de Santa Clara, seguro que hasta fines de 1734, porque poco después, el 12 de diciembre de 1734 se fijó la "Escritura de obra de Carpiteria y obligación echa entre la Abadesa y religiosas de santa Clara y Bartolomé Luazes"[181]; "[…] dijeron que por quanto



¿Antonio y Gaspar Dacanle?, o ¿Benito Rey Somoza?, altar colateral de Nuestra Señora de los Desamparados, en el muro sur, Santa Clara de Pontevedra (Pontevedra), entre 1737 y 1745 ca.

178 J. S. CRESPO POZO, *Blasones y linajes de Galicia*, A Coruña, Ediciones Boreal, 1997, 3, 176-177 y 184 p. J. BUGALLAL Y VELA, "Marquesado de la Sierra", en *Gran Enciclopedia Gallega*, op. cit., 27, 167-168 p. L. F. MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, *Heráldica: escudos de armas labrados en piedra existentes en la zona monumental de Pontevedra*, Pontevedra, Diputación Provincial, 1989, 415 p. J. A. VÁZQUEZ CASÁIS, *La Heráldica de los enterramientos en las iglesias de Pontevedra*, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 1998, 171-175 p.

179 "Libro de quentas del convento de nuestra Madre santa Clara de la uilla de Pontevedra, tiene principio para este mes de Noviembre de 1720: Mandado hazer por el Illmo. Señor Don Luis de Salçedo y azcona Arçobispo, y Señor de Santiago y prelado desde Monasterio en la Visita que hizo en el Año de 1717" (1717-1836), s/fol., ASClP.

180 *Ibídem*, s/fol.

181 Prot. Matías López Fariña, 1734, leg. (G) 1.311 (4), fol. 107 r.- 108 r., Ponteve-

¿Antonio y Gaspar Dacanle?, escudo de D. Fernando Mariño de Lobeira y Quirós, II Marqués de la Sierra, detalle del lado del evangelio, altar mayor de Santa Clara de Pontevedra (Pontevedra), entre 1732 y 1734

les esta mandado hazer de nuebo el techo de la yglesia deste citado Convento que se ha de hazer y correr hasta el coro de Arriba [alto]". Claro está, suponemos que no se le dio principio a la "[…] obra [que] tienen ajustado y tratado con Bartolomé Luazes Maestro de Carpintería Vecino de la dicha Villa"[182], en precio de 9.000 reales, hasta tenerlo ultimado, montado y asentado su retablo mayor. Habida cuenta que los trabajos debían acabar por junio de 1735, hay que imaginarse que, por entonces, la iglesia de las clarisas luciría "renovada", y con su nuevo retablo en el altar mayor, "[…] que es aumento del culto de su iglesia". De esta suerte, seguro que en seguida se proyectó hacer otro más para el altar de "[…] Nuestra Señora de los Desanparados sita en el Convento de Nuestra Señora Madre Santa Clara", en el lado de la epístola; como se sabe, probablemente se talló y ensambló entre 1737 y 1745.

Formas

Hay que tener en cuenta que por septiembre de 1689 el II Marqués de Tenorio, D. Fernando Yáñez Álvarez de Sotomayor y Lima, Marqués de Los Arcos y Tenorio, Señor de las casas y fortalezas de Sotomayor y Fornelos, y, a la sazón, patrono de la capilla mayor de Santo Domingo de Pontevedra, concertó su altar, con el escultor Ignacio Douteiro, en 7.500 reales. Meses después, por abril de 1690, éste suscribió una escritura de "compañía" con sus vecinos, el imaginero Esteban de Cendón y los tallistas Juan Lorenzo y Francisco Faylde para hacerle frente a la contrata. Pues bien, ésta empresa de los dominicos y de la Casa de Sotomayor que marcó, sin duda, el fin de siglo en Pontevedra, estaría en la mente de las clarisas y la Casa de la Sierra, cuando proyectaron un retablo "a proporción" de la arquitectura de su iglesia, en ochavo, para encajar en la planta poligonal de la capilla mayor; según Taín Guzmán, un aparato tan grande como para alojar seis cajas —desde 1693 engalanado con las imágenes de Santo Domingo, la Virgen del Rosario y San Fernando Rey, y, desde luego, con las armas de los Sotomayor en lo alto—, amén de un tabernáculo y su custodia, y, sin duda, montado sobre columnas salomónicas[183]. Hay que llamar la atención acerca de que a Antonio y Gaspar da Canle se les encargó para el altar mayor de las clarisas el "[…] desaser el pabellón y ponerlo mas perfecto y conforme a los que oy se hallan hechos en esta villa [de Pontevedra]"; a saber, el de la Inmaculada Concepción del retablo mayor de los jesuitas, antes de 1726, y, por supuesto, los de fines del siglo XVII, caso del altar mayor del convento de Santo Domingo, ya que lógicamente se le puso uno, y, el mejor ejemplo, el de la capilla de Nuestra Señora de la Misericordia, sita en la iglesia de San Francisco, ajustado por agosto de 1677 con Esteban de Cendón Buceta. Infelizmente, hoy poco se conserva de la retablística del último tercio del 1600, no obstante, muy interesante, según Taín Guzmán y Fernández Gasalla, resultaría el hecho que la traza de éste se proyectara "[…] a modo del de Nuestra Señora de la Cerca de Santiago [convento de San Agustín]", pues hablaría de la llegada desde el norte de una tipología que conjugó columnas salomó-

dra, AHPP.

182 *Ibídem*, fol. 107 r.

183 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", op. cit., 387 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade…*, op. cit., 3, 1475-1476 p.

nicas, ático en hemiciclo y con venera, cabezas de niños en la rosca del arco, pabellones y sartas de frutas; "[…] un pabellon donde a de estar dicha ymaxen con sus anxeles y la peana ansi mesmo de angeles de cuerpo entero enlaçados y en las puntas de la cornixa otros para tener unos belorios; y todo dicho retablo y sus colunas bien trabaxadas"[184]. De suerte que éstos "modelos" constituyeron sus antecedentes, y, por tanto, pesaron en los otros "reparos", concretándose en "[…] un remate encima de la Custodia con una urna o caxa que sirva para su Magestad Patente se ofrezca y hazer el pedestal de piedra para que con lo refeido el dicho Retablo pueda quedar con la perfeccion y mejor bista que es necesario […]"[185].

En resumen, Antonio y Gaspar da Canle trabajaron en la iglesia de Santa Clara, con certeza, hasta alrededor de diciembre de 1734, en las "reformas" de un altar mayor "[…] que de poco tiempo a esta parte se halla echo […]". No hay duda que se talló y ensambló entre 1732 y 1734, con ayuda de la munificencia del Marqués de la Sierra, en calidad de patrono del convento, y tal vez con mano de obra "local". Así que el "problema" pasaría por saber a quién atribuirle la "planta" y dirección de las obras, y, a continuación, saber si los Dacanle trabajaron, o no, antes del verano de 1734 en su fábrica. Entonces, ¿quién? Pues bien, deberíamos tener en cuenta que la Orden Tercera de los franciscanos, contrató pocos años antes, en agosto de 1730, la hechura de su altar mayor con "[…] Don Joseph Acosta y ybarra vezino de la ciudad de Santiago y residente al pressente en la dicha villa […]". Puesto que "estante" en Pontevedra por 1730, es justo pensar que José Ibarra († antes de 1752) quiso beneficiarse de la actividad artística de la villa del Lérez, y, en consecuencia, contratar obras de talla y ensamblaje, dentro o fuera de su cerca, por ejemplo, con los benedictinos de Lérez y Poio, ya que el retablo mayor de San Xoán de Poio se levantó entre 1727 y 1730. Otra hipótesis: a lo mejor dio trazas a las clarisas y trabajó para los franciscanos por los años de 1729 a 1731, habida cuenta que poco después, por junio de 1731, volvió a Santiago de Compostela con un esquema de composición "bajo el brazo" donde se ponía en práctica lo obrado en el retablo mayor de Santa Clara unos años más tarde. Otero Túñez dijo acerca del altar mayor de Santa María do Camiño, "[…] deducimos que tenía un solo cuerpo, dividido en tres calles, la central […] contenía el altar, sagrario y expositor […]; presidía el ático el grupo de la Asunción, bajo un pabellón de 'cogollos y lazadas', sostenido por cuatro ángeles. Los soportes principales serían columnas salomónicas […]"[186]. Detalles y recursos que, si bien traen a la memoria el altar mayor de las clarisas, a decir de Otero Túñez, reflejarían el influjo de Miguel de Romay, lo que sin duda suscribo; pero su inclinación a hacer "máquinas" a base de columnas entorchadas, adornadas con guirnaldas y flores, debió ser a raíz de lo que José Ibarra hizo y vio en Pontevedra, antes del verano de 1731, y, por tanto, tan sólo un año antes de dar principio a las obras del altar mayor de San Martiño Pinario, por junio de 1730.

184 M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade…*, op. cit., 1, 426 p. Ídem, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra…", op. cit., 392-393 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade…*, op. cit., 3, 1472-1473 p.

185 Prot. Matías López Fariña, 1734, leg. (G) 1.311 (4), fol. 46 r., Pontevedra, AHPP.

186 R. OTERO TÚÑEZ, "Santa María del Camino", op. cit., 114 p.

Con todo, no hay lugar a pensar que el "retablero" Ibarra trabajara en la capilla mayor de Santa Clara entre 1732 y 1734, y, por el contario, sí se deberían tener en cuenta a Antonio y Gaspar da Canle, ya que hay "recetas" extrañas, a todas luces, a la retablística de Santiago de Compostela. Su altar mayor se construye en cumplimiento de una planta ochavada, sobre columnas entorchadas y retropilastras, articulando tres calles; la calle mayor más ancha que las laterales y éstas en esviaje, a resultas de los "reparos" del verano de 1734; se trata de un esquema de composición a base de predela, cuerpo, más ático, si bien éste, a su vez, muy "crecido" y levantado sobre estípites, con una estructura de vectores triangulares que lo empujan hacia arriba. Creo que el acierto en la composición radicó, por una parte, en hacer de las retropilastras "bisagras" sobre las que se quebró el plano de fondo, ajustándose al ochavo, y se empujó a los soportes adelante; luego, en echar mano de la superposición de soportes —columnas salomónicas, abajo, estípites y pilastrones, arriba— para "monumentalizar" la arquitectura en madera; y, por otra parte, "deconstruir" el esquema de composición del ático a partir de recursos de fines del siglo XVII, ajustando su verticalidad, con aletas, frontones partidos, pináculos y fragmentos de cornisa, curvos y enroscados. A partir de 1734, su arquitectura ganó espacialidad, a través del ochavo, y, a su vez, por una mecánica de construcción en planos en profundidad, a saber, el plano de fondo y el plano "límite", que marcan los soportes exteriores y que subraya la frontera hasta donde podrían desarrollarse las masas. Su funcionamiento se hizo palpable en el eje principal, una vez que desapareció el entablamento y el cuerpo bajo se llenó con el volumen o espacio negativo del "pabellón" de la Asunción, que cuelga sólo de la cornisa; de modo que se abrió un corte de arriba abajo, una raja sólo contenida por los soportes, que permite a la mirada resbalar hasta el punto más alto, sin interrupciones, allí donde se puso una cruz guardada por ángeles y banderolas.

El ático repitió la articulación tripartita del cuerpo bajo, por supuesto, con una hornacina con venera y flanqueada por estípites, en su tercio medio, y dos aletas en los laterales, tendidas entre los machones que cierran el conjunto en los extremos. Su composición juega con "formas abiertas", la masa y los espacios en negativo, contraponiendo los huecos de las cajas y los intercolumnios al avance de los soportes y la escultura, llevada a invadir el espacio "intermedio" sobre sus peanas. Así, por ejemplo, a los machones del ático, pese a la potencia de su volumen, se les controló por medio del adorno, y a resultas de acumular aletas y polseras y los ángeles que los cabalgan. Sobre la caja principal, por su parte, el remate se hizo a modo de frontón partido, con dos cartones que se enroscan a cada lado y que suben, abrazando un mascarón, a recoger un tambanillo en ojiva, sin duda, reinterpretando la arquitectura en madera de la segunda mitad del siglo XVII, lejos de la órbita de Domingo de Andrade. Pues bien, la semilla del esquema de composición del tercio medio del ático está en las cajas de las capillas del crucero de San Miguel de Marcón, entre 1718 y 1719; un nicho, dos aletas laterales a modo de cartones recortados y llenos de hojarasca de acanto, y, en suma, un frontón partido en el remate, montado en base a dos fragmentos curvos de cornisa, enroscados en los extremos, volutas, aletas y en lo alto un tambanillo.

En cuanto a la sintaxis de elementos sustentados y sustentantes, una vez más, contamos con una arquitectura en madera sometida al plano de

fondo, donde sólo se despegan los soportes y parte del entablamento, resaltado en los plomos, como pidiendo a gritos que los resaltos se conviertan en trozos de entablamento, aislados y discontinuos, como en el arte de Simón Rodríguez; el entablamento desapareció en las calles laterales, reducido a unas fajas horizontales, y sólo recordado por el vuelo de la cornisa, al tiempo que asas y tornapuntas amarran el cuerpo bajo y el alto; y finalmente, en el ático, ahora las columnas salomónicas se sustituyeron por estípites, amplificando su apariencia de "en deconstrucción". En el cuerpo principal se echó mano de columnas entorchadas de un canon muy semejante al del altar mayor de los jesuitas, de cinco senos o espiras, si bien, en esta ocasión, llenas de tallos de rosal que trepan por su cuello y florecen sobre sus senos. Claro que si se tallaron y ensamblaron antes de 1734, serían muy anteriores a las que entre 1742 y 1745 Francisco de Casas levantó para los retablos colaterales del crucero en la iglesia de los benedictinos de Santiago de Compostela, junto a Andrés Mariño, Domingo de Romay y Bernardo García. Por fin, en relación a los estípites, como seguramente ocurrió en la ría de Muros y Noia, su tendencia al desbordamiento de las piezas, con respecto a su gálibo, y, más en concreto, el crecimiento del bocelón, adornado con hojas de laurel y cintas, encontraría, sus primeros ejemplos, así, en la jurisdicción de Pontevedra ya antes de 1734.

Acerca de la talla y el adorno, hay que hacer hincapie en dos características que a mi juicio marcaron el lenguaje de Antonio y Gaspar da Canle; en primer lugar, el gusto por incorporar materiales blandos y cartilaginosos, en ocasiones de apariencia metálica, que dan forma a asas, volutas en "C" y tornapuntas; y, en segundo lugar, texturas plásticas, jugosas y "gordas", "empastadas", a veces, con sus formas a medio liberarse de la materia, aún saliendo de la madera. Así, en las tarjetas de la predela, o sobre cajas y remates, se pueden contemplar mascarones y querubines envueltos entre hojarasca, lambrequines y recortes de cuero; se preferían, todavía, las formas cerradas de las volutas en "C", con sus lenguas acanaladas, tal vez de apariencia "dura" pero con un comportamiento "blando", ya que se abren y retuercen; en medio las frutas y la hojarasca de acanto, cuyas puntas se vuelven siempre hacia dentro, llenándoles de nudos y dándole a las hojas una apariencia más ensortijada y "empastada"; y, en suma, bien abajo, bien arriba, las veneras, que ganan en plasticidad y gracia, en ocasiones con un uso diferenciado del de la "escuela compostelana", esto es, invertidas, con el nudo hacia arriba, y su concavidad llena de fruta. Pues bien, quiero llamar la atención sobre el hecho que su "estilo" se hizo a imagen y semejanza del de Francisco das Moas y Luís Parcero por los años de 1730 a 1739. Al respecto, es curioso el uso de placas y recortes con poco resalto y sus aristas talladas a bisel, con un uso restringido a polseras, entrepaños de la predela y peanas. En el banco, por ejemplo, en las calles laterales, sobre cajeados y placas, se pusieron panoplias con su festón rehundido y llenas de roleos y volutas, al tiempo que sobre el todo se colocó un querubín envuelto entre hojarasca y frutas. Por tanto, formulas y recursos que están en la línea de lo puesto en práctica por Miguel de Romay, Fernando de Casas y Simón Rodríguez —roleos y volutas "jugosas", gordas y engalanadas con sus nudos o manzanas en la punta, mascarones, cartuchos que envuelven espejos convexos…— alrededor de 1730.

¿Antonio y Gaspar Dacanle?, retablo mayor de Santa Clara de Pontevedra (Pontevedra), ¿por 1733?

Contenido

Dijo García Iglesias, otra vez, "[…] El retablo mayor deja la estructuración de su cuerpo inferior a la columna salomónica, encuadrando una representación de la Asunción situada entre las imágenes del arcángel San Miguel y del rey San Fernando. En el cuerpo superior, sin embargo, ha de ser la patrona —santa Clara— quien centre unos espacios repartidos, en esta ocasión, por estípites […]"[187]. Pues bien, como ocurrió en el altar mayor de las clarisas de Santiago de Compostela (1700), bajo la gubia de José Domínguez Bugarín, el empuje de la custodia y de la figura de la Inmaculada, en el cuerpo bajo, obligó a desplazar a santa Clara de Asís al ático, y, así, originariamente se destinaron las cajas laterales sólo a los santos fundadores; esto, a pesar de las alteraciones del programa en la actualidad[188]. Por su parte, en el retablo mayor de las clarisas de Pontevedra, la fundadora, representada con el hábito de las clarisas, el báculo y la custodia, para expresión de su devoción por la Eucaristía, se hizo acompañar, en el lado del evangelio, por san Francisco y, en el de la epístola, por san Antonio; sin duda, los dos santos franciscanos más populares de la Galicia del Antiguo Régimen y, desde luego, junto a santa Clara, los más importantes de la Orden.

187 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII…*, op. cit., 14, 362 p.

188 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "El Convento de Santa Clara de Santiago", 126 p. y ss. Ídem, "O retábulo barroco galego", op. cit., 208 p. M. TAÍN GUZMÁN, *Domingo de Andrade…*, op. cit., 1, 435 p.

Abajo, en medio de la predela se alojó un sagrario, de cajón ochavado, cuyo frente se engalanó con una custodia "de pie", con la Sagrada Forma adorada por un "enjambre" de querubines. A día de hoy, ya no hay "[…] remate encima de la Custodia con una urna o caxa que sirva para su Magestad Patente […]", y, en su lugar, un trono de nubes y querubines para la Asunción de María, bajo su telón. En el lado del evangelio, a su vez, se alojó a san Miguel Arcángel, cuyo culto en las iglesias de la Edad Moderna simbolizó el triunfo de la Iglesia católica en defensa de la Eucaristía y de la pureza de la Virgen María; y, en el de la epístola, a S. Fernando Rey. En 1693 Esteban de Cendón Buceta ajustó con el patrono de la capilla mayor de Santo Domingo de Pontevedra, el Conde de Sotomayor y Marqués de Tenorio, la hechura de una custodia y las imágenes Fernando III de Castilla y de León, el Santo —por cierto, canonizado pocos años antes (4 de febrero de 1671), si bien "Desde que murió el Santa Rey tuvo culto y veneración de Santo […]", honrándose como a héroe de la "Reconquista" y patrón de la Monarquía hispánica[189]—, y un Padre Eterno en precio de 1.150 reales[190]. Quizá su culto haya prendido en Pontevedra a fines del siglo XVII —a lo mejor ya representado por Esteban de Cendón según el tipo iconográfico que se ensayó por 1677 en la catedral de Santiago de Compostela, en un escultura de Juan de Seoane para el altar de San Fernando, y que luego se sustituyó por otra de Diego de Sande por 1728—[191], y ésta haya sido la razón por la que se tomó la decisión de sustituir a san Luís de Rey de Francia, como sería lo propio en un contexto franciscano, por san Fernando —ya que los franciscanos se jactaban de que el otro y santa Isabel de Hungría habían sido hermanos de la Orden Tercera, amén de que su iconografía acostumbró a confundirse, ambos con corona, cetro, manto de armiño…— en la iglesia de las clarisas. Otra hipótesis, tal vez la más "verosímil", pasa por responsabilizar de esto a los patronos, al igual que en el convento de los dominicos de Pontevedra; ya que como el II Marqués de Tenorio, D. Fernando Yáñez Álvarez de Sotomayor, el II Marqués de la Sierra, otro "Fernando"; si bien éste de los Mariño de Lobeira, D. Fernando Mariño de Lobeira y Quirós, tal vez haya buscado en san Fernando a su "patrón" y auxiliador. Así, junto a la talla de las armas de los Mariño de Lobeira, Montenegro, Andrade y Sotomayor del linaje de la Casa de la Sierra, en el ático, debió de requerirse un lugar de privilegio para la escultura de san Fernando Rey en el altar mayor. Al respecto, hay que poner de relieve que su hijo, D. Fernando Pablo Mariño de Lobeira y Nieto de Silva (1712-1769 ca.), III Marqués de la Sierra, en sus actividades de "mecenazgo" a mediados del XVIII, asociadas al derecho de patronato en feligresías rurales, creo que también lo impuso en el retablo mayor de Santo Tomé de Piñeiro (Marín, Pontevedra), antes de 1755, y en el de Santa Mariña das Fragas (Campo Lameiro, Pontevedra).

¿Antonio y Gaspar Dacanle?, san Fernando Rey, retablo mayor de Santa Clara de Pontevedra (Pontevedra), entre 1732 y 1734

189 P. de RIBADENEYRA, *Flos sanctorum, de las vidas de los santos…*, op. cit., 2, 194-195 p.

190 M. TAÍN GUZMÁN, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", op. cit., 387 p. L. FERNANDEZ GASALLA, *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade…*, op. cit., 3, 1475-1476 p.

191 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, op. cit., 102-103 p. *Ídem*, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII…*, op. cit., 14, 252 p.

Santa María de Bemil (MC.VEM.01)

Arciprestazgo de Moraña-Caldas, (Caldas de Reis, Pontevedra), ant. Moraña de Arriba

Textos

Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas (ant. Moraña de Arriba), AHDS. Libro de Fábrica (1731-1814), leg. 2, Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas (ant. Moraña de Arriba), AHDS. "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren, año de 1739", s/fol.(sin foliar, "Santa María de Bemil", n.º 36), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

Contexto

Cercana a la villa de Caldas de Reis, inclusa en su jurisdicción y sita al lado del Camino Real a Pontevedra, la iglesia de Bemil cuenta con una cabecera de fines del siglo XII, cuya "renovación" durante los siglos del Barroco dependió, en gran medida, de los patronos del beneficio. Si bien hasta finales del siglo XVII éstos hicieron oídos sordos y desentendieron sus obligaciones. Así, en el auto de su visita a Moraña de Arriba, de mayo de 1676, D. Andrés Girón dejó constancia de su queja "[…] por quanto allo […] y reconocio por vista ocular que hiço [a Santa María de Bemil] se esta caiendo la capilla mayor […] y deuiendolo los Patronos sincureros reedificar dicha capilla no lo acen ni an querido hacer en tanto tiempo aunque se les dio auiso y amonesto […] y unos con otros andan en pleito sobre de quien a de

redificar dicha obra y por que no es justo se dilate mas […]", con la vehemencia de que acostumbró a hacer gala durante su gobierno, dictó el "[…] secuestro y enbargo en los frutos de las sincuras [sic] de dicho beneficio que perciuen los Patronos como tales […] asta que con efecto este adereccida y compuesta dicha capilla mayor a toda satisfazion […]"[192]. Sin embargo, puede que no tuviese que llegarse a tanto. Es muy probable que la cabecera se restaurase ya hacia 1680, sin necesidad de echar abajo la fábrica del Románico, puesto que el interior de la iglesia se empedró poco después, por 1683[193], lo que a lo mejor significó que los trabajos de cantería habían llegado a buen término. De hecho, a raíz de la visita de septiembre de 1684, bajo el rótulo de mandatos de "Obras" se ordenó que se "[…] obligue a sus feligreses a que losen la sacristia y compongan el atrio de la iglesia"[194]. Por consiguiente, ni otra palabra sobre la capilla mayor. Otra hipótesis, pasaría por aceptar que dieron principio a las obras más tarde, por 1698[195]. Buena prueba del "decente" estado de su fábrica a principios del siglo XVIII lo proporcionan, sin duda, las cuentas de 1706 a 1708 —ajustadas entre abril de 1707 y febrero de 1710—, según las que se pagaron sobre diez reales por "[…] componer el retablo del Altar mayor; y su frontal […]" y algunos más que dieron al pintor que "[…] bruñio el retablo del Altar mayor"[196]. Pues bien, al parecer, el patronato de Santa María de Bemil estaba en manos legas, y, por 1739, sabemos que el cura era […] a presentacion del Patrono de la Capilla de Alba, que lo es actualmente Don Andrés Vallo de Porras […]"[197].

Pero su retablo mayor debía de ajustarse "a las modas", así, en el auto de la visita de enero de 1728, D. Juan de Armestos y Astorga, a la sazón, canónigo de Santiago de Compostela, arcediano de O Salnés y visitador general "en tiempo de sede vacante", dijo, era menester "[…] hacerse el retablo de la capilla mayor por el que ay [ser] indecentte, pequeño y de mala disposición, [entonces] manda su merced que se haga uno nuevo, capaz, que llene el hueco de la capilla mayor […]". Claro que esto era posible a causa de que "[…] en esta fabrica y cofradías ay caudal que llega cerca de tres mill reales y aun faltan las quentas del año proximo pasado, que con lo que resultare de alcance de ellas excedera de treszientos ducados, y allarse la fabrica, y cofradias con dencia"[198]. En seguida, se dispuso que "[…] se haga planta por un Maestro del arte de toda inteligencia y de hecha dicha planta se ponga en postura publica para el en que menos lo quisiere hazer conforme a dicha planta, al qual se la rematara, haciendo el seguro ["escritura de ajuste"] necesario, y de hecho dicho remate y seguro con la expresada

192 Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, 18 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas (Moraña de Arriba), AHDS.

193 *Ibídem*, fol. 33 v.

194 *Ibídem*, fol. 35 v.

195 "Primeramente da por descargo 700 reales de vellon que entrego para fabricar la obra de dicha yglesia según reciuo que dio el Maestro […]. Mas da en descargo ciento y setenta y siete reales y medio que costaron cinquenta y nueve fanegas de cal […]", *ibídem*, fol. 57 v. (¿?)

196 *Ibídem*, fol. 66 r. (¿?)

197 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren, año de 1739", s/fol. (sin foliar, "Santa María de Bemil", n.º 36), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

198 Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, fol. 106 r.-v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

planta, zertificación de la publicación y posturas, y la de este autto de visita, se lleve al señor Ordinario para que apruebe dicho remate […]". A continuación, y una vez ejecutada la obra, se advirtió al cura y feligreses de Bemil acerca de:

> "[…] se buelua a dicho señor Ordinario, para que nombre Maestro de su satisfazion, que reconozca, si se ha hecho el retablo conforme dicha plantta, y el Maestro que lo tomo a su cargo cumplio con dicha obligación; y con lo que del referido reconocimiento resultare, declare dicho señor Ordinario se si ha de dar, o no entera satisfacion de la obra al Maestro que la hizo; para lo qual ha de ser condizion en el remate que se ha de reseruar la tercera parte del importe de dicha obra, sin entregar, asta que preceda en visita de el reconociendo el mandato de dicho señor Ordinario […]"[199].

Pues bien, el altar mayor seguro que se ajustó y contrató poco después, a tenor de las cuentas de 1728 —ajustadas entre enero de 1729 y abril de 1731—, bajo el rótulo de "Nota y advertencia de los caudales de fabrica y dos cofradias desta feligresia de Vemil hasta el año de veinte y nueve inclusive que se gastaron en la obra del retablo que se hizo por mandato de la visita passada y aprobado por el señor lizenciado Don Antonio fernandes de Trabo [sic] Prouisor deste Arzobispado de Santiago". En primer lugar, se sumaron los "alcances" de la Fábrica y cofradías, sumando sobre 4.000 reales; "Todos los caudales de atrás juntos en un cuerpo: […] Fabrica en todo su caudal mil y trescientos y veinte y siete y un quarto: […] Sacramento en todo su caudal mil y trescientos y diez y seis reales y un quarto: […] Nuestra Señora en todo su caudal mil trescientos y sesenta y tres reales menos dos quartos […]". Luego, entre enero de 1728 y fines de 1729, se ajustó, cuyo "[…] ymporte de toda la obra: menos pulpito y marco del altar mayor, todo el Retablo con sus santos trescientos y cinquenta ducados: o en reales tres mil ochocientos y cinquenta reales […]"[200]. Si bien el problema pasa por saber no sólo cuándo se concertó, sino también por cuándo se talló, ensambló y asentó, habida cuenta que allí se dijo que "[…] costó la canteria para assentar el retablo noventa y nueve reales y diez maravedies menos tres ferros [sic] de cal que no entran en la quenta que era en la de la fabrica del año pasado en que fue mayordomo gonzalo do casal [1731] […]: Mas cinquenta y siete reales que se pagaron para quenta del pulpito y marco del altar mayor y la recta se le pagara al Maestro el año de Gonzalo de Casal [1731] […]: Parece que salen [justamente] los quatro mil y seis reales que importan los caudales de arriba […]"[201]. En consecuencia, creo que no se montó y asentó hasta fines de 1730, por cuanto en las cuentas de su año, ajustadas el 29 de junio de 1731, se descontaron 22 reales "[…] de las tablas, mas madera y echura del altar mayor […]"[202].

Poco después, entre los mandatos de la visita de junio de 1732, D. Gregorio Posse, colsultor del Santo Oficio y visitador general de la Diócesis por el arzobispo D. José del Yermo Santibáñez, mostró su

199 *Ibídem*, fol. 106 r.- v. (¿?)

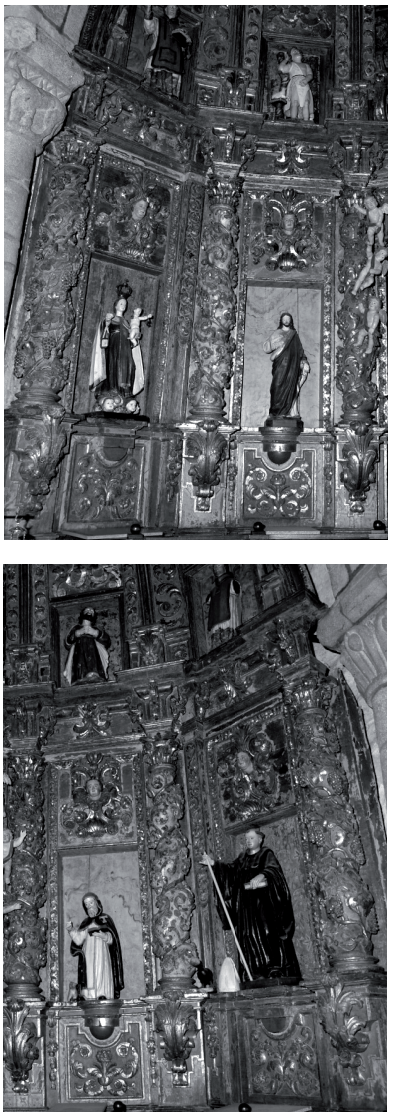
200 *Ibídem*, s/fol.

201 *Ibídem*, s/fol.

202 *Ibídem*, s/fol.

conformidad por "[…] auerse echo y colocado el Retablo nuevo en la Capilla mayor según lo mandado en el Autto ultimo de Visita […]", y, dijo, "[…] por allarse dicho Retablo por pintar Manda que de los primeros caudales que ubiere de la fabrica y cofradias […]; se pinte y dore dicho retablo; y se venda el viejo que se alla en la sachristia rematandolo en mayor postor y su pro ducto [sic] sirva para dicha obra […]"[203]. Por tanto, en el margen, se asentó que "[…] el Retablo Viejo se vendio a la yglesia de Abalo [San Mamede de Abalo, arciprestazgo de Arousa] en 180 reales […]". Hay que esperar pocos años para ver el ajuste de los 3.800 reales "[…] que costo el pintar el retablo mayor y pulpito […]", justamente en las cuentas de 1736, ajustadas en marzo de 1737, de los que se pagó "[…] de los alcances atrasados ochocientos y cinquenta reales y tres cuartos: y deste año trescientos y sesenta y quatro reales y todos hazen mil docientos y catorze reales y tres quartos"[204]. Algunos años más se tardó en subsanar la deuda, pero en la "memoria" de la "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren, año de 1739", el 13 de octubre, éste dijo que […] visité esta yglesia que está dezente, la capilla mayor de bobeda con retablo hermoso […]"[205]. Por lo demás, encontró por cura a "[…] Don Manuel Fonttao Pereira desde el año pasado de 1716, a presentacion del Patrono de la Capilla de Alba [¿de la Catedral?], que lo es actualmente Don Andrés Vallo de Porras".

En resumen, el retablo mayor de la feligresía de Bemil se ajustó entre enero de 1728 y fines de 1729, y, en suma, seguro que se ensambló antes de fines de 1730. Por su parte, la actividad de "promoción", como en otras ocasiones, recayó en las autoridades eclesiásticas, la "vigilancia" de las obras en el párroco, D. Manuel Fontao Pereira, y la "financiación" en la Fábrica y las cofradías de la feligresía; con que faltaría, aún, por ajustar la función del patrono de la iglesia. Pues bien, hay que tener en cuenta que los de la capilla mayor eran "patronos sincureros", esto es, posuidores de un derecho de patronato sin "presentación" al beneficio, en consecuencia, nada que ver con respecto a los "presenteros", los Vallos[206]. Sin embargo, hay en el ático del retablo mayor un escudo, cuyas armas pudieran ser las de los Suarez de Deza, un linaje enraizado en Caldas de Reis desde la Baja Edad Media —de sinople, una torre de oro, aclarada de sable, y acompañada de dos tenantes o donceles de gules—, o bien cualquier otra de las familias de hidalgos que según Sa Bravo residían en la villa desde fines del XVI, y a los que se refirió Jerónimo del Hoyo, por 1607, como "alguna gente noble"[207].



¿Antonio y Gaspar Dacanle?, retablo mayor de Santa María de Bemil (Caldas de Reis, Pontevedra), entre 1728 y 1730

203 Libro de Fábrica (1731-1814), leg. 2, fol. 6 v., Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas, AHDS.

204 *Ibídem*, fol. 11 v.

205 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren, año de 1739", s/fol. (sin foliar, "Santa María de Bemil", n.º 36), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

206 P. PÉREZ COSTANTI, *Linajes Galicianos*, Santiago de Compostela, Ara Solis, Consorcio de Santiago, 1998, 309 p.

207 H. de SA BRAVO, "Familias nobles con casa blasonada en los términos antiguos de Caldas", en *Museo de Pontevedra*, 38 (1984), 271-272 p.

Formas

Se ajustó a la redondez de la fábrica del Románico, de suerte que se construyó una estructura incurvada, casi tan ancha como alta, con cinco calles, separadas por seis columnas entorchadas, en el cuerpo bajo, y, encima, un ático a modo de bóveda de horno o cascarón, con cinco plementos. En consecuencia, hay que poner de relieve que hacerlo "a la moda", tal y como decretó el visitador general por 1728, significó levantar una arquitectura en madera "capaz", con hasta seis cajas para la escultura, y "[…] que llene el hueco de la capilla mayor […]". Sin embargo, no hay duda que el protagonismo recayó, una vez más, en el eje y cuerpo principales, a resultas de echar mano de las columnas, conjugar las dimensiones y profundidad de las cajas y por la composición del nicho que lo centra. Habida cuenta que para alojar el sagrario se cortó la predela, se abrió una hornacina, con su cascarón, para la Asunción, rodeada de ángeles, y arriba, en el ático, se la hizo rimar con otra plana y poco profunda, pero enmarcada entre arbotantes y tornapuntas perpendiculares al plano de fondo, única concesión a los elementos de la arquitectura en madera con respecto a su ordenación. Por consiguiente, debe buscarse a un "artista" que esté acostumbrado a componer a base de columnas entorchadas y en atención a una sintaxis de elementos sustentados y sustentantes aún muy rígida; el "autor" del retablo mayor de Bemil, por ejemplo, llegó a conjugar en el mismo plano columnas salomónicas en los extremos y entorchadas, en la parte media, retalladas y cuajadas de una decoración a base de zarcillos y hojarasca de acanto. Creo que detrás está, en gran medida, el "impacto" del retablo mayor de los jesuitas en la villa de Pontevedra (antes de 1726), ya que desencadenó un cambio de tendencia en la retablística, manifestándose, en seguida, en el retablo mayor de San Xoán de Poio (entre 1727 y 1730) y en el del convento de Santa Clara (antes de 1734).

Por su parte, el colegio de la Compañía de Jesús hoy por hoy cuenta con una buena "colección" de retablos de la primera mitad del siglo XVIII, que se relacionaron, en casi todos los casos, con maestros y talleres de fuera de Pontevedra, aunque ni siempre se obró así. Creo que en su mayoría son resultado de una actividad artística y "de producción" entre 1726 y 1729, o poco más tardía. Claro ésta, junto a los jesuitas, sin lugar a dudas, el mejor "obrador" de la villa amurallada y un verdadero "laboratorio de formas", debemos situar el adiestramiento de escultores, retableros y tallistas que dieron principio, alrededor de 1730, a una producción a base de columnas entorchadas y, a la par, al juego con columnas salomónicas, panzudas y estípites en el mismo plano; caso de Antonio y Gaspar da Canle. En el segundo altar del lado del evangelio, en el cuerpo de naves, "[…] En el medio, la imagen del Señor crucificado de siete cuartas de alto […] y al pie de la cruz imágenes de Nuestra Señora y san Juan Evangelista estofadas [hoy perdidas]. Y en los dos nichos de los lados, dos bultos de cinco cuartas de alto encima de sus peanas doradas, que representan el Ecce Homo y a Nuestra Señora de los Dolores con su espada clavada en el pecho, de hechura primorosa […]". Luego, "[…] encima de dicho retablo se halla una imagen de bulto de cinco cuartas de alto que representa a Nuestra Señora de la Soledad con las siete

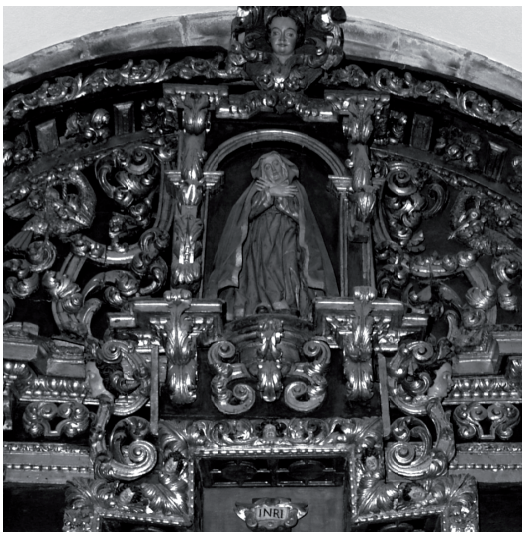
espadas […]"[208]. Su cronología podría emplazarse, en medio y medio, entre el retablo mayor de la Compañía de Jesús y el de la feligresía de Santa María de Bemil, en consecuencia, después de 1726 y antes de 1730 o 1731. De modo que su composición, y, en especial, su lenguaje, debería explicarse como eslabón en su cadena de antecesores y sucesores; del altar mayor de la Compañía de Jesús, por una parte, bien pudo tomar prestada la sintaxis de la arquitectura en madera, haciendo uso de columnas panzudas, con el tercio inferior retallado y cuajado de querubines, y el esquema de composición para el ático; de la iglesia de Santa María de Bemil, por otra, aún quedó rastro de los patrones para adorno en los entrepaños y la predela, con un tablero rehundido y la decoración distribuida a partir de dos tornapuntas afrontadas, recortadas y de apariencia metálica, envueltas en hojarasca de acanto y con ramilletes de flores sobre el eje de simetría.

Desde luego, no hay lugar a afirmar que el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bemil lo hicieron Antonio y Gaspar da Canle, ni me atrevería a creerlo a pies juntillas, si bien juzgo que hay que atribuírselo a la "escuela pontevedresa" y a un "artista" de sobra conocedor de las obras de los jesuitas y las clarisas. Acerca de un ensayo de atribución a los Dacanle, jugaría a su favor, por ejemplo, el hecho de saber trabajar con columnas entorchadas, placas y recortes con poco resalto, arbotantes llenos de hojarasca, y, en fin, si éstos se formaron, casi con toda seguridad, a la sombra de los jesuitas, hay que hacer hincapie en que muy pronto conocieron, de primera mano, las columnas con el fuste en espira, recorrido por zarcillos y ramaje de acanto, lambrequines y roleos; luego, las hornacinas en exedra con cascarones avenerados y peanas de cuarto de esfera o con piezas de sección curva. Por consiguiente, si "cruzamos" la información sobre la producción más o menos conocida de Antonio da Canle hasta 1734, con el retablo colateral del Santo Cristo de la iglesia de Compañía de Jesús, obtendremos un esquema de composición para el ático, sin duda inspirado en el retablo mayor de los jusuitas, a partir de sumar una hornacina con cascarón en venera, una peana con piezas incurvadas y un encuadre de tornapuntas acanaladas y roleos de acanto, o madreselva. Por su parte, las cajas de las capillas del crucero de San Miguel de Marcón, con sus dos aletas laterales a modo de cartones recortados y llenos de hojarasca de acanto, pero, en esta ocasión, perpendiculares al plano de fondo, quizá precedieran a configuración del nicho que centró el ático del altar mayor de Caldas de Reis.

Pues bien, si suponemos que los Dacanle trabajaron en la iglesia de Santa María de Bemil hasta 1730, tal vez su retablo mayor nos dé pistas para entender los "reparos" del altar de las clarisas luego, en el verano de 1734. Pese a substituirse su hornacina por un pabellón, creo que sobrevivieron las bases de su esquema de composición para el nicho central; la Asunción se asentó sobre un trono de nubes y querubines, descansando sobre un sagrario, una suerte de cajón ochavado, encajado en medio y medio de la predela, interrumpiendola, y se flanqueó por columnas entorchadas, adornadas con flores y hojarasca

Arriba, ¿Antonio y Gaspar Dacanle?, detalle, retablo mayor de Santa Clara de Pontevedra (Pontevedra), antes de 1734
Abajo, ¿Antonio y Gaspar Dacanle?, detalles, retablo mayor de Santa María de Bemil (Caldas de Reis, Pontevedra), entre 1728 y 1730

208 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moderna…*, op. cit., 614 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, op. cit., 198 p.



¿Antonio y Gaspar Dacanle?, retablo colateral del Santo Cristo, en el segundo altar del muro norte, iglesia de la Compañía de Jesús de Pontevedra (Pontevedra), ¿después de 1726?

de acanto; los netos, a su vez, animados con roleos y dos grandes volutas, con sus lenguas vueltas hacia dentro, con su frente acanalado y con dos hojas de acanto en lo alto que voltean hacia delante. Es justo decir que las semejanzas aunque siembran una "duda razonable", no son suficientes. Sólo por acumulación y encadenando "hipótesis" podemos acordar una atribución del trabajo a Antonio y Gaspar da Canle, amén de que resulta muy difícil señalar la continuidad en las formas y fórmulas, a causa de la diferencia entre los "modos" entre el retablo mayor de las clarisas y el de la feligresía de Bemil. En el altar mayor de Santa María de Bemil, por ejemplo, se hizo gala de una talla más tosca y "esquemática", perdiendo en "naturalismo", abusando de lo cartilaginoso, frente a la hojarasca y reduciendo los golpes de talla. Si bien pocas transformaciones se produjeron sobre los patrones para organización del adorno, trabajando siempre a partir del "motivo" de las dos tornapuntas afrontadas, recortadas y de apariencia metálica, trenzadas con el ramaje de acanto. Por fin, las cajas y el entablamento se adornaron con mascarones y querubines envueltos en volutas y roleos de "estilo auricular", con flores y acanto, y con la venera, no arriba, a modo de cimera, sino en la base de la tarja, como en la iglesia de Santa Clara.

2.1. Benito Rey y fray Francisco de Mira († después de 1774)

Según Couselo Bouzas, "[…] era de Pontevedra, en donde trabajaba"; en 1754, al parecer, hizo la cuarta parte del retablo mayor de la iglesia de Santa Comba de Rianxo (Rianxo, A Coruña)[209], si bien uno de sus trabajos más "norteños" y, hasta hoy día, el único al norte del río Ulla. Rodríguez Fraiz lo rescató del olvido, y sus estudios sirvieron de peana para presentarlo como al mejor "maestro de arquitectura y escultura", y más activo, de la villa de Pontevedra al mediar el siglo XVIII. Benito Rey Rodríguez y Liñariños, o bien, como se le nombró en el libro de Legos del "Asiento General de Vecinos", por noviembre de 1751, Benito Rey Somoza y Liñariños, se dijo natural de Pontevedra, y, en esta ocasión, declaró tener sobre cuarenta y ocho años, con que nacido por 1703 o 1704, al parecer en la feligresía de San Bartolomé "O Vello"[210]. Por supuesto, Rodríguez Fraiz también dio a conocer su primera obra, justamente el "Contrato del Altar mayor" para la iglesia de San Pedro de Campañó, de julio de 1739, que ajustaron con "[…] Don Benito Rey Rodríguez y Liñariños, vecino de la villa de Pontevedra y Don Joseph de Malbares vecino de la feligresía de San Pedro de Dimo deste Arzobispado y […] Maestros de Escultura y Arquitectura"[211].

Por consiguiente, desde que dio principio a su "etapa de madurez", cuando contaba con alrededor de treinta y cinco años, despuntó la que llegaría a ser una constante en su producción, el maridaje entre las influencias de Pontevedra y Santiago de Compostela; a) sus retablos, hasta bien entrada la década de 1750 a 1759, reflejaron la misma tipología, sin lugar a dudas deudora del proyecto de José Malvárez para la iglesia de Campañó, a saber, una "maquina" de dos cuerpos y tres calles, proporcionada y equilibrada, casi siempre articulada a base de estípites, caracterizada por la unificación sobre el eje principal y sujeta a un esquema de composición caracterizado por el protagonismo de la caja central y su tabernáculo; b) el influjo de los focos pontevedrés y compostelano se materializó, por ejemplo, en los patrones y comportamiento del adorno, a partir de una talla "ensortijada", menuda, elegante, y caracterizada por el protagonismo de cintas, cartuchos y recortes de cuero; c) en cuanto a la sintaxis de elementos sustentados y sustentantes, hay que poner de relieve la desaparición del entablamento en las calles laterales, tan sólo recordado por medio de sus fragmentos, sobre estípites, y, desde luego, una mecánica de composición tan sólo basada en el movimiento del plano de fondo y el escalonamiento de soportes. Claro está, "aligerada" a golpe de las placas y recortes, óvalos y espejos con cuentas, puntas de diamante y tornapuntas aristadas y de apariencia metálica. Es justo decir que su "modo de hacer" se inspiró, sin complejos, en el lenguaje de Simón Rodríguez, y, por ésta vía, Benito Rey no hizo sino aclimatarlo a Pontevedra y su área de influencia.

209 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 560 p.

210 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 466-467 p. *Ídem, Canteiros e Artistas de Terra de Montes…*, op. cit., 504 p.

211 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 466 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII…, op. cit., 14, 354-355 p.

Pues bien, esta "interferencia" de lo compostelano pudo vehicularse a través de José Ibarra, o bien, José Malvárez, si bien con respecto al arte de Simón Rodríguez, a lo mejor hay que volver la mirada a un maestro de obras asentado en Pontevedra, y, por supuesto, buen conocedor de la producción de Santiago de Compostela por los años medios del siglo XVIII: fray Francisco de Mira († hacia 1774), a la sazón religioso lego de San Francisco de Pontevedra, y, al menos desde 1757, dibujante de "plantas" y trazas en su jurisdicción[212], y a quien, Couselo Bouzas, señaló por "autor" de la planta para la iglesia de Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra) y su retablo mayor. Desde luego, hay que subrayar, por ejemplo, que las obras del convento de San Francisco de Santiago de Compostela se pusieron bajo su dirección de 1770 a 1774[213]. A su favor, por otro lado, la hipótesis de que conoció la "planta" y trazas (1740 ca.) de la iglesia de los franciscanos, y, en especial, de su fachada, seguro que poco antes de la muerte del su arquitecto, por febrero de 1752[214]. De suerte que, creo, de allí, con toda seguridad, fray Francisco de Mira sacaría su inspiración para un esquema de composición a base de columnas panzudas, exentas, sobre altos pedestales, y que se caracterizó por la "interpenetración" de los cuerpos sobre el eje principal y las volutas recortadas que los entretejen, por voladizos y pilastrones en el ático, que se multiplican por el sur de la Diócesis desde mediados del siglo XVIII; a saber, Santa María de Rubiáns (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra) pocos años después de 1749, Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra) de 1758 a 1759, Santa Mariña de Fragas (Campo Lameiro, Pontevedra) por 1747, y la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, en la feligresía de Santo Estevo de Saiar (Caldas de Reis, Pontevedra). Si bien, hoy sabemos que él no hizo la "planta" que ejecutó Benito Rey en el altar mayor de la feligresía de Xeve.

Rodríguez Fraiz le atribuyó a éste, a Benito Rey, con buen ojo, el retablo mayor de la feligresía de San Salvador de Poio (Poio, Pontevedra) "[…] *que también se conserva entero, sin añadidos ni retoques. Muy bien arreglado y pintado en el año 1989, siendo rector D. Vicente Cerdeiriña. Éste retablo, creemos, a falta de documentación que demuestre otra cosa, que es unos años anterior al de Campañó* [antes de 1739]"[215]. Por fortuna, a día de hoy, tenemos la certeza de que no lo es: en la memoria de la "Visita del Arciprestazgo de Salnés [1749 ca.]", bajo el rótulo de "San Salbador de Poyo Pequeño" —por oposición al monasterio de los benedictinos de "Poyo Grande" —, se dijo que "Visito su Illma esta yglesia en el dia 2 de noviembre [1749 ca.] por la tarde desde el monasterio de San Juan de Poyo", y añadió que "Esta yglesia no tiene renta alguna, ni derechos de sepulturas y quando se ofrecen algunos reparos, lo ponen los feligreses, o se saca de las Cofradias, hay libro donde se hace quenta de estos gastos, y en el se ponen los Autos de Visita [lamentablemente, éste no se conserva]".

212 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 455-456 p.

213 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez…*, op. cit., 125 y 130 p.

214 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez…*, op. cit., 120, 127 y 139 p.

215 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes…*, op. cit., 504 p. Cfr. Ídem, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó…", op. cit., 466-467 p. *Ídem, Santa Mariña de Tomonde: Terra de Montes, Cerdedo,* Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra, 2001, 54 p.

Pues bien, entre los "Mandatos", al cura y los feligreses de San Salvador de Poio se les "[…] encarga […] procuren por los medios posibles, se faie esta yglesia, y se haga nuebo retablo para el altar mayor con toda brevedad" [216]. Por tanto, a ciencia cierta, su retablo mayor, se talló y ensambló después de 1750. Siguiendo a Rodríguez Fraiz, creo que Benito Rey echó mano de un esquema de composición que se ajusta a tres calles separadas por estípites y pilastrones, y a una hornacina que se vacía y crece a causa del tabernáculo, lo que llevó a romper el entablamento, quebrar la cornisa y empotrarla en el ático. De modo que se subraya, justamente con su empuje, la "interpenetración" entre los cuerpos y el protagonismo de la caja que lo centra, ligeramente abocinada, y cortada hasta su base para alojar, así, el tabernáculo; éste, con dos cuerpos superpuestos, de sección cuadrangular, el de abajo cerrado y amarrado por estípites, en esviaje, el de arriba, abierto, con sus cartones en los ángulos y cubierto con cupulín —es curioso que el sagrario también incluya un bajorrelieve del Cordero Místico—. Es justo, pues, decir que significó una simplificación de la arquitectura en madera de la iglesia de Campañó y una reducción de su "modelo". Por lo demás, consolidó un esquema de composición para el ático que se repitió una y otra vez por los años de 1750 a 1759; a saber, una caja central desplazada hacia arriba y flanqueada por pilastrones, placas y recortes, casi sin voladizo en el remate, y en las enjutas nichos de corte elíptico, a modo de ojos de buey, con su guarnición abrazada por la hojarasca de acanto.

¿Benito Rey Somoza?, retablo mayor de San Salvador de Poio (Poio, Pontevedra), ¿antes de 1759?

Sin embargo, creo que hay que poner de relieve, acerca de las feligresías del sur de la Diócesis, una producción más que de "mediana" calidad, concentrada en los años de 1750 y 1759, y que debemos de atribuir a "productores" de Pontevedra y, en buena parte, a Benito Rey Somoza. Otra de las características de sus "creaciones" era el manejo de estípites de placas y recortes, en los que se superponen hasta tres cuerpos troncopiramidales, escalonados, bajo el capitel. Al respecto, lo cierto es que parece posible agrupar su obra en atención a dos tipologías, o por mejor decir "modelos", uno a base estípites —San Pedro de Cea (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), San Martiño de Borela (Cotobade, Pontevedra), San Andrés de Valondo (Cotobade, Pontevedra), Santa Eulalia de Xil (Meaño, Pontevedra)…— y otro de columnas panzudas, con el fuste retallado y adornado con guirnaldas. Pues bien, a éste último grupo, si bien uno de los primeros ejemplos, quizá haya sido el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Rubiáns (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra).

216 "Visita del Arciprestazgo de Salnés [¿1749?]", s/fol. (sin foliar, "San Salbador de Poyo Pequeño", n.º 55), leg. 1.52.12 (1.268), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

Arciprestazgo de Arousa (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra) [1739 ca., *Santa María de Rubianes*]

¿Benito Rey Somoza?, retablo mayor de Santa María de Rubiáns (Vilagarcía, Pontevedra), después de 1749

Textos

"Visita del Arciprestazgo de Salnés, que hizo el Illmo. Señor Obispo de Abaren en el año de 1739", leg. 1.52.10 (1.266), fol 9 v., Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.). "Arciprestazgo de Salnés. Mandatos [1749]", s/fol. (vid. "Santa María de Rubianes"), leg. 1.52.12 (1.268), Visita Pastoral (AHDS).

Contexto

Por lo menos hasta finales del siglo XVIII, "La Apresentacion de este curato [parroquia vecina a Vilagarcía, en las cercanías del pazo de los Señores de Rubianes] es del señor Marqués de Villa García insolidum […]"[217], del linaje de las Casas de Vista Alegre y Barrantes. Pues

217 "Libro de la Visita del Arciprestazgo de Salnés, echa por Don Alberto Vidal, Cura de San Salvador de Meis, Arcipreste de el, por mandato del Exmo., […] Señor Don Fray Sebastián Malbar y Pinto Arzobispo y Señor de la Santa Yglesia, Ciudad y Arzobispado de Santiago […]", leg. 1.52.19 (1.275), 184 p., Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

bien, don Mauro de Mendoza Caamaño y Sotomayor, Vizconde de Barrantes, Caballero de Calatrava, Gobernador y Capitán General de las Charcas en Indias, fue nombrado I Marqués de Villagarcía por Felipe IV (1645), y, a su título, vinculado el señorío de Rubianes, a resultas de su matrimonio con su sobrina y sucesora de este mayorazgo, doña Antonia de Caamaño y Mendoza.

De este modo, el marquesado de Villagarcía y el señorío de Rubianes, enraizado en el linaje de los García de Caamaño del siglo XVI, a día de hoy toca al convento de las agustinas recoletas de Vista Alegre, por ejemplo, y a las iglesias de Santa Baia de Arealonga y de Rubiáns; de hecho, en su cabecera, una vidriera que hace las veces de transparente para el altar mayor lleva sus armas —cuartelado; primero y cuarto, las armas de los Sotomayor, sin su ceñidor de sable, con bordura de gules, cargada de aspas de oro (¿?); segundo y tercero, armas de los Nieto de Silva (¿?); segundo, de oro, león rampante de gules, coronado de oro, con una espada desnuda pasando al león en banda y asida por sus garras (¿Ozores?, ¿Silva?); cuarto, de azur, lis de oro, mantelado de oro, con dos leones de gules afrontados; al timbre, la corona del marquesado, y en torno, un collar, a imagen y semejanza de las piedras heráldicas de la iglesia de las agustinas de Vista Alegre o de Arealonga—. Claro que éstas no coinciden con las del muy popular III Marqués de Villagarcía, D. Antonio José de Mendoza Caamaño y Sotomayor († 1746), Vizconde de Barrantes, Caballero de Santiago, embajador en Venecia y, luego, ya anciano y viudo, nombrado Virrey del Perú por Felipe V (1735 a 1745)[218]. Creo que la vidriera de la capilla mayor se montó en el último quinto del siglo XVIII, cuando los títulos y los derechos de las Casas de Villagarcía y Rubianes acabaron en manos del linaje de los Oca, Señores de Celme (Ourense), que entroncó con los Nieto de Silva. Habida cuenta que la línea se agotó en D. Rodrigo de Mendoza Monroy y Cusano, IV Marqués de Villagarcía († 1781). En seguida le sucedieron sus sobrinos, D. Joaquín Ginés de Oca y Mendoza, VIII Conde de Moctezuma, y doña Clara de Oca y Mendoza, IX Condesa de Moctezuma, VI Marquesa de Villagarcía, y última, ya que falleció, soltera en febrero de 1799, y, así, con a ella no sólo desapareció el marquesado, sino que se separó definitivamente de la Casa de Rubianes[219].

Una vez perdido el archivo de la feligresía de Santa María de Rubiáns, la administración eclesiástica ni confirma, ni desmiente. Si bien, merced a la "Visita del Arciprestazgo de Salnés, que hizo el Illmo. Señor Obispo de Abaren en el año de 1739", es posible reconstruir el estado de "Santa María de Rubianes" antes de mediar el siglo XVIII; "[…] En 15 de julio [1739] visitó S. I. esta yglesia que es bastante [con suficiente capacidad]. La Capilla mayor de buena fabrica, pero el retablo antiguo, aunque se le ha hecho sagrario nuevo […]", además, encontró por cura a "[…] Don José Fernández Cauezón castellano […], a presentación del Marqués de Villa García […]"[220]. Luego, a partir de una relación de

218 A. EIRAS ROEL, O. REY CASTELAO, *Los Gallegos y América*, Madrid, Mapfre, 1992, 183-184 p.

219 J. S. CRESPO POZO, *Blasones y linajes de Galicia*, op. cit., 1, 415-420 p. J. BUGALLAL Y VELA, "Señorío y Marquesado de Villagarcía", en *Gran Enciclopedia Gallega,* op. cit., 30, 124-125 p.

220 "Visita del Arciprestazgo de Salnés, que hizo el Illmo. Señor Obispo de Abaren en el año de 1739", leg. 1.52.10 (1.266), fol 9 v., Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

mandatos acerca del "Arciprestazgo de Salnés", por octubre de 1749, supimos que se dictó que "[…] Se acabe el faiado de la yglesia, y [dé] blanco: Se componga un caliz y habiendo caudal se haga el retablo mayor que no hai ninguno […]"[221]. Por consiguiente, hay que datarlo por los años medios del XVIII.

Formas

Quizá Benito Rey lo "proyectara" antes de los trabajos de la feligresía de Cea y Santa Comba de Rianxo, antes de 1754. Más en concreto, en una cadena de antecesores y sucesores, creo que justamente ocuparía el lugar anterior al retablo mayor de San Pedro de Cea, poco después de 1749. Se trata de una creación "a proporción", caracterizada por el crecimiento del cuerpo bajo, la profundidad y unificación de la calle principal y la animación de la estructura a partir del juego con los soportes. La caja principal, muy abocinada y con el remate en voladizo, hace de centro de gravedad de la composición y concentra las líneas de fuga. Al punto que centra buena parte de los esfuerzos por animar una arquitectura algo plana y estática, ya que funciona como espacio en negativo y, a la vez, hace desbordar los elementos de su embocadura. Sobre la rosca de su arco, una placa recoge el vuelo de dos ángeles y empuja la cornisa hacia arriba, que se dobla y sube, sin romper. Por su parte, las calles laterales, donde se abrieron las puertas de la sacristía, se retranquearon con respecto al eje principal y se construyeron con dos pares de estípites, haciendo contrapunto a las columnas panzudas de la calle mayor. En el ático, empequeñecido en su parte media, multiplicó los soportes, conjugando pilastras y columnas, en las calles laterales colocó dos clípeos para los relieves de la Adoración de los Pastores y la Epifanía, y, sobre el todo, el Padre Eterno.

¿Benito Rey Somoza?, detalles, retablo mayor de Santa María de Rubiáns (Vilagarcía, Pontevedra), después de 1749

A juzgar por su trabajo, que se concentró especialmente entre 1749 y 1759, pocos años, en efecto, y una producción de calidad "desigual", aunque muy por encima de la media, tal vez el modelo de manufactura haya sido la "compañía", tal y como aconteció por el verano de 1739, cuando Benito Rey y José Malvarez ajustaron el retablo mayor de la iglesia de Campanó. Hay que tener bien presente que los encargos que recibió desde finales de 1739 le llevaron por diversas parroquias del sur de la Diócesis, entre Pontecesures y Ponte Sampaio, y que aun contando en su obrador de Pontevedra con una mano de obra "habilidosa" y suficiente para hacer frente a la demanda, no hay duda que el trabajo en régimen "de mancomún" junto a otros maestros en la comarca de O Salnés y la jurisdicción de Cotobade, en especial antes de 1756, explicarían la homogeneidad de sus arquitecturas en madera, una diversificación en los modos y, en suma, su dispersión. Pues bien, sus productos llaman la atención, por una parte, por la sujeción a un esquema de composición "prefijado" y en funcionamiento al menos desde 1746, y, por otra, por los contrastes con respecto a la talla y su modo de hacer; por ejemplo, la hojarasca de acanto y la decoración a base de guirnaldas de flores y cintas de las columnas creo que apuntaría antes al retablo mayor de la Compañía de Jesús y de la iglesia de las clarisas de Pontevedra que al altar mayor de la feligresía de Cea, Santa Eulalia de Xil, o bien Santa María de Xeve. No obstante, las columnas

221 "Arciprestazgo de Salnés. Mandatos [1749]", s/fol. (*vid.* "Santa María de Rubianes"), leg. 1.52.12 (1.268), Visita Pastoral, AHDS.

¿Benito Rey Somoza?, relieves de la Adoración de los Pastores y de la Epifanía, retablo mayor de Santa María de Rubiáns (Vilagarcía, Pontevedra), después de 1749

panzudas, no con poco éntasis, y retalladas, con guirnaldas de flores, cintas y borlas, amén de ramilletes de frutas, pero sin espejos u óvalos, estaría más cerca del estilo de Luís Parcero que del de Manuel de Leys, pero mira, sin complejos, al arte de Simón Rodríguez. Por otra parte, retablo mayor de Santa María de Rubiáns es uno de los pocos ejemplos caracterizados por la combinación entre columnas panzudas y estípites con aplacados en el cuerpo bajo, y, a su vez, columnas, estípites y pilastras en el ático; las interiores, se encajan en la cornisa por medio de placas de corte curvo, de las que cuelga un ramillete de acanto y una cinta que remata en una gran lazada, y, al otro lado, las exteriores, además, de las placas y recortes de su cabeza, se ajustan a la curvatura del ático por medio de una pieza de "pico de ave" que acompaña sólo a las columnas panzudas.

Contenido

Una vez perdido su tabernáculo, y puesto que no se sabe cómo se "planteó" el programa iconográfico del altar mayor, sólo hay lugar a suponer que la patrona de la feligresía, esto es, la Virgen María, se alojó en la hornacina principal, ante su transparente, tal vez bajo la advocación de la Asunción, ¿por qué? Sobre la caja que centra la "máquina" se colocó una pareja de ángeles al vuelo con una corona en sus manos, y, ésta, en la obra de Benito Rey, acostumbró a acompañar a la Asunción o a la Inmaculada —basta con aludir al altar colateral de la iglesia de Cea, en honor a Nuestra Señor del Rosario, el retablo mayor de Santa María de Xeve, o bien, el altar mayor de Santa Mariña das Fragas y Santa Eulalia de Xil…—. Habida cuenta que la Coronación de María, como se sabe, supone la culminación de su ascensión a los cielos, donde ocupa, desde entonces, su lugar junto a Cristo, y desde donde está llamada a hacer su papel como "mediadora", bajo su advocación de Virgen de Misericordia (Virgo Mediatrix); el triunfo de la Virgen María sobre la muerte era una "teoría" aceptada desde la Baja Edad Media, por consiguiente, la única, pues, exceptuada de la ley general de la muerte, a consecuencia del Pecado original. Claro que junto a los misterios de su Asunción y su Purísima Concepción, desde la Edad Media la Iglesia católica le reconoció, además, la prerrogativa de la "Co-redención", que se liga a su maternidad virginal, a la encarnación y procreación del Salvador y a su "participación" en la Pasión del Hijo, por su sufrimiento al pie de la cruz. De esta suerte, en el ático, se representó la Adoración de los pastores, en el lado del evangelio, por lo demás, un tema idóneo para acercar la religión al pueblo, y la Adoración de los

Izquierda, José Malvárez y Benito Rey Rodríguez, remate, retablo mayor de San Pedro de Campañó (Pontevedra, Pontevedra), de 1739 a 1740
En medio, ¿Benito Rey Somoza?, remate del Padre Eterno, retablo mayor de Santa María de Rubiáns (Vilagarcía, Pontevedra), después de 1749
*Derecha, ¿Benito Rey Somoza?, remate, retablo mayor de San Pedro de Cea (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), entre 1750 y 1751 ca._

Magos, en la epístola. En fin, la tendencia a identificar la aportación de la Virgen María a la Redención de la cristiandad con su padecimiento al pie de la Cruz, y con sus sufrimientos por la agonía de su Hijo, sin duda, se potenciaron durante la Edad Moderna, tanto o más que en los siglos del Gótico[222]. Esto, que desembocó en la definición de su dignidad como "Corredentora" y, en seguida, en un reconocimiento a su asistencia al Santísimo Sacramento, justificaría, en esta ocasión, que el eje principal se haya entregado a la exaltación de la eucaristía y de la Crucifixión, bajo la mirada del Padre Eterno, en lo alto.

Hay que llamar la atención acerca de que el Dios Creador del retablo mayor de la feligresía de Rubiáns, a imagen y semejanza del de la iglesia de San Pedro de Cea, trae alba, sobrepelliz y capa pluvial, con la diestra desplegada, para bendecir, y con el globo crucífero en su otra mano, apoyado sobre un trono de nubes, a fin de ensamblarlo en el voladizo. Pues bien, su "causa primera" hay que ir a buscarla al bulto del Padre Eterno que José Malvárez y Benito Rey entallaron algunos años antes, entre 1739 y 1740, para el remate del altar mayor de San Pedro de Campañó.

222 O. G. von SIMSON, "'Compasio' and 'co-redemptio' en Roger van der Weyden's 'Descent from the Cross'", op. cit., 10-13 p. C. CECCHELLI, *Mater Christi…*, op. cit., 4, 183-184 p. M. LEVI D'ANCONA, "The iconography of the Inmaculate Conception in the Middle Ages…", op. cit., 29-30 p. Cfr. I. REGA CASTRO, "La Inmaculada Concepción y sus mariologías: sobre la estructura simbólica de los retablos mayores de santuarios de la Galicia del Antiguo Régimen", en *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, 101 (2008), 234-235 p.

San Martiño de Borela (CT.BOR.01)

Arciprestazgo de Cotobade (Cotobade, Pontevedra) [1723 ca., *San Martin de Borela*].

¿Benito Rey Somoza?, retablo mayor de San Martiño de Borela (Cotobade, Pontevedra), entre 1746 y 1748 ca.

Textos

Libro de Fábrica (1719-1860), leg. 1, Administración parroquial, San Martiño de Borela, Cotobade (AHDS.). Santísimo Sacramento (1637-1723), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Borela, Cotobade (AHDS.). Santa María Magdalena (1686-1850), leg. 3, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Borela, Cotobade (AHDS.).

Contexto

Como en otras feligresías del sur de la Diócesis, el cura y los feligreses de San Martiño de Borela afrontaron a principios del siglo XVIII los trabajos para reconstrucción de su iglesia, siempre con tutela y bajo vigilancia de las autoridades eclesiásticas; tal y como se extrajo del auto de la visita pastoral de marzo de 1728, donde quedó dicho "[…] Que el coste de la obra de la Sacristía, y parte de yglesia, que se esta fabricando con licencia del señor Ordinario se ponga por quenta

separada para que se reconozca quando conuenga […]"[223]. Luego, poco después del 21 de marzo de 1728, se asentó en el libro de Fábrica la "Memoria de lo que se gasto en la obra, fabrica y ornatos desta yglesia de San Martín de Borela siendo Cura y Rector de ella Don Balthassar Antonio Coton y Vaamonde […]", donde se dio cumplida información; "En la parte de la yglesia que se hizo de nuebo desde los [altares] colaterales viejos asta la Capilla mayor con sus colaterales […], y la sacristía, dos mill dozientos y ochenta reales de vellon segun se remato en los ultimos postores que fueron Gregorio de Godoi [sic] vezino de San Pedro de Thenorio, Juan touriño vezino desta freguesia de Borela y otros vezinos de dicha freguesia […]", por tanto, responsables de la cantería, y, a continuación, "[…] En maderar dicha parte de la yglesia trezientos y treinta y quatro reales de vellon segun se remato en Jacinto de fontaina [¿Fontaiña?] vezino desta freguesia, su ultimo postor maestro de Carpintaria […]"[224]. Por lo que se desembolsaron más de 3.300 reales, que aprontaron la Fábrica y las cofradías[225]. Claro que las obras sólo afectaron al cuerpo de la iglesia, una sencilla planta "de cajón", si bien, en seguida, se quiso que los vecinos de la feligresía de Borela siguieran adelante. Así, en la visita de julio de 1731, se dictó "[…] Que se acaue de fayar el ttecho del cuerpo de la yglesia por allarse atteja vana y se calee y blanquee; de suertte que este hermosa: […]", y, por si fuera poco, "[…] Que se aga Custodia nueba; y en auiendo Caudales sufizientes se aga Retablo nuevo y Cubierttas o Guardapolbo para los colaterales […]"[226].

Sin embargo, seguro que sería preciso, en primer lugar, el adecentar la capilla mayor, ya que la visita de julio de 1737 hizo hincapie en "[…] que necesita retejarse y blanquear con un poco de Cal". Si bien "[…] el Monasterio de San Pedro de Thenorio lleua diferentes ferrados de zenteno y mijo menudo suponiendo tener derecho de Patronato y portanto les toca el aseo y conpostura de la Capilla mayor […]", como era costumbre en la Diócesis, y, aún más, el visitador daba un plazo para que "[…] dentro de dos meses le haga retejar y blanquear […]"[227]. Hay que contar con que lo hiciera, no obstante, lo cierto es que lo concerniente a la capilla mayor eran sólo la primera de sus necesidades. Habida cuenta que se pretendía "[…] que despues de ejecutadas las obras aquí referidas y allandose la fabrica y Cofradias con suficiente caudal hara un retablo correspondiente a la mesma Capilla mayor, ajustando el que ay en los dos nichos que ay para doss altares en el cuerpo de la yglesia […]"[228]. Poco se aguardó por la decisión del párroco y sus feligreses. Después de enero de 1738 se anotó una "Memoria de lo que se gasto en la obra fabrica, ornatos y otros reparos desta yglesia de ssan Martin de Borela siendo cura propio de ella Don Balthassar Anttonio Coton Vaamonde, y fabriquero Pedro de Gradin". Éstas consistieron en trabajos "menores" de cantería y carpintería:

223 Libro de Fábrica (1719-1860), leg. 1, fol. 11 r., Administración parroquial, San Martiño de Borela, Cotobade (AHDS.).

224 *Ibídem*, fol. 12 r.

225 *Ibídem*, fol. 12 v.

226 *Ibídem*, fol. 17 v.

227 *Ibídem*, fol. 25 v.

228 *Ibídem*, fol. 25 v.- 26 r.

"[…] Mill y dozientos reales de vellon que llebo Jacobo da Senra en que se remato como ultimo postor el faiado de la yglesia: tres frontales: para el Altar Mayor y para Dos Colaterales, sus tarimas: Dos guarda polbos para dichos colaterales […]. Mas quinientos y treinta reales que llebo Juan touriño Maestro de Canteria en que se remato como ultimo postor la echura del Altar mayor, su tarima de piedra, y passos para el: la compossicion de dos [altares] colaterales, el arco de la puerta principal: […] y las sopenas [¿?] de dicha yglesia, calear toda ella […]"[229].

Así que hecha la mesa del altar mayor, sólo restaba un nuevo retablo. Si bien no se ajustó sino a remolque de los mandatos de obras, y, con todo, la empresa necesitó del acicate de la visita de D. Cayetano Gil Taboada, por septiembre de 1746, recordando que "[…] en quanto a hacerse retablo para el Altar mayor nos conformamos con lo mandado […] en la ultima visita […]"[230]. No se hizo esperar. Entre enero de 1748 y la muerte del párroco, acontecida antes de mayo de 1753[231], se asentó otra más, una "Memoria de lo que se gasto en la obra y Fabrica de la yglesia de San Martin de Borela […] desde la vissita del Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y señor del Arzobispado de santiago siendo Cura Don Balthasar Anttonio Coton vaamonde" (s. d.); allí, se dio cumplida información acerca de los 2.200 reales "[…] para la echura del Retablo del Altar mayor, su Frontal de madera, messa y tarima y ajustar el viejo en los Colaterales […]"[232], de los otros 2.100 "[…] para pintar y dorar el Retablo del Altar mayor las ymagines de el, el frontal de dicho retablo y dos de los Colaterales, los Guarda polbos de ellos Nuestra Señora del Carmen, las andas y caja de ella […]", más de los 2.400 reales "[…] para la echura de la Capilla de nuestra señora del Carmen y la sacristia que se hizo nueva para Custodia de las Alajas preciosas de la yglesia […]"[233]. Por tanto, su moblaje se completó en poco más de cinco años, aproximadamente entre 1746 y 1753, si bien hay que recurrir al auxilio de las cuentas de las cofradías para ajustar un poco mejor su cronología.

Pues bien, en el libro de la cofradía del Santísimo Sacramento, en las cuentas de 1748, ajustadas en junio, se asentó un descargo de 1.100 reales "[…] para la obra del retablo que se hizo para la yglesia […]"[234]. De lo que se concluye que el retablo mayor estaría ya ensamblado y asentado cuanto menos por el verano de 1748, quién sabe si también pintado y dorado. Por consiguiente, no hay lugar a negar que se contratara antes, entre 1746 y 1747. En lo que atañe a la contabilidad de la cofradía de Santa María Magdalena, poco más se puede añadir, puesto que tan sólo se asentaron dos descargos en las cuentas de 1750 y 1752, de 2.700 y 1.300 reales respectivamente, bajo el muy lacónico rótulo de "[…] para la obra que se hizo en la iglesia"[235].

229 *Ibídem*, fol. 27 r.- v.

230 *Ibídem*, fol. 38 v.

231 *Ibídem*, fol. 47 r.

232 *Ibídem*, fol. 46 r.

233 *Ibídem*, fol. 46 v.

234 Santísimo Sacramento (1637-1723), leg. 1, fol. 125 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS.

235 Santa María Magdalena (1686-1850), leg. 3, fols. 75 r. y 77 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS.

Formas

Creo que es obra de Benito Rey Somoza. No hay duda, el retablo mayor de la feligresía de Borela es la "creación" que antecede a San Pedro de Cea, Santa María de Rubiáns y Santa Baia de Xil. Claro que su tipología se destiló a partir del proyecto y "planta" de San Pedro de Campañó y del retablo mayor de San Salvador de Poio. El eje principal, sin apenas profundidad, aunque empuja hacia arriba, unificando y vaciando la calle central, y la "interpenetración" de los cuerpos, son las coordenadas sobre las que se fundamentó su arquitectura en madera. Claves que explicarían, pues, los esquemas de composición de los altares mayores de San Martiño de Borela y de Poio "pequeno":

Empezamos; a) la caja principal se rajó hasta la predela; su embocadura se quebró en su parte media y luego se estrechó, coincidiendo con la transición del cuerpo bajo, con el tabernáculo, al alto, con la imagen del "titular" de la feligresía; b) su guarnición recorre el borde y se recorta, sobre un panel rehundido para dar, así, resalto al adorno, a las placas, recortes y "filigranas" de marquetería. A semejanza de la guarnición de puertas y ventanas de Simón Rodríguez, desde luego, con una sensibilidad más cercana a la montea, que al corte de la madera, sitúa debajo del entablamento una pieza que traza una curva en "S" a modo de tornapunta, aristada y recortada, llena de hojarasca, y que desdibuja, de este modo, el escalón de la embocadura. En su cabeza, justo bajo la cornisa, se le practicó un agujero a una pieza semicircular, que deja pasar una lazada y sujeta la guirnalda que cae por detrás; c) el tabernáculo consta de dos cuerpos en ochavo, el bajo, cerrado y reforzados en los ángulos por estípites, el cuerpo alto es abierto y engalanado con cartones; dos grandes tornapuntas recortadas y de apariencia metálica, cuyo frente se adornó con hojas de acanto, que suben hasta su remate para coger al patrón de la feligresía, san Martín obispo; d) en lo alto, la cornisa se quiebra y se incurva y sube tan arriba que estrangula el ático en su parte media. En aras de la proporción y el equilibrio, resolvió

¿Benito Rey Somoza?, retablo mayor de San Martiño de Borela, remate con el Padre Eterno (Cotobade, Pontevedra), entre 1746 y 1748 ca.

dejarlo sin caja y llenar el vacío con una pieza de remate en resalto, pero poco vuelo, y al Padre Eterno dentro de su orla. Sobre la cornisa, a eje con la caja principal del cuerpo bajo, se posó una tarjeta, aguantada por dos ángeles tenantes, que repetían, así, el patrón del eje principal de Santa María de Rubiáns, aunque en el fondo echó mano del proyecto "primigenio" de San Pedro de Campañó; e) hoy por hoy, creo que el esquema de composición para el ático —una caja central desplazada hacia arriba y flanqueada por pilastrones, placas y recortes, casi sin saledizo, y, en las enjutas, dos ojos de buey— se confirmaría sólo a medias, porque la apariencia de los retablos mayores de San Salvador de Poio y San Martiño de Borela es resultado de una "mutilación". En el primero, quizá haya sido un cambio en la cubierta, lo que obligó a encajarlo en la curva de un medio cañón, y, en el segundo, a resultas de transformar las enjutas y abrir dos nichos, donde, seguramente, antes iban cajas de "ojo de buey", como las del resto de la producción de Benito Rey; f) si bien el hecho que el otro esté casi desvencijado, sin imaginería, y que su adorno se redujera, nos ayudará a desentrañar su "matriz" y comprender mejor, si cabe, la sintaxis de sus elementos. En las calles laterales, borró todo rastro del entablamento, cuya horizontalidad sólo dibuja la cornisa, y, sobre los nichos, colocó una placa a la que, a continuación, abrocha el adorno. La predela, por su parte, se redujo a dos paneles en las calles laterales, cajeados o rebajados, sólo animados por la peana, casi siempre campaniforme, y ajustada entre tornapuntas. Muy del gusto de José Malvárez, éstas, recortadas y de apariencia metálica, requebrando su curva en "S" y multiplicando curvas y contracurvas, por ejemplo, en las enjutas y las polseras de las aletas del cuerpo principal o del tabernáculo.

En cuanto a la talla y el adorno, creo que sería en el términos de "modos" y texturas donde podríamos considerar el mayor número de diferencias acerca de la producción de Benito Rey Somoza. Si bien los "patrones" se mantendrían casi sin variación. Además de los "modelos" para la manufactura del adorno en los entrepaños de la predela, o la guarnición de las cajas, también los hay para tarjetas, cartuchos y orlas. En el voladizo del remate, se dispuso un busto del Creador, sobre trono de nubes, y en medio de una orla de hojarasca de acanto, que comparte esquema de composición, en efecto, con las tarjetas de las cajas laterales; con dos volutas en "C" anudadas en la base que suben y se cierran arriba, de material cartilaginoso y blando, lleno de ramaje de acanto, enroscado en la punta. Pues bien, aunque la talla y el adorno del retablo mayor de la feligresía de Borela eran, tal vez, los de mejor calidad en su producción, no es justo decir que esté a la altura de Manuel de Leys, Francisco das Moas o algún otro de su entorno, pero les iba a la zaga. Antes bien, lo considero un buen conocedor de los aportes de Miguel de Romay al arte de la talla; su gubia gusta del naturalismo en la "vegetación", de modos ensortijados y de multiplicar las hojas y los caulículos del acanto, amén de composiciones cerradas y "encapsuladas", frente a las formas abiertas y desbordantes que ya estaban "de moda" en Santiago de Compostela. Es el coronamiento de la caja principal donde se siente a un "maestro tallista" con un buen dominio de las texturas; un cartucho, cerrado y montado sobre recortes de cuero y roleos que se voltean hacia su interior, formas aveneradas, o concheados a la "portuguesa", donde juega con lo duro y aristado, más las lenguas de acanto —con su frente perlado, como las tarjetas del retablo mayor de la iglesia de Rubiáns—, que suben y germinan en su remate.

San Pedro de Cea (AR.CEA.01)

Arciprestazgo de Arousa (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra)
[1698 ca., *san Pedro de sea*; 1732 ca., *feligresia de san Pedro de Cea*]

¿Benito Rey Somoza?, retablo mayor de San Pedro de Cea (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), entre 1750 y 1751 ca.

Textos

Libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, Administración parroquial, San Pedro de Cea, Arousa, (AHDS.). Cofradía del Santísimo Sacramento (1608-1819), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Cea, Arousa (AHDS.). Cofradía del Santo Rosario (1698-1807), leg. 3, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Cea, Arousa (AHDS.).

Contexto

Desde principios del siglo XVII, los feligreses de San Pedro de Cea se lamentaban del problema de la insuficiencia de fondos en las arcas de su Fábrica, a causa del empobrecimiento de sus rentas, lo que en buena medida dificultó la reconstrucción de su iglesia. Sólo a finales del siglo XVII, al echar mano de los caudales de las cofradías, se pudo dar principio a las obras, por los pies, y, de este modo, levantar su campanario entre diciembre de 1698 y febrero de 1699[236]. Si bien, creo

236 "En la feligresia de san Pedro de ssea a diez y seis dias del mes de febrero de sseiscientos y nobenta y nuebe años por delante de mi notario el lizenciado Don Josseph perez de paços Cura y rector desta feligresia abiendo bisto las quentas que se tomaron a juan fariña mayordomo que a sido de la obra y fabrica de di-

que esto resolvió su problema sólo a medias, ya que a principios del XVIII se dijo que sus parroquianos "[…] no cauen por la estrechez de la Yglesia". Pues bien, entre los mandatos de la visita episcopal de agosto de 1732, bajo el gobierno de D. José del Yermo Santibáñez, se dipuso "Que por quenta del caudal dela fabrica y cofradias siendo suficientte, y dejando aquellas surtidas de lo necesario se deshaga la Capilla Mayor y se aga una nueba y muy Capaz para que puedan hoir missa el mucho numero de personas que ay en esta freguesía […] y aunque azia a la fachada se deuia alargar por no ayer sittio donde hazerlo se toma la prouidad de la Capilla"[237]. Pero la ampliación del espacio de uso religioso aún se hizo esperar unos años. Más tarde, en las cuentas de 1743, ajustadas en agosto de 1744, se asentó un descargo de 1.020 reales "[…] para la fabrica de la sacristia […]"[238], lo que quizá nos oriente sobre la envergadura y "secuenciación" de los trabajos, ya que después de la reconstrucción de la cabecera y su vicaría le tocaría su turno al cuerpo de la iglesia. Así, a continuación, entre 1749 y agosto de 1750, se desembolsaron más de 400 reales "[…] que se gastaron en la Manga [por ancho] de la yglesia de paredes y tejado […]"[239], de suerte que la iglesia de San Pedro de Cea, ya con más anchura en planta, a mediados del siglo XVIII sería de una sola nave sin capillas laterales y cabecera recta. Hay que esperar a las cuentas de 1759, ajustadas en julio de 1760, para descontar los 2.600 reales "[…] para la obra de la yglesia"[240], en lo que concierne a la edificación de las dos capillas que hacen el crucero, dispuestas a eje y de tamaño proporcionado; "[…] la Capilla yntitulada nuestra señora del Rosario ynclusa en […] coletoral de la [epistola]"[241], y otra en el lado norte.

Por otra parte, acerca de la talla y ensamblaje del retablo mayor, sólo sabemos que en las cuentas de 1750, ajustadas en julio de 1751, se asentó un recibí de 400 reales "[…] que se sacaron de la fabrica desta yglesia para el retablo de la Cappilla Mayor"[242]. Luego, en las cuentas de 1751, ajustadas en julio de 1752, 100 reales más "[…] que tubuieron de coste fixar los pedestales de piedra para el retablo"[243]. Así, este trabajo de cantería para asiento del retablo mayor seguro que se hizo tan sólo unos meses antes de julio de 1752, puesto que las cuentas de cada ejercicio acostumbraban a ajustarse en el verano del año siguiente, de modo que su "anualidad" no terminaba con el comienzo del siguiente año "natural". Si bien la obra se ajustó entre 1750 y julio de 1751, por unos 2.400 reales, a tenor del desembolso de las cofradías del Santísimo

cha feligresia el año passado de sseiscientos y nobenta y siete por donde contra fue alcanzado en tres mil y ochenta reales de vellon […] y porque en la yglesia se yço una canpanario una tribuna y otras obras […]", libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, fols. 221 r.- 222 r., Administración parroquial, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

237 *Ibídem*, fol. 345 r.

238 *Ibídem*, fol. 377 r.

239 *Ibídem*, fol. 389 r.

240 *Ibídem*, fol. 399 v.

241 "Fundacion de la Capellania de nuestra señora del Rosario sita en la Parroquial de esta feligresia de san Pedro de Cea funda [sic] por Don Joseph de Villa Moure y Doña francisca de Oubiña y Pazos su muger […]" a 10 septiembre de 1704, con doce misas anuales por sus almas y las de sus antepasados, "[…] obligaciones en la Capilla yntitulada nuestra señora del Rosario ynclusa en la parroquial de esta dicha feligresia coletoral de la [epistola]", *ibídem*, fols. 353 r.- 355 v.

242 *Ibídem*, fol. 390 r.

243 *Ibídem*, fol. 391 r.

Arriba, ¿Benito Rey Somoza?, retablo de Ánimas y de la Virgen del Carmen, detalle, ¿antiguo retablo de Santa Lucía?, lado del evangelio, iglesia de Cea (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), entre 1764 y 1765 ca. _ Abajo, ¿Benito Rey Somoza?, retablo colateral de Nuestra Señora del Rosario, lado de la epístola, iglesia de San Pedro de Cea (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), entre 1764 y 1765 ca.

Sacramento[244] y del Santo Rosario[245]en la contabilidad ajustada en el verano de 1751, pero del ejercicio anterior. Por fin, la pintura y dorado se ejecutó algunos años más tarde, entre 1771 y julio de 1772, tal y como se concluye de los recibí de 1.100 reales[246] de la contaduría de la Fábrica de San Pedro de Cea, y, de la Cofradía del Santo Rosario, otros 2.500 "[…] para ayuda de dorar el retablo mayor"[247].

Formas

Durante el Antiguo Régimen, las feligresías de Cea y Rubiáns, no sólo eran limítrofes entre sí, sino que sus "jurisdicciones" y las obligaciones de cura de almas de sus párrocos se entretejían. En la "Visita de San Pedro de Cea" de 1791, por ejemplo, se dijo que también la presentación a "[…] este curato es del señor Marqués de Villa García in solidum [por entero, por el todo]", además, "[…] los diezmos, se dibiden de este modo […], lo que conprehende el coto de Loenzo, de el qual el cura de Santa María de Rubianes lleva la metad enteramente y la otra metad restante […]", al menos parte de ella, el cura de Cea; porque los de Loenzo eran "[…] libres en pedir la administracion de sacramentos, asi en el precepto pascual, como en sus enfermedades, pudiendo acudir al cura de Cea, o al de […]" Santa María de Rubiáns[248]. No hay que extrañarse, pues, de que Benito Rey Somoza trabajara para el cura y los parroquianos de San Pedro de Cea entre 1750 y 1751, justo después de hacerlo para sus vecinos de Rubiáns. Es un hecho que por los años medios del siglo XVIII éste ya había sistematizado y estandarizado la tipología de sus retablos, pero en el altar mayor de la iglesia de Cea ensayó, sin duda, el "modelo" que estará llamado a tener mayor fortuna, y, desde luego, el que más explotó a lo largo de su producción hasta los años 1758 a 1759. Habida cuenta que éste tendrá su "secuela" en Santa Eulalia de Xil (1754 ó 1756 ca.), San Andrés de Valongo y Santo Tomé de Piñeiro (entre 1747 y 1755 ca.). Con todo, juzgamos, eran más equilibrados y "armoniosos" los esquemas de composición de San Martiño de Borela (entre 1746 y 1748 ca.) y Santa María de Rubiáns (después de 1749).

Buena prueba de la capacidad de Benito Rey para hacer variaciones a partir de un "tema" prefijado sería, por ejemplo, la composición de sagrarios y tabernáculos, cuyo modelo arranca del retablo mayor de San Pedro de Campañó (1739 a 1740). El sagrario es un cajón ligeramente

244 "Mas se le rebaxaron quinientos reales que debio de entregar para ayuda de el retablo mayor de esta yglesia […]", Cofradía del Santísimo Sacramento (1608-1819), leg. 1, fol. 195 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

245 "Yten se le rebaxan mill y quinientos reales que se sacaron desta cofradía para el Retablo Mayor desta yglesia […]", Cofradía del Santo Rosario (1698-1807), leg. 3, fol. 318 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

246 De las cuentas de 1771, ajustadas en julio de 1772, "Yten mill y cien reales que entrego para ayuda de dorar el retablo mayor […]", libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, fol. 406 v., Administración parroquial, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

247 Cofradía del Santo Rosario (1698-1807), leg. 3, 339 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

248 "Libro de la Visita del Arciprestazgo de Salnés, echa por Don Alberto Vidal, Cura de San Salvador de Meis, Arcipreste de el, por mandato del Exmo., […] Señor Don Fray Sebastián Malbar y Pinto Arzobispo y Señor de la Santa Yglesia, Ciudad y Arzobispado de Santiago […]" (1791), 174 y 184 p., leg. 1.52.19 (1.275), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

¿Benito Rey Somoza?, retablo de Nuestra Señora del Carmen, en el lado norte, iglesia de San Xoán de Dorrón (Sanxenxo, Pontevedra), después de 1764 ca.

ochavado y, en su frente, abombado; su puerta, de medio punto, se talló con el Cordero Místico, no obstante, llama poderosamente la atención que el hecho que se repita el tipo iconográfico en los retablos mayores de las iglesias de Campañó y Cea; con el "borreguillo" acostado sobre sus patas, sujetando el estandarte crucífero de la Resurrección, terciado sobre su cuerpo, alojado bajo un pabellón, con sus cortinones anudados en las esquinas, y sobre un copón que refiere el Santísimo Sacramento. Seguro que San Martiño de Borela o Santa María de Rubiáns contaron con uno, y, del mismo modo, en la feligresía de Poio "pequeno", Benito Rey no hizo sino una variación sobre el "tema", presentando al Cordero de Dios sobre el ara de los sacrificios. Por otro lado, la puerta del tabernáculo la flanquean, casi siempre, dos estípites puestos en esviaje, y, traídas al frente, o llevadas atrás, se recortan las tornapuntas, que comparten con las de José Malvárez la idea de quebrar su trazado en "S", multiplicar sus espiras y hacerlas caer en cascada.

Otro ejemplo, los retablos colaterales: a la luz de la ley de fidelidad, más o menos tácita, de las Fábricas y cofradías del medio rural con respecto a sus maestros de arquitectura y escultura, es muy probable que Benito Rey Somoza volviera a trabajar en la iglesia de San Pedro de Cea después de 1760, una vez que se fabricaron las capillas del crucero. Hay, en el lado de la epístola, un altar en honor a Nuestra Señora del Rosario, se trata de una tipología de "retablo-hornacina", y planta ochavada, con una gran caja abocinada que lo centra y una embocadura de placas y recortes, con dos grandes estípites, y dos pares de columnas a cada lado; en los flancos, el enmarque se articula a través de dos columnas panzudas exentas, escalonadas y dispuestas en acodo; de suerte que las interiores sobresalen y avanzan hacia el espacio intermedio, y las exteriores, se retranquean, apoyadas sobre un plano en esviaje que dibuja, así, la planta ochavada "en resalto". El ático, a modo de espadaña, abraza la curvatura del arco que lo centra y ultrapasó la línea de entablamento; su cornisa sube y se incurva ajustándose a la rosca del arco del cuerpo bajo, seguida por una moldura cajeada a modo de orejeras en "U" que arranca de dos carretes o cilindros, sobre fragmentos de entablamento, y se recorre

Izquierda, ¿Benito Rey Somoza?, tabernáculo del retablo mayor de San Martiño de Borela (Cotobade, Pontevedra), entre 1746 y 1748 ca. Centro, ¿Benito Rey Somoza?, tabernáculo del retablo mayor de San Pedro de Cea (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), entre 1750 y 1751 ca. Derecha, José Malvárez y Benito Rey Rodríguez, tabernáculo del retablo mayor de San Pedro de Campañó (Pontevedra, Pontevedra), de 1739 a 1740

con cabujones, puntas de diamante y óvalos con cabezas de clavo dispuestas en cruz, derivables del arte de Simón Rodríguez y Manuel de Leys. En fin, placas y recortes recorría los estípites y el derrame del nicho que centra la "máquina"; su espacio negativo buscaría un contrapunto en el juego de masas de la espadaña y en el volumen que la remata; al punto que la multiplicación y escalonamiento de soportes se acentúa por medio de las polseras, subrayando el plano de fondo, y, claro está, las tornapuntas quebradas, llenas de hojarasca y guirnaldas, del ático; a su vez, la columnas panzudas se adornan con paños y guirnaldas de acanto y flores, cintas rizadas, lazadas y borlas que penden desde el sumoscapo, aunque sin balas, óvalos o espejos.

A raíz de las cuentas de 1764, ajustadas en agosto de 1765, se dio noticia de los 600 reales "[…] para ayuda de el Retablo de Santa Lucia […]"[249], y, luego, 928 reales más, de las cuentas de 1767, ajustadas en julio de 1768, desembolsados por el mayordomo de la Fábrica[250]. Por otra parte, a resultas de la visita de agosto de 1732, bajo el gobierno de D. José del Yermo, supimos de la "Fundacion de la Capellania de nuestra señora del Rosario sita en la Parroquial de esta feligresia de san Pedro de Cea funda [sic] por Don Joseph de Villa Moure y Doña francisca de Oubiña y Pazos su muger […]"[251], que se instituyó a principios del siglo XVIII, en un altar colateral de la epístola. Así que, por eliminación, tal vez el altar del lado norte se le construyó a Santa Lucía, no obstante, hoy día se dedica a Ánimas y a la Virgen del Carmen. Por tanto, si aceptamos que el retablo colateral del evangelio era el de Santa Lucía, seguro que éste se talló entre 1764 y 1765, y, su gemelo, el altar de la capilla del brazo sur, poco después. Si bien los gastos de la obra nunca se asentaron en los libros de cuentas de Cofradía del Santo Rosario. Pues bien, cronología y tipología creo que compartía el retablo de Nuestra Señora del Carmen, en el lado del evangelio,

249 Cofradía del Santo Rosario (1698-1807), leg. 3, fol. 334 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

250 "[…] yten nuebe cientos y beinte y ocho reales que entrego para ayuda de el Retablo de Santa Lucia […]", *vid*. Libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, fol. 403 v. Administración parroquial, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

251 *Ibídem*, fol. 342 v.

en la iglesia de San Xoán de Dorrón (Sanxenxo, Pontevedra), tallado y ensamblado poco después del otoño de 1764. No sólo repitió el esquema de composición de los "retablos-hornacina" de la feligresía de Cea, sino que, a fin de ajustarse al marco "[…] en el respaldo que llaman colateral", le sumó a la espadaña del ático dos hornacinas de "ojo de buey", a cada lado, que encajaron la arquitectura en madera en el arcosolio de su altar. Infelizmente, casi nada se conoce acerca de su hechura y, lo poco, a través de la "Quenta y razon de lo gasttado en la obra de la yglesia con cargo y datta […]", ajustada entre junio y de octubre de 1764[252]; hay que llamar la atención, pues, sobre el trabajo de cantería de "Lorenzo Sarrapio Arquitecto vezino de la freguesía de Santiago de loureiro [arciprestazgo de Cotobade]" en lo que concernía a la construcción de "[…] una capilla al lado del nortte tambien de bobeda de cruzetta [por crucería]", ya que "[…] mediantte ha sido deuocion unibersal de la Parroquia erijir la referida capilla en onrra de la Virgen Sattisima del Carmen, concurrieron barios vecinos según voluntad y debocion de cada uno […]". Por consiguiente, al igual que aconteció con su arquitectura, quizá la talla y la imaginería del retablo de Nuestra Señora del Carmen se sufragara a golpe de limosnas y "según voluntad y debocion de cada uno […]" de los feligreses, o bien, por la munificencia de su párroco, D. José Tarrio, quien, por cierto, aprontó "de su bolsillo […]"[253] unos 1.120 reales. Entonces, si el uno y los otros los fabricó Benito Rey, éste los hizo cuando tenía sobre los sesenta años de edad, y, hoy por hoy, serían los últimos.

Sin embargo, volviendo al retablo mayor de San Pedro de Cea, no hay duda que la parte donde se ejemplificó, más a las claras, el principio de sometimiento a un esquema de composición "prefijado", y el modo de hacer de Benito Rey Somoza, era en el ático, por consiguiente, los retablos mayores de Rubiáns y Cea nos dan las pistas para abstraer y fijar su "modelo"; a) la parte media se vacía con un arco trilobulado y se hace encuadrar por placas y recortes, que se multiplican en torno a los soportes. Estípites o columnas panzudas se subrayan con retropilastras y pilastras adornadas con guirnaldas; las interiores, se encajan en la cornisa por medio de placas y recortes, incurvados, de los que cuelga un ramillete de acanto, haciendo brotan sus hojas en simetría, y, las exteriores, más de lo mismo; b) en las enjutas, dos "ojos de buey", enmarques para la imaginería, o bien, cajas, que hablan del impacto del retablo mayor de los jesuitas de Pontevedra, ya que Benito Rey se inspiró en los "clípeos" de su cuerpo medio. Así, los enmarca un bocel elíptico, sobre el que crece la hojarasca de acanto, abrazándole; en su base, dos volutas o roleos en "C", más o menos estilizados, afrontados y unidos por un nudo o "poma", desde donde crece la hojarasca, sube y brota en su remate, llenando la rinconera; c) en el coronamiento, en el eje principal, se ensambla una placa, recortada y de poco resalto, sobre la que se colocó el busto del Padre Eterno —trae alba y capa pluvial, con la diestra tendida en actitud de bendecir y la izquierda vuelta hacia el tronco, con el globo… —; en su orla, se retuercen los haces de acanto, con base en dos ramilletes, abrazándole lateralmente y volteándose hacia atrás, y, un tercero, luego, que aflora en su cumbre y vuela hacia delante.

252 Libro de Fábrica (1703-1871), fol. 124 r., Administración parroquial, San Xoán de Dorrón, O Salnés, AHDS.

253 *Ibídem*, fol. 124 v.

Contenido

Desde luego, la estandarización y fijación de las "tipologías" iba pareja a la codificación de la estructura simbólica de los retablos mayores, así que, en la obra de Benito Rey, anterior a 1756, es posible dibujar al menos tres principios de ordenación o "centros de gravedad" para plantear la iconografía; a) claro está, en primer lugar, el tabernáculo y la parte media del cuerpo bajo; como se sabe, éste acostumbró a ser de dos cuerpos, de sección cuadrangular, y de tipo "turriforme", y a asociar, en su talla y adorno, las ideas de eucaristía y "sacrificio", de suerte que el pan y el vino, consagrados y reservados en el sagrario, son el cuerpo y la sangre de Cristo, sacrificados por el perdón de los pecados. Al echar mano de un cordero que sostiene la cruz o el estandarte de la Resurrección, y de cuyo pecho mana sangre, a veces recogida en un cáliz, Benito Rey hizo la yuxtaposición entre Cristo crucificado y el Cordero Místico. Si bien, más tarde, alrededor de 1756, en el sagrario de Santa Eulalia de Xil subrayó el "significado" del Santísimo Sacramento no a través del Cordero de Dios (Angus Dei), sino, antes bien, del Sacrificio de Isaac. En el segundo cuerpo, por otra parte, casi siempre se alojó al Niño Dios, con o sin el globo, por lo demás, un tema muy querido por el arte del 1700, y, de esta manera, Benito Rey se delectó proyectando sobre la infancia de Jesús la sombra de la cruz, ya que el dolor del sacrificio a que estaba predestinado se expresa, así, a las claras. Sin embargo, lo cierto es que, creo, era la "custodia" de San Pedro de Cea la que mostró la iconografía más rica; toda vez que, a lo que se dijo antes, le sumó dos franciscanos arrodillados a uno y otro lado del sagrario, en adoración. Quizá a consecuencia de, como dejó constancia su párroco por noviembre de 1724, que en la fiesta de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario se tenía por costumbre traer predicadores y haber sermón para celebrar a la Virgen María, por supuesto, esto a cargo de los religiosos del convento de San Francisco de Cambados[254]; b) sobre el sagrario se entronizó la talla del "titular" de la feligresía; por ejemplo, a san Pedro, con vestiduras de pontifical, en el retablo mayor de la iglesia Campañó, por José Malvárez y Benito Rey en 1740, Pedro Malvárez, en la feligresía de Tállara por 1742, y, en suma, Benito Rey, en la feligresía de Cea entre 1750 y 1751. Sobre la caja que central el cuerpo bajo del altar mayor, como se sabe, se talló una pareja de ángeles al vuelo y con una corona en sus manos, en honor a la Virgen María y a las mártires; en su lugar, sino, se colocaría un cartucho que encierra un "emblema", a modo de "armas parlantes". Por ejemplo, en altar mayor de San Pedro de Cea, entre la hojarasca de acanto, se talló la tiara de triple corona que se da como atributo a los papas, con las llaves del Cielo y la tierra colocadas en aspa, en su base. Por su parte, en la iglesia San Martiño de Borela, ya que dependiente de los benedictinos de Tenorio, sobre un cartucho de conchas y recortes de cuero, trae, en campo de azur, un espada desnuda y báculo en aspa, y, sobre el todo, una mitra al natural; cuyo significado rima el derecho de patronato de los monjes de San Pedro de Tenorio y los atributos de san Martín; c) en fin, se llevó el Crucificado al ático y se le abrió nicho en su parte media, en las enjutas se colocaron dos clípeos, y, en el remate, al Padre Eterno. Claro ésta, valga esto en lo que concierne al retablo mayor de San Pedro de Cea, o bien, el de San María de Rubiáns.

254 Cofradía del Santo Rosario (1698-1807), leg. 3, fols. 269 r.- 271 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

Santa Eulalia De Xil (SL.XIL.01)

Arciprestazgo de O Salnés (Meaño, Pontevedra) [1754 ca., *Santa Eulalia de Gill*]

¿Benito Rey Somoza?, retablo mayor de Santa Eulalia de Xil (Meaño, Pontevedra), ¿antes de 1756?

Textos

Libro de Fábrica (1739-1866), s/cat. (sin catalogar), Administración parroquial, Santa Eulalia de Xil, O Salnés (AHDS.). Cofradía del Santísimo Sacramento (1702-1850), s/n., Cofradías e instituciones parroquiales, Santa Eulalia de Xil, O Salnés (AHDS.). Cofradía de San Antonio Abad (1710-…), s/cat., Cofradías e instituciones parroquiales, Santa Eulalia de Xil, O Salnés (AHDS.).

Contexto

"[…] por quanto la capilla maior pareze amenaza ruina y el retablo esta enteramente destruido sin poderse haser lo uno sin asegurar lo otro mando que el cura haga reconocer dicha capilla maior por peritos y no estando segura la haga de nuebo aprorcion de la yglesia a costa de la fabrica y cofradias dejandolas sortidas y […] susesiuamente se aga el retablo corespondiente […]"[255]. Pues bien, esto se dijo en la visita del 12 de noviembre de 1739, bajo el gobierno de D. Manuel Isidro Orozco, y, al final, se decidió echar abajo la cabecera de la iglesia de Xil. De esta suerte, en las cuentas de 1741 "[…] y precios de quarenta y dos [octubre de 1742]", se asentó el pago de 900 reales "[…] para la capilla mayor que se hiço […]", y, a la vez, se avisó acerca "[…] de la obra que

255 Libro de Fábrica (1739-1866), s/n. (sin catalogar), fol. 3 v., Administración parroquial, Santa Eulalia de Xil, O Salnés, AHDS.

fue puesta en posturas en dos mil y ducientos reales que los demas los suplieron las cofradias y deuotos […]"[256]. Pocos años después, en la visita del 23 de octubre de 1749, D. Cayetano Gil Taboada dispuso que "[…] a quenta del Caudal de la Fabrica y Cofradias se […] redifique la pared que esta al lado de la Epístola, y hecho se lastre [¿por asegure?], y se le dé blanco por adentro […]"[257], pero no hay ni rastro de noticias acerca del nuevo retablo. Sin embargo, los trabajos de cantería aún se retrasaron más, y, por tanto, en la visita pastoral de septiembre de 1772 no sólo se les recordó al cura y feligreses de Santa Eulalia de Xil sus obligaciones, sino que también se dictó auto para "[…] reedificar la pared de la yglesia dentro de un mes, que es la que dize al Bendaval [sur, del lado de la epístola]".

Una vez más se insiste en que no siempre el estado de las iglesias y las condiciones materiales para celebrar el culto quedaron sólo determinados por los fondos de la Fábrica y cofradías y las posibilidades económicas del vecindario. Habida cuenta que se le dijo al párroco que "[…] para esto use de los haueres de la fabrica y de las dos Cofradias […], y a mayor abundamiento haga reparticion, para prefecto tan necesario, entre los vezinos señalando uno para que pida por tiempo de la cosecha de frutos […], y todo a fin del aumento de la yglesia"[258]. Lo que importa porque las rentas y los ingresos de la Fábrica, casi siempre, eran más reducidos en las áreas más prósperas de la costa, por ejemplo, las comarcas de O Salnés y O Morrazo, y, en consecuencia, mantener "decentes" los espacios de culto y oración exigió de la colaboración de las cofradías y, en ocasiones, de la "caridad" de las élites del rural, el clero o la hidalguía.

Pues bien, buena prueba de las "posibilidades" para conseguir recursos con destino a compras y obras la dio la contabilidad de la cofradía de San Antonio Abad; en las cuentas de 1774, ajustadas a 31 de enero de 1775, se dijo que "[…] de las Campanas nuebas que se pusieron en este año de setenta y cinco, la Grande que pesa veinte arrobas Castellanas, la pagaron los feligreses voluntariamente y la pequeña la Costeó Don Blas Garcia de Villa [el cura] por dos mil tres cientos reales […]"[259]. De manera que si se echó mano de "caridades" y limosnas para financiar la obra del retablo mayor, ésta operación no tendría por qué registrarse en libros de cuentas de la Fábrica y cofradías. Si bien me inclino antes a creer que lo hizo de su párroco, D. Blas García de Villa, "por su devoción". Sólo hay un par de pistas: un "recibí" de 117 reales "[…] a quenta de la pintura de Nuestra Señora del Carmen la que fue concertada en tres cientos y quarenta reales de vellon […]", firmado el 15 de febrero de 1756 por Manuel Bernardo Collazo; otro más según el que "Digo yo Manuel Bernardo Collazo Pintor de la villa de Ponttevedra que reciui de mano del señor D. Blas Garcia de villa, rector y cura propio de Santa Eulalia de Gill, que recibi el importe de nobenta y dos baras de estopa [por 1.104 reales] que pinte para el monumento de juebes santo […]", a 20 de mayo de 1754[260]. Por consiguiente, entre

256 *Ibídem*, fols. 6 v.- 7 r.

257 *Ibídem*, fol. 16 r.

258 *Ibídem*, fol. 39 v.

259 Cofradía de San Antonio Abad (1710-…), s/c., fol. 70 v. Cofradías e instituciones parroquiales, Santa Eulalia de Xil, O Salnés (AHDS.).

260 Libro de Fábrica (1739-1866), s/n. (sin catalogar), contraportada ("a la cabeza del libro"), Administración parroquial, Santa Eulalia de Xil, O Salnés, AHDS.

1754 y 1756 Manuel Collazo trabajó para la Fábrica de Santa Eulalia de Xil, ¿acaso llegado a esta feligresía de O Salnés para emplearse en la pintura y dorado de su retablo mayor? Por su parte, en las cuentas de 20 de agosto de 1756 se descontaron unos 200 reales más "[…] para ayuda de pintora [sic] de nuestra señora del carmen que aunque hizo de coste [sic] con ojos de christal conpossision de rostro y andas […], tressientos y quarenta y un real […]"[261]. Esta escultura, que hoy día no se conserva, o bien no he sabido localizar, tal vez se tallara para el retablo mayor, lo que explicaría, por una parte, el hecho que su "autor" la "hizo de coste" —¿acaso Benito Rey?— y, por otra, que el pago de su pintura lo liquidaran las arcas de la Fábrica, no las cofradías. Claro que también llamaría la atención que santa Eulalia, luego, no ocupara el nicho central, justo encima del tabernáculo; por el contrario, éste se le reservó a la Virgen María —al igual que en la iglesia Santa María de Rubiáns, sobre la caja principal, se pusieron dos ángeles tenantes, al vuelo, que llevan su corona—. Quizá a mediados del siglo XVIII ésta la ocupó Nuestra Señora del Carmen, tal y como aconteció, por ejemplo, en el retablo mayor de Santa María de Troáns (Cuntis, Pontevedra), justamente por 1753.

Formas

Es un hecho que el retablo mayor de la feligresía de Xil iba un poco "más allá" con respecto al esquema de composición del altar mayor de San Pedro de Cea. En gran medida, esto justificaría una cronología alrededor de 1754 o 1756. Ajustándose a una cabecera poco más alta que ancha, y queriendo llenar el testero hasta la curvatura de la bóveda, de modo que se hizo necesario el "afinar" los mecanismos de acomodación al marco y el "estiramiento" de los módulos de articulación vertical, a fin de ganar altura. En efecto, se pusieron en práctica algunas de las recetas ya ensayadas por los años de 1748 a 1751 en los retablos mayores de Santa María de Rubiáns y de la iglesia de Borela, en esta ocasión, poniendo más énfasis, si cabe, en el protagonismo del eje principal. De modo que se subrayó, así, con su empuje, la "interpenetración" de los niveles, desajustando la secuencia de cajas de las calles laterales y anulando la correspondencia entre los cuerpos. Claro que la calle principal y el tabernáculo que la centra ganaron en importancia y altura, de suerte que la cornisa se quebró, incurvó y subió tan arriba que invadió el ático en su parte media. Cada vez más el entablamento era sólo una banda horizontal, casi sin función portante, sólo resaltado en los plomos, a eje con los estípites, convertido en aislados y discontinuos "trozos de entablamento", adornados con mútilos o "asas" y placados. Por su parte, las calles laterales buscaron cómo seguir a la central en su avance hacia la parte alta, con ayuda del adorno, haciendo crecer la predela, sus peanas campaniformes, y, desde luego, colocando la imaginería sobre pedestales "ajarronados", en medio de cajas muy altas, pero sin profundidad.

Al tiempo que los estípites de placados y cuerpos "escalonados", en gran medida, explotan la vena descubierta por Antonio del Villar años antes, por 1738; cuya fortuna radicó en saber poner en práctica una mecánica de composición que permitía "estirar" el soporte, a través de la acumulación de piezas, y, así, ganar altura. Era posible superponer

261 *Ibídem*, fol 23 v.

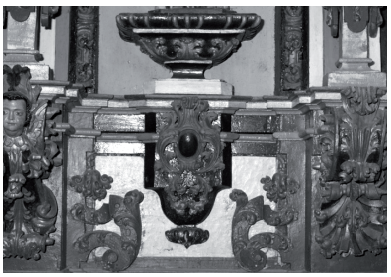
dos o tres cuerpos escalonados bajo el capitel, si bien lo que se acostumbró a hacer era repetir el de la base, más alto y estilizado que los que iban por encima; sobre un pilar prismático se ensamblaban placas y recortes que descendían en cascada hacia el pie, dando forma a una pirámide invertida, y adornándose con guirnaldas de flores, ramilletes de acanto y cintas. Luego, en su remate se asentaba un bocelón con gallones, o una pieza cóncava, que no sólo permitía el estrangulamiento del estípite, si no también hacía las veces de elemento de "transición" hacia el pie del segundo o tercero.

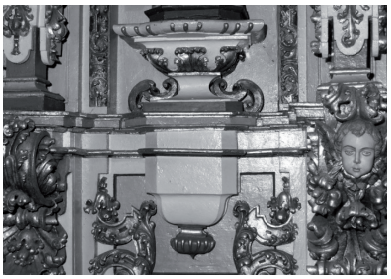
Sí, el retablo mayor de Santa Eulalia de Xil se hizo a imagen y semejanza del altar de la iglesia de Cea. Claro que llegados a este punto es justo decir que el de la feligresía de Xil aún es más parecido al de la iglesia de Santo André de Valongo (Cotobade, Pontevedra), tanto como una "media naranja" a su otra mitad, y esto pese a la mutilación que sufrió, éste último, en la caja que lo centra. Por ejemplo, en las calles laterales no sólo se calcó el esquema de composición, sino que también se repitió el adorno y los "modos de hacer". Así, la embocadura de la caja se engalana con lenguas de acanto trenzadas con roleos y recortes de cuero, y, en su remate, se abrochó una tarjeta; en efecto, consta de una gran venera de ésas que hicieron las delicias de la generación de Miguel de Romay y Manuel de Leys, abrazada por un par de volutas colocadas en "C" y desplegadas en atención a un patrón simétrico y cerrado, afrontadas y unidas por un nudo o "poma", y, en suma, un florón de acanto en medio y medio, justo bajo el rollo de la concha. En la predela, la superficie de apoyo de las cajas laterales, casi planas, se amplió a través de una peana "acampanada", con un pinjante de perfil bulboso, a modo de poma agayonada, sobre un tablero rehundido, y encajada entre volutas; más en concreto, dos tornapuntas truncadas y acopladas al retranqueo de sus laterales, con el cuerpo rehundido, recortado con formas geométricas y llenas de hojarasca, amén de rematar por enroscar sus puntas, abajo. Por otra parte, en cuanto a los netos, quizá no haya

¿Benito Rey Somoza?, retablo mayor de Santo André de Valongo (Cotobade, Pontevedra), después de 1746

Izquierda, ¿Benito Rey Somoza?, detalle de la predela, retablo mayor de Santo André de Valongo (Cotobade, Pontevedra), después de 1746
Derecha, ¿Benito Rey Somoza?, detalle de la predela, retablo mayor de Santa Eulalia de Xil (Meaño, Pontevedra), ¿antes de 1756?

habido cambios en relación a los modelos codificados y difundidos desde Santiago de Compostela; a saber, un cuerpo prismático, engalanado con placas y recortes y, en suma, con una pieza con resalto en su remate. Si bien en el adorno y la organización de las tarjetas hay recetas que recuerdan, en buena medida, la decoración del retablo mayor de las clarisas de Pontevedra. En los exteriores, por ejemplo, su fundamento es una gran voluta en "C", de material blando y correoso, festoneado en su borde y con su frente recorrido por una lengua de acanto, que en primer lugar sube hasta el pie del estípite y luego se voltea hacia delante; en su base, a su vez, se talló una venera que, abriéndose a partir de un "rollo" o roleo, despliega un espacio cóncavo en negativo, lleno de botones de acanto.





Arriba, ¿Benito Rey Somoza?, detalle de la predela, retablo mayor de Santa Eulalia de Xil (Meaño, Pontevedra), ¿antes de 1756?
Abajo, ¿Benito Rey Somoza?, detalle de la predela, retablo mayor de Santo André de Valongo (Cotobade, Pontevedra), después de 1746

Por lo demás, el adorno y los golpes de talla, poco a poco, se retraen y estilizan, aunque sin renunciar a su naturalismo, bizarría y "filigrana". Claro que, en paralelo, los recortes y placas ganan en resalto y, desde luego, cada vez más, los elementos de arquitectura, la estructura y el juego de planos aumentan su peso en la composición; características que entretejen las "creaciones" de las capillas mayores de Santa Eulalia de Xil, San Pedro de Cea, Santo André de Valongo y Santa María de Xeve, y, en suma, hacen pensar en la misma mano, la misma gubia y semejante traza. Pues bien, poco más nos aporta la iglesia de Valongo. Sólo a consecuencia de la "Visita del Arciprestazgo de Cotobad, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y seis", estamos al tanto no de que visitó "[…] esta yglesia el dia 12 de septiembre", sino, antes bien, de que mandó "[…] que se haga un retablo como el que hai en el anejo [San Sebastián de Cubelo]"[262]. Lo que quizá no se hiciera esperar, ya que la parroquia contaba con recursos suficientes, a juzgar por los por 3.195 reales del arca de la cofradía del Santísimo Sacramento y los 452 de "Caudal de esta yglesia [Fábrica]".

262 "Visita del Arciprestazgo de Cotobad, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y seis [1746]", fol. 39 v., leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

Arciprestazgo de O Morrazo (Marín, Pontevedra) [1747 ca., *Santo Thomé de Piñeiro*]

¿Benito Rey Somoza?, retablo mayor de Santo Tomé de Piñeiro (Marín, Pontevedra), entre 1747 y 1755 ca.

Textos

Libro de Fábrica (1679-1741), leg. 1, Administración parroquial, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo (AHDS.). Libro de Fábrica (1751-1931), leg. 2, Administración parroquial, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo (AHDS.). Nuestra Señora del Rosario (1669-1750), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo (AHDS.). "Visita del Arciprestazgo de Morrazo, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", fol. 74 r.- 75 v., leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, (AHDS.).

Contexto

Al hablar acerca de la iglesia de Piñeiro, en el sur de la península de O Morrazo, hay que poner de relieve su fábrica románica, que data del siglo XIII; consta de una sola nave y cabecera poligonal, que al parecer llegó con "[…] decencia, aseo, y limpieza" a la Edad Moderna. De esta suerte, a juzgar por los libros de Fábrica, no se produjeron "cambios" de envergadura en su ábside hasta principios del siglo XVIII, cuando

se asentó en las cuentas de diciembre de 1706 lo concerniente a la "[…] la manufatura de la sacristia y nicho", acaso el vano abocinado que se abrió en el muro sur, a fin de iluminar el altar mayor, y "[…] mas obras que se hizieron en la yglesia"[263]. Tan sólo en la visita de julio de 1732, durante el episcopado de D. José del Yermo y Santibáñez, se dictó "[…] que se le [dé] a toda la yglesia un caleado por adentro y despues se blanquee procurando ponerla con mas de zenzia de la que esta ahora"; al tiempo que "Que se faye de madera el cuerpo y techo de la yglesia por allarse a tteja vana […]"[264]. Pues bien, el primero de los mandatos se ejecutó antes de febrero de 1739[265]; pero aún hubo tiempo para una segunda amonestación, en la forma del "Auto" de la visita de septiembre de 1737, "[…] porque en la visita ultima se mando calear y blanquear la yglesia por denttro lo que hasta ahora no sa ha ejecutado: se le manda al cura que dentro de ocho meses lo ejecutte y remita certificacion de auerlo hecho y lo ejecutara a costa de fabrica y cofradias […]". Si bien el foco de atención, en esta ocasión, hay que ponerlo sobre una descripción de retablos y altares, a resultas de quitar "[…] el altar de las Animas que esta en el Cuerpo de la yglesia al lado del evangelio enbarazando su anchura y algunas sepolturas y le trasladara a la capilla que esta mas arriua y en el mismo lado donde esta nuestra señora de la soledad haciendo en ella correspondencia otro de el que esta enfrentte y que sirua para nuestra señora y Animas […]"[266].

En efecto, el interior de la iglesia de Piñeiro se pobló con retablos y muebles de uso religioso, pero, hasta ahora, nada se sabía acerca del retablo mayor; merced a la "Visita del Arciprestazgo de Morrazo", por D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo, se echó de ver que "Visitó su Illma esta yglesia en el dia 21 de julio [1747]" y, entre sus mandatos, que "[…] Se aga el retablo mayor, por estar desquadernado y indezente […]"[267]. Poco después, en las cuentas de 4 de mayo de 1755, se asentó una lacónica entrada de 197 r. "[…] que dio para los pintores"[268]. Pues bien, creo que este asiento se refería a la pintura y dorado del retablo mayor, que, en efecto, no se hizo con cargo a los caudales de la Fábrica y las cofradías; puestos a buen recaudo en un "[…] Arca de tres llaues buena y segura", guardada en la sacristía, con sus "[…] tres separaciones, la una para el caudal de la fabrica, la otra para el de la luminaria de el sacramento, y la otra para el de nuestra señora del rrosario […]"[269]. Un par de años después, por diciembre de 1757, visitó la feligresía D. Bartolomé Rajoy y Losada y sólo mandó al rector "[…] Que Cuide con especial aplicación de la mayor decencia, aseo, y limpieza de la Parroquial de que es Cura y de sus Altares […]"[270]. Por

263 Libro de Fábrica (1679-1741), leg. 1, s/fol. (*vid*. ejercicio de 1706), Administración parroquial, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo, AHDS.

264 *Ibídem*, fol. 101 v.

265 *Ibídem*, fol. 124 v.

266 *Ibídem*, fol. 122 r.

267 "Visita del Arciprestazgo de Morrazo, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", fol. 75 v., leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

268 Libro de Fábrica (1751-1931), leg. 2, fol. 5 v., Administración parroquial, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo, AHDS.

269 Libro de Fábrica (1679-1741), leg. 1, fol. 113 r.- v., Administración parroquial, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo, AHDS.

270 Libro de Fábrica (1751-1931), leg. 2, fol. 10 v., Administración parroquial, San-

¿Benito Rey Somoza?, retablo mayor de Santo Tomé de Piñeiro (Marín, Pontevedra), entre 1747 y 1755 ca.

tanto, hay que suponer que entonces el retablo mayor seguro que ya estaba ensamblado, asentado y pintado; a lo mejor desde 1755.

Formas

Quedan por señalar los responsables por la obra, esto es, el "autor" y el promotor. Pues bien, sobre este último, la "Visita del Arciprestazgo de Morrazo, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y siete" nos dio la noticia de que, por aquel tiempo, en el verano de 1747, la feligresía de Santo Tomé de Piñeiro no tenía párroco; "[…] No le hay, por hallarse vacante este Beneficio, que es de presentación del Marqués de la Sierra"[271]. D. Fernando Mariño de Lobeira y Quirós, era a principios del 1700 el II Marqués de la Sierra, Señor de la Casa de Trabanca y de Sierra de Outes, poseedor, por ejemplo, de los derechos de patronato sobre Santa Clara de Pontevedra. Quizá era su hijo el que a nosotros interesa, D. Fernando Pablo Mariño de Lobeira y Nieto de Silva (1712-1769 ca.), III Marqués de la Sierra, VII Conde del Arco, VII de Guaro y VI de Villafiel, entre otros títulos. De esta suerte, a lo mejor él era no sólo el "presentero" sino también el "patrón" de la iglesia de Santo Tomé de Piñeiro, y si sus armas campean, a día de hoy, en ático del retablo mayor —cuartelado; primero, de azur, tres fajas ondeadas de plata (Mariño); segundo, de sinople, banda de planta (¿?) engolada de gules (Andrade); tercero, de oro, doce bezantes de azur (¿Sarmiento?, ¿Velázquez?); quinto, jaquelado de gules y oro, de cuatro y seis órdenes (¿Cisneros?, ¿Valladares?); sobre el primero y segundo, cuartel brochante de azur, una "M" de Montenegro coronada de oro; al timbre, la corona del marquesado, más banderas acoladas y la cruz ecotada de Santiago—, tal vez haya que agradecerle a la Casa de los Mariño de Lobeira la financiación de la obra, en lo que concierne a talla, ensamblaje y dorado.

to Tomé de Piñeiro, Morrazo, AHDS.

271 "Visita del Arciprestazgo de Morrazo, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", fol. 74 r., 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, AHUS.

En cuanto al "artista", creo que el retablo mayor es obra de Benito Rey; al menos se puede hablar de que su proyecto y ejecución corrían en paralelo a los trabajos en las iglesias de Valongo, Santa Eulalia de Xil y San Pedro de Cea. Esto, en buena parte, justificaría una cronología anterior a 1755. En esta ocasión, el ábside poligonal de la fábrica románica dio como resultado una planta ochavada en el cuerpo bajo, que en altura se tradujo en un cascarón, en su parte más alta. Por lo demás, una solución técnica debida al principio de acomodación al marco y sometimiento al plano de fondo. Pues bien, esta tipología de "retablo de cascarón" se caracteriza, justamente, por conformar el ático a modo de bóveda de horno, esto es, una suerte de cuarto de esfera, articulado con cinco "rampantes" en abanico y cuatro plementos. Al respecto, es justo decir, hoy por hoy, que es el sur de Galicia, no Santiago de Compostela y su área de influencia, donde se levantaron y conservan algunos de los mejores ejemplos; éstos debidos a la gubia de Antonio del Villar[272]. Pues bien, precisamente por octubre de 1744 se dio inicio a la obra del retablo mayor de San Domingos de Tui, y se trabajó "[…] en ella sin yntterpolación de otra astta concluirla", ajustándose a una cabecera de planta poligonal y bóveda de crucería del siglo XV; donde el redondelano levantó una máquina con planta "[…] de tres ochavas", articulada en tres paños, tres cuerpos y otras tantas calles, "[…] con la ttalla correspondiente en sus esttittittes [sic] y pilastras […], y las caxas donde han de enttrar seis esttattuas de a ocho quarttas"[273]. Luego, el 4 de junio de 1745, cuando el altar mayor de los dominicos de Tui muy probablemente estaba ya asentado y rematado, contrató el de la iglesia de las dominicas de Baiona, al otro lado de la ría de Vigo, para las que levantó un retablo mayor con arreglo a una "tipología de cascarón" y en acomodo a una bóveda de horno, justamente como en Santo Tomé de Piñeiro. Quizá Benito Rey llegara a conocerlo; quizá trabajara junto a Antonio del Villar antes de 1746. Si bien, éstos "modelos" llegados desde el sur del río Oitavén, el pontevedrés los quiso conjugar con otros de los maestros y de la "producción" de la villa del Lérez, caso del pabellón para la Virgen, llevado al cuerpo alto, y con sus colgaduras recogidas por ángeles al vuelo, desde luego, más tosco y más "rústico" que el de la Inmaculada Concepción del retablo mayor de los jesuitas o el de las clarisas de Pontevedra. Claro está, esto sin renunciar a sus recetarios y "experiencias".

A fin de llenar la capilla mayor de la iglesia de Piñeiro, echó mano de un esquema de composición para el cuerpo bajo que bebía de las "experiencias" de las los trabajos en las feligresías de Xil y Valongo; por ejemplo, al igual que en el altar mayor de San Pedro de Cea, construyó un módulo de articulación en vertical a base estípites, exentos, sobre altos pedestales, y que se caracterizó por la "interpenetración" de los cuerpos sobre el eje principal, pero sin romper la línea de cornisa. Además, a pesar de la planta poligonal, jugó con el "patrón" de la predela,

272 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 653-654 p. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar…*, op. cit., 55-58 p. D. ALVAREZ FERNÁNDEZ, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*, op. cit., [Cfr.] p. F. L. SINGUL LORENZO, "Antonio del Villar", en A. PULIDO NOVOA (dir.), *Séculos XVIII e XIX*, op. cit., 185 y 186 p.

273 "Escritura de contrato, entre la Comunidad de Santo Domingo y Don Antonio del Villar", Prot. Juan García de Soto, T. (92), fol. 45 r.- 46 r., Archivo de la Catedral de Tui (ACT.). Cit. E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar…*, op. cit., *vid*. Apéndice 4, 85-87 p.

¿Benito Rey Somoza?, detalle del sagrario, retablo mayor de Santo Tomé de Piñeiro (Marín, Pontevedra), entre 1747 y 1755 ca.

y la hizo crecer, con ayuda del adorno, sus peanas campaniformes y las volutas recortadas; una vez más, los "clípeos", ahora no en las enjutas del ático, sino abrochados a plomo sobre las cajas laterales, y, en efecto, esculpidos a modo de "[…] obalos para recibir las ystorias"; y, en suma, hizo uso de estípites con placas y recortes, ajustados a una armadura en ochavo, en los que se superponen sólo dos cuerpos troncopiramidales, escalonados, bajo el capitel, y decorados con conchas, guirnaldas de acanto, lazadas y cintas rizadas.

Contenido

Sobre el tabernáculo se entronizó una imagen del "titular" de la feligresía, Santo Tomás; si bien, ésta, desde luego, no era la escultura a la que D. Miguel Herrero y Esgueva, a raíz de su visita de noviembre de 1724, concedía "[…] quarenta dias de yndulgencia por cada vez que devotamente se rezare de rodillas un Padre nuestro y Ave Maria ante la ymagen de el Glorioso Santo Thomé Apostol Patón de esta yglesia […]"[274]. Una vez más, en el sagrario, en su puerta, se talló el Cordero Místico, acostado sobre sus patas, y sujetando el estandarte de la Resurrección; a imagen y semejanza del tabernáculo de San Pedro de Cea, se alojó bajo un dosel, con sus colgaduras anudadas en las esquinas, sobre el Libro cerrado con los siete sellos y, con la sangre que fluye de su pecho, cayendo en un copón que refiere la eucaristía. Por su parte, el programa del cuerpo alto, creo que se inspiró en la iconografía del altar mayor del convento de Santa Clara de Pontevedra; habida cuenta que en su parte media se abrió un pabellón, a fin de honrar una "Virgen de Ternura", con el Niño Dios en brazos, y, los dos, con una manzana en sus manos, tal vez de granito y a datar en el siglo XV o principios del XVI; haciéndose acompañar, en el lado del evangelio, por San Fernando Rey, cuyo "tipo" respondía, sin duda, al modelo de las clarisas —trae coraza, espada en su diestra y, en la izquierda, el crucifijo; viste calzas largas, calzón acuchillado, golilla, y manto…—; y, en suma, en la epístola, Santiago peregrino.

274 Libro de Fábrica (1679-1741), leg. 1, fol. 85 v., Administración parroquial, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo, AHDS.

Santa María de Xeve (LR.XEV.01)

Arciprestazgo de O Lérez (Pontevedra, Pontevedra)

Benito Rey Somoza, ¿y fray Francisco de Mira?, retablo mayor de Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra), de 1758 a 1759

Textos

"LIBRO de la fabrica e yglesia de Santa Maria baxo el titulo de la Concepcion en el partido de Jeve Fabricada en el monte da eyriña de ella por el yllmo. Señor Don Bartholome de Rajoy y Losada Arzobispo y señor de la Ciudad y Arzobispado de Santiago Nuevamentte erixida para Parroquia y separada de la de San Andrés del mismo nombre con la qual antes se allava unida, la que ha hecho de su quenta movido de Grande y Pastoral Zelo que asiste a este gran prelado" (1760), Archivo de la feligresía de la Purísima Concepción de Xeve, O Lérez. "Despacho Posturas Remates y Fianzas sobre la yglesia nueva de Jeve", Prot. Miguel Antonio González, 1757, leg. (G.) 1.334 (8) fols. 74 r.-81 v., Pontevedra, AHPP. "Obligación y fianza que hizo Benito Rey sobre el cumplimiento del retablo de la yglesia nueba de Jeue", prot. Miguel Antonio González, 1758, leg. (G.) 1.334, fols. 146 r.-v., Pontevedra, AHPP.

Contexto

En el coto de Xeve y jurisdicción de la Casa de Gondar, la feligresía de Santo André se partía en dos por los años de 1750 a 1759, tal y como hace saber el encabezado del "Libro de la fabrica e yglesia de Santa Maria baxo el titulo de la Concepcion en el partido de Jeve Fabricada en

el monte da eyriña de ella por el yllmo. Señor Don Bartholome de Rajoy y Losada Arzobispo y señor de la Ciudad y Arzobispado de Santiago Nuevamentte erixida para Parroquia y separada de la de San Andrés del mismo nombre con la qual antes se allava unida, la que ha hecho de su quenta movido de Grande y Pastoral Zelo que asiste a este gran prelado", por febrero de 1760. Pues bien, como a otras iglesias "pobres" de la Diócesis, D. Bartolomé Rajoy (1751 a 1772) quiso favorecerla, sin duda por ser una de las primeras puesta bajo el patronato y protección de la Purísima, y, así, al igual que lo hizo, alrededor de 1759, con la iglesia de Santiago de Pontedeume (Pontedeume, A Coruña)[275], la edificó, adornó y amuebló:

Por 1757 la empresa de "[…] la yglesia que nuevamente se ha de fabricar para dedicarse a Parroquia separada de la de San Andrés en el Partido de Jebe" se puso en marcha; el 27 de mayo se recibía en Pontevedra un despacho y auto del Arzobispo Rajoy según el que dio "[…] comisión a Don Ygnacio Bernardo Suárez Cura de Santa María la mayor, y nuestro Vicario eclesiástico en la Villa de Pontevedra, para que en los primeros tres dias festivos siguientes de Pasqua de Espiritu Santo [Pentecostés, quincuagésimo día después de Pascua de Resurrección], admita las posturas, y haga el debido remate en el menor postor […]", a fin de repetir otra subasta de 22 de mayo; "[…] y después de rematada, se ha de obligar por si dicho Maestro y dar las fianzas correspondientes a la legal observancia de dicho Contrato, sin que sea visto quedarle recurso para pedir nueva tasa"[276]. Así que en seguida se pusieron en marcha los engranajes de la administración eclesiástica. Claro que toda precaución parecía poca con respecto a su ajuste y para llevar a buen término los trabajos. Por el "Despacho, Posturas, Remates y Fianzas sobre la yglesia nueva de Jeve", que pasaron ante D. Miguel Antonio González, "escribano público" de la villa de Pontevedra, entre el 29 de mayo y el 1 de junio de 1757, supimos del pliego de condiciones, publicación y posturas de las obras de cantería y carpintería, su remate, ajuste y fianzas; siempre con asistencia del párroco de Santa María la Mayor de Pontevedra, en calidad de "agente" del Arzobispo Rajoy, y D. José Mariño, ecónomo de la feligresía de Santo André de Xeve.

Con respecto a las "[…] Posturas a dicha obra de Canteria y carpinteria de la yglesia nueba, que se ha de erigir para dedicarse a Parroquial en aquella feligresía", parece que las posturas y remates se hicieron en Pontevedra, y que "[…] en virtud de ellas, se han fixado diferentes Cedulas en las partes publicas de esta Villa y en la expresada feligresia; para que los Maestros de Canteria y Carpinteria que pudiesen hacer postura a lo uno y otro"[277]. Pues bien, como se sabe, el primero de los remates se hizo justamente el día 22, "[…] después de las dos de la tarde, hauiendo concurrido para dicho fin diferentes Maestros, seles puso presentte la Planta que se halla echa para la referida fabrica nueba, ejecutada por Fr. Francisco de Mira, Religioso y Maestro del Convento de San Francisco

275 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la… Iglesia de Santiago de Compostela,* op. cit., 10, 117-118 p., J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 566-567 p. J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, op. cit., 169 p.

276 "Despacho Posturas Remates y Fianzas sobre la yglesia nueva de Jeve", Prot. Miguel Antonio González, 1757, leg. (G.) 1.334 (8), fol. 74 r.- v., Pontevedra, AHPP.

277 *Ibídem*, fol. 75 r.

de esta Citada Villa"[278]. Al parecer, "[…] la última fue echa por Manuel Antonio Serrapio, Maestro deste Arte, y vecino de la feligresía de Santiago de Loureiro, del Partido de Cotobad, en la Cantidad de ueinte y nuebe mil reales de vellón; y como no huuiese quien se la mejorase, se le remató". Si bien, justo al día siguiente, "[…] parecieron delante su merced Juan de Pedrosas, y Lorenzo Vidal, haciendo baja", y dejándola en 24.000 reales. De suerte que "[…] hauiendo dado quenta a su Illma. se sirvio expedir para el Remate de lo uno y lo otro el despacho antecedente", donde dictó que se había de proceder "[…] nuebamente [a] poner a posturas la enunciada obra de Cantería, y Carpintería"[279]. Luego, a continuación, bajo el rótulo de "Como se publicó la obra de Canteria", el 29 de mayo de 1757 se dio noticia sobre el ajuste de "[…] distintas [posturas] que se la han ido admitiendo, y publicando y la última fue echa por Esteban de Fontáns, Maestro de Cantería, vezino de la feligresía de San Andrés de Jeve", con una cuantía de 21.600 reales. A pesar de "[…] que varias veces se publicó [a pregón], llamó a remate y no haviendo quien se la mejorase […], le hizo Remate [finalmente] en forma que lo acepta el expresado Estevan Fontans, y se obligó con su persona y bienes […], de que dentro de quatro dias afianzará la referida obra de Cantería […]"[280]. Lo que en verdad se hizo. Sin demora, el 31 de mayo se firmó la "fianza" y seguro con, "De la una parte, Estevan de Fontans como principal, Pedro Solla, Pedro de Fontans, Pablo de Fontans vezinos de la feligresía de San Andrés de Jeve y Juan de Pedrosas, que lo es de la de San Martín de Berducido [Pontevedra, Pontevedra], de la Otra, como sus Fiadores"[281], maestros de arquitectura y cantería —huelga decir que Juan de Pedrosas ya había hecho su postura antes, el 22 de mayo, junto a Lorenzo Vidal, por su parte, los Fontáns seguro que son parientes del otorgante, Estevo de Fontáns, y Solla es apellido común entre los canteros de Terra de Montes y del valle del Lérez—[282]; constituyéndose, en efecto, en "compañía" para hacerle frente juntos, y en régimen de mancomún, a la fábrica de la iglesia, con todas las garantías y en el plazo fijado.

En resumen, Estevo de Fontáns y sus "compadres" se obligaron a ejecutarla en atención a "[…] el cittado Auto y mas condiziones que yncluye y juntamente la Planta hecha por […]"[283] fray Francisco de Mira, maestro de arquitectura, lego y franciscano. Claro que sólo en lo que concernía al trabajo de la piedra[284], "[…] Siendo de su quenta todos los Materiales de Canteria Mamposteria, Cal, Arena, y estadas jornales

278 *Ibídem*, fol. 75 r.

279 *Ibídem*, fol. 76 r.

280 *Ibídem*, fol. 77 r.

281 *Ibídem*, fol. 78 r.

282 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes…*, op. cit., 507-508 p.

283 "Como se entregó la planta: En dichas Casas Rectorales al dia mes y año dichos su merced dicho rector por ante mi escribano hizo entrega a estevan de Fontans de la planta de la Obra que contienen estos Autos firmada de su mano y rubricada de mi escribano la que recivio el sobre dicho, y llevo a su poder, obligandose de conservarla hasta la Conclusion de la Obra y manifestarla al Maestro de Carpinteria siempre y quando que la nezesite […]", *ibídem*, fol. 80 r.

284 "Como nuebamente se publico la obra de Canteria, digo de Carpintería", el 30 de mayo de 1757, a raiz de "[…] diferentes [posturas] que se han ido publicando; y la ultima la puso Santiago Peleteiro, vecino de la feligresia de santa Eulalia de Caldelas y lugar de Laxioso de abajo de ella, en la cantidad de quatro mil ochocientos y sesenta reales […]", *ibídem*, fol. 77 v.- 78 r.

¿Benito Rey Somoza?, retablos colaterales de las Ánimas y San Antonio de Padua, de la iglesia de Xeve (Pontevedra, Pontevedra), ¿después de 1759?

y mas preciso"[285]. Entonces, construyeron una iglesia de planta de salón, de una sola nave y cabecera plana, donde "[…] la Capilla maior aia de tener tanta altura que su cornisa baya por encima del cumio o tejado del cuerpo de dicha yglesia: Que la citada capilla maior, y sacristia, han de ser de boveda de medio cañon"[286]. En suma, se comprometieron a darla "[…] concluida, y fenecida dentro de un año, y la Capilla maior y sacristia, dentro de ocho meses"[287]. Lo que confío en que se hiciera. Habida cuenta que apenas un año después, el 26 de agosto de 1758, se ajustó la "Obligación y fianza que hizo Benito Rey sobre el cumplimiento del retablo de la yglesia nueba de Jeue"[288], repitiéndose, en esta ocasión, buena parte de los "ingredientes"; el delegado, D. Ignacio Bernardo Suarez, cura de Santa María la Mayor de Pontevedra, y una "[…] orden del Illmo. Señor Don Bartholome de Rajoy y Losada Arzobispo y señor de la Santa y apostolica Yglesia de Señor Santiago su Ciudad y Arzobispado [según la que] se ha puesto […] aposturas publicas el retablo mayor que se ha de fabricar para la Yglesia que nuebamente se esta haciendo separada de la de San Andres […]".

Ante el escribano, D. Miguel Antonio González, "[…] parecieron presentes de la una parte, Benito Rey Somosa, escultor que haze como principal y de la otra, Manuel Bernardo Collazo, que asimismo haze como su fiador y principal pagador, ambos vecinos de dicha uilla [Pontevedra]"[289]. Así, los dos juntos y "de mancomún"; si bien Manuel Collazo —tal vez hijo de Benito Collazo († antes de 1752)—, maestro pintor, natural de Pontevedra[290], seguro que ayudó a Benito Rey, y se presentó como su "fiador abonador y principal pagador", con la esperanza de ajustar, a continuación, la pintura y dorado del retablo mayor de la feligresía de Xeve. Quizá sus carreras ya se cruzaran algunos años antes, en la iglesia de Santa Eulalia de Xil, entre 1754 y 1756. Entonces, es justo decir que sus expectativas tenían que ser buenas, a juzgar por el precio en que se remató la obra, unos 3.225 reales —ciertamente una cuantía nada "despreciable" en las feligresías del valle del Lérez y del entorno rural de la Villa—. Sin embargo, en este punto, hay que llamar la atención acerca del proceso de publicación y ajuste, según el que se allegaron "[…] a estas casas [esto es, la casa rectoral del beneficio de Santa María la Mayor, dentro de la cerca de Pontevedra] diferentes sugetos, y puestos a los presentes la planta echa por dicho Benito Rey, de el modo y forma en que se ha de fabricar y con las condiciones a que se hauia de Arreglar"; luego "[…] Se han hecho Varias posturas que se fueron admitiendo por su merced y ha sido la ultima por el motiuado Benito Rey, en la cantidad de tres mill ducientos veynte y cinco reales de vellon y no hauiendo quien la mejorase sin embargo [por a pesar] de las publicaciones que de ella se hizieron […]";

285 *Ibídem*, fol. 79 r.

286 *Ibídem*, fol. 75 r.

287 *Ibídem*, fol. 79 r.

288 "Obligación y fianza que hizo Benito Rey sobre el cumplimiento del retablo de la yglesia nueba de Jeue", Prot. Miguel Antonio González, 1758, leg. (G.) 1.334, fols. 146 r.-v., Pontevedra, AHPP. Cit. J. COUSELO BOUZAS, Galicia artística en el siglo XVIII…, op. cit., 560 p.

289 Prot. Miguel Antonio González, 1758, leg. (G.) 1.334, fol. 146 r., Pontevedra, AHPP.

290 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 265-266 p. Cfr. A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes…*, op. cit., 504 p.

Benito Rey Somoza, detalles, retablo mayor de Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra), de 1758 a 1759

y , en fin, se hizo remate en el autor de la "planta", Benito Rey Somoza. Obligándose éste a tener "[…] hecho el rretablo, porteado y asentado […], y de darlo perfecto y concluydo en todo el mes de Marzo del año que uiene de mill setezienttos cinquenta y nuebe, y dentro de dos meses darse concluyda y asentada la custodia para poder se reseruar en ella el Santísimo Sacramento y en cima de la custodia la ymagen de Nuestra Señora de la concepcion […]", a fin de poder "[…] en la rreferida Yglesia administrar los Santos Sacramentos a sus feligreses"[291].

Formas

"En 1757 hizo este religioso de San Francisco de Pontevedra [fray Francisco de Mira], la planta para la nueva iglesia de Geve (Santa María), y en el mismo año la del retablo mayor […]", esto dijo Couselo Bouzas. Luego, acerca de Benito Rey Somoza, que por "[…] 1758 contrató la obra del retablo mayor de Santa María de Geve […], el cual debía ejecutar en conformidad con la planta que para el mismo había echo Fr. Francisco de Mira […]"[292]. No obstante, hoy tenemos la certeza de que se ejecutó según "[…] la planta echa por dicho Benito Rey, de el modo y forma en que se ha de fabricar", aparte de que éste participó, seguro, en el proyecto desde mayo de 1757, a juzgar por el hecho que aparezca como testigo en el remate de "[…] la obra de Canteria"[293]. No hay duda que ésta es su creación más cercana al estilo de Simón Rodríguez, echando mano de la interpenetración de cuerpos sobre el eje principal, configurando la parte media en base a la superposición de volúmenes y "volúmenes negativos" que refuerzan la verticalidad dominante en el conjunto; el rehundido del entrepaño central con el fin de contribuir a un mayor resalte de volutas, placas, recortes o de las guarniciones de las cajas, y, en suma, las columnas panzudas adornadas con guirnaldas y el

291 *Ibídem*, fol. 146 r.

292 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 455-456 y 560 p.

293 *Vid*. "Como se puplicó la obra de Canteria", el 29 de mayo de 1757; "[…] así lo dijo y firmó de su nombre, siendo testigos Benito Rey, Luis de Pintos y Manuel de Domingo, vecinos de esta dicha Villa […]", Prot. Miguel Antonio González, 1757, leg. (G.) 1.334 (8), fol. 77 r., Pontevedra, AHPP.

Izquierda: Benito Rey Somoza, ¿y fray Francisco de Mira?, retablo mayor de Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra), de 1758 a 1759_ Derecha, Francisco de Lens, retablo mayor de la iglesia del Colegio de las Huérfanas (Santiago de Compostela), de 1756 a fines de 1757

remate en voladizo. Sin embargo, su estructura se amarra al plano de fondo y niega la espacialidad y la ilusión de un espacio en continuidad, propia de la retablística de Simón Rodríguez, lo que llevó a pensar que sus referentes y "modelos" no procedían de la madera y la carpintería, sino, antes bien, de la cantería. De modo que sus "recursos" serían, en buena medida, resultado de la transposición a la madera de soluciones y modos de hacer más propios de la arquitectura "en granito", y, desde luego, de la composición de sus fachadas, a partir del juego de masas y planos y, en especial, trabajando con piezas aristadas y recortadas, de cuidada estereotomía. Claro que el contacto de Benito Rey con el arquitecto de los franciscanos de Santiago de Compostela, y luego su influjo, resultaría muy difícil de justificar, sin contar, por ejemplo, con la ayuda de fray Francisco de Mira en el contexto pontevedrés, a modo de figura de "intermediación". Habida cuenta que éste se puso en la dirección de las obras de la iglesia compostelana de San Francisco entre 1770 y 1774, siendo intérprete del proyecto planteado por Simón Rodríguez por 1740[294], no obstante, quizá lo conociera poco antes de su muerte.

Si bien hay que poner de relieve que el "trasplante" de sus recetarios a las iglesias y obradores de Pontevedra se fue sintiendo poco a poco, aunque de manera continuada, desde los años de 1730 a 1739. Además, el "acrecimiento" de su influjo luego de mediado el siglo XVIII no dista de lo que aconteció en la ría de Muros y Noia —San Xoán de Roo (Outes, A Coruña) hacia 1751, Santa Eulalia de Vilacoba (Lousame, A Coruña), alrededor de 1757, Santa María "A Nova" de Noia (Noia, A Coruña), hacia 1760…—[295], por los años de 1750 a 1759 aproximadamente. Pues

294 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez…*, op. cit., 125 y 130 p.

295 C. BERMÉJO DÍAS DE RÁBAGO, *El arte religioso en parroquias de la falda*

bien, según López Vázquez, el número de los ejemplos de utilización de las columnas panzudas como principales elementos de sustentación fue creciendo después de la muerte de Fernando de Casas y Simón Rodríguez († 1752); por ejemplo, el retablo mayor de San Xoán de Roo, hacia 1751, el antiguo retablo de la Virgen de los Milagros, hoy en el altar mayor de San Fiz de Solovio, ejecutado por Andrés Ignacio Mariño y Alejandro Nogueira en 1752, el retablo mayor de la iglesia del Colegio de las Huérfanas y Santa María de Vilabade, por Francisco de Lens entre 1756 y 1759. O bien, en el sur de la Diócesis, Santa María de Xeve, de 1758 a 1759, San Xulián de Laiño, por 1756, Santa Mariña de Fragas, por 1747, y la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, en la feligresía de Saiar, cerca de Caldas de Reis. Claro que el problema de las fuentes de inspiración para proyectar y el por qué del apego a los modelos "irradiados" desde Santiago de Compostela sobrevive, hoy por hoy, en el retablo mayor de la Purísima Concepción de Xeve. Es un hecho que la planta de Benito Rey, inspirada o no en trazas y dibujos de fray Francisco de Mira, siguió los esquemas de composición de Manuel de Leys y, en especial, de Francisco de Lens, más o menos contemporáneos. Seguro que ideó el proyecto antes del verano de 1758, y, a la par, hay que suponerle trabajando ya en la arquitectura de madera, y su talla, poco después de la firma del contrato, el 26 de agosto, puesto que recibió el primero de los pagos, a cuenta de la obra, unos 1.100 reales, "[…] en el termino de ocho dias al de la fecha de esta escriptura"[296]. Entre mayo de 1756 y principios de 1758, Francisco de Lens levantó el retablo mayor de la iglesia del Colegio de las Huérfanas (Santiago de Compostela), por cierto, otra obra bajo el patrocinio de D. Bartolomé Rajoy; constaría de cuatro columnas panzudas y tres calles, con su banda principal abierta de arriba abajo, para alojar el tabernáculo y el camarín de la Virgen María, más un ático lleno en las enjutas con dos tornapuntas recortadas y de apariencia metálica, que a su vez recogían el peso del remate en saledizo, hoy día perdido. En consecuencia, quizá éste haya sido uno de los "modelos" de Benito Rey. Si bien las semejanzas aún podrían ser mayores, al dictarse en el pliego de condiciones que habían de tallarse "[…] en las tarxetas algunos de los simbolos de Nuestra Señora", con certeza, bajo el entablamento, a eje con las cajas laterales, y en las rinconeras del cuerpo alto —¿acaso el sol y la luna?—.

En el retablo mayor "[…] de la yglesia nueba de Jeue", se fabricó un ático a base de clípeos, o marcos de "ojo de buey, en las enjutas, y una caja central flanqueada por columnas panzudas, adornadas con cintas y guirnaldas de acanto; por su parte, en la calle principal, se multiplican las placas, recortes y rehundidos alrededor de la caja que la centra, en especial los cortes de curva y contracurva, como de "pico de ave"; las columnas, de orden toscano, cuya sobriedad contrasta con el adorno y los golpes de talla, se remató con un fragmento de entablamento con placados y un cilindro en su base, y, sobre el todo, un remate en

meridional del Monte Tremouzo: San Juan de Roo, tesis de licenciatura (inédita), bajo dirección del Prof. Dr. D. J. R. Otero Túñez, Universidade de Santiago de Compostela, 1981, cit. J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble…", op. cit., 64 p. I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia…", op. cit., 526-535 p.

296 "Obligación y fianza que hizo Benito Rey sobre el cumplimiento del retablo de la yglesia nueba de Jeue", Prot. Miguel Antonio González, 1758, leg. (G.) 1.334, fol. 146 v., Pontevedra, AHPP.

voladizo, como se sabe, un volumen prismático, ensamblado sólo sobre el eje central, y que derivó del arte de Simón Rodríguez. Claro que era en los retablos colaterales de la iglesia de Santa María de Xeve, en honor a las Ánimas y Nuestra Señora del Carmen, en el lado del evangelio, y a San Antonio de Padua, en el muro sur, tal vez ensamblados después de 1759, donde Benito Rey empleó soluciones y adornos que lo acreditan como epígono de "lo compostelano". Aparte de placas y cilindros entre el capitel y el entablamento, echó mano de columnas panzudas y retalladas, con dos registros, óvalos y espejos con cuentas, o perlas, puntas de diamante, y tornapuntas recortadas y de apariencia metálica para apoyo del remate en voladizo. Si bien su sintaxis de elementos sustentados y sustentantes, su vocabulario y su renuncia a la espacialidad, justamente, creo que "toca de cerca" al modo de hacer de Alejandro Nogueira y Andrés Mariño por los años 1750 a 1759.

Es justo decir, a juzgar por la importancia de algunas de las obras y de sus comitentes, que el "artista" gozó de cierta fama y de "prestigio" en la Pontevedra de mediados del siglo XVIII. En efecto, poseedor de rudimentos de dibujo y composición, amén de "técnica" en carpintería y de competencias en el manejo de la gubia, creemos que contó, allí, con taller, y seguro que con unos cuantos oficiales o aprendices bajo sus órdenes. Por tanto, un modelo de producción "pre-industrial", explicaría su alto "rendimiento" por los años de 1748 a 1759 y la estandarización de sus esquemas de composición, frente a la diversificación en los "modos" y una calidad con altibajos, lo que suponemos estaría en relación "directa" con los recursos y la carga de trabajo. Desde luego, hay que barajar, de la misma manera, la conjetura según la que Benito Rey dio plantas y trazas, luego no ejecutadas en su taller, desde antes de 1758, para otras instituciones religiosas y parroquias del sur de la Diócesis, lejos de Santiago de Compostela.

Contenido

Proclamado Rey de España Carlos III, a la muerte de su hermano en agosto de 1759, justo al año siguiente, el 17 de julio de 1760, hizo distinguir por Patrona de las Españas a la Virgen María, bajo el misterio de su Purísima Concepción, no sin disgusto por parte del Cabildo de Santiago de Compostela[297]. D. Bartolomé Rajoy, por el contrario, no se mostró contrario a su Patronato, antes bien, su devoción a la Inmaculada Concepción se hizo notar bien a las claras. Claro que éstos, los edictos sobre el Patronato de la Purísima bajo Carlos III, no venía sino a dar un espaldarazo más que definitivo al largo proceso de exaltación y propaganda a la doctrina de Purísima Concepción, a través del arte y la liturgia, en gran medida, iniciado a principios de siglo, al amparo de la Bula del Papa Clemente XI, de diciembre de 1708, por la que se dictó la extensión de la fiesta de la Inmaculada Concepción a toda la Iglesia católica. El punto de partida era el de la prerrogativa según la que la Virgen María era la única concebida sin pecado entre los descendientes de Adan y Eva, y, por tanto, en el orden de la Creación, la Concepción de la Virgen existía en el pensamiento de Dios antes del comienzo del mundo. Así, exceptuada del Pecado original, la Virgen María había gozado de un segundo privilegio, por

297 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la… Iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 10, 117-118 p.

gracia de Dios y reconocido por la Iglesia católica, esto es, la unión de virginidad y maternidad. Sin embargo, pese a las disposiciones del Papa Benedicto XIV (1740 a 1758), por las que se distinguía entre la "Concepción pasiva", o en otras palabras, la concepción de la Virgen María, y la "Concepción activa", o la concepción de Jesucristo[298], sus conceptos seguían fundiéndose y confundiéndose.

Seguro que antes de diciembre de 1758, como se exigió en las "condiciones", se concluyó y asentó el tabernáculo en el altar mayor de la iglesia de Xeve, "[…] y en cima de la custodia la ymagen de Nuestra Señora de la concepcion […], y fabricarse las ymagenes que en la planta se señalan, y en las tarxetas algunos de los simbolos de Nuestra Señora […]", tal vez poco después. De esta manera, condiciones, comitente y planta hacían hincapie en los dos centros de interés del programa iconográfico, esto es, la eucaristía, materializada en el sagrario, hoy perdido, y la Inmaculada Concepción. Ella, enviada desde el Cielo por Dios, ya que elegida para su obra de Redención, desciende a la tierra; de pie, sobre un orbe y la media luna, aplastando a la serpiente, y con las manos juntas, no con los brazos abiertos y dirigidos hacia arriba, como en la Asunción, sino, al contrario, las colocó sobre el pecho y dirigió sus ojos hacia la tierra. En este punto, no obstante, se echa de menos el busto del Padre Eterno, en lo alto, subrayando que la Purísima Concepción se tenía que presentar como "obra" de Dios Padre, predestinada y creada desde el principio de los tiempos, pese a que la Santísima Trinidad está presente en la paloma del Espíritu Santo, que planea sobre la cabeza de la Inmaculada. Claro está, si la Iglesia católica enseña, en efecto, que Jesús se encarnó en el vientre de la Virgen María por obra del Espíritu Santo, en su forma de paloma, su presencia no vendría a hacer énfasis en la lectura "inmaculista", antes bien, todo lo contrario. Encima, la desafortunada elección de una escultura de san José con el Niño para presidir el ático, la complica y confunde más todavía.

¿Benito Rey Somoza?, ¿san Pedro y san Pablo?, retablo mayor de Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra), de 1758 a 1759

Por lo demás, los desvelos y generosidad de D. Bartolomé Rajoy se recuerdan a través de las esculturas que ocupan las cajas laterales del cuerpo bajo; a saber, en el lado del evangelio, Santiago peregrino, cuya presencia no hay que ponerla en relación con la salvaguarda del Patronato del Apóstol y la defensa de los intereses del Cabildo, sino a resultas de la intervención de la "administración" del Arzobispado; y, en la epístola, a san Bartolomé, que siendo el patrón de la villa de Pontevedra, justamente era el santo "protector" del Arzobispo, de cuya iconografía, no obstante, poco se puede decir, toda vez que ha perdido el libro y su cayado.

Merced a la "Visita de el año de 1780", del 6 de septiembre, bajo el gobierno del arzobispo D. Francisco Fernando Bocanegra, D. Juan Varela Fondevila, en calidad de obispo auxiliar y visitador, dijo bajo el rótulo de "Mandatos", en primer lugar, acerca de la capilla de Nuestra Señora del Carmen, "[…] en esta yglesia y colateral del evangelio", que "[…] el Colateral (con las ymagenes) hes de los vecinos: y mediante su retablo se alla por pintar y el cura [D. Bernardo de Ulla González del Villar] ofrece hacerlo por su Devocion a sus Espensas, aceta S.

298 C. CECCHELLI, *Mater Christi…*, op. cit., 4, 183-191 p. M. LEVI D'ANCONA, "The iconography of the Inmaculate Conception in the Middle Ages…", op. cit., 15-19 p. y ss. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, op. cit., 31-52 p., y ss.

¿Benito Rey Somoza?, san Bartolomé, retablo mayor de Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra), de 1758 a 1759

I. […]"[299]; y, a continuación, que "El colateral de la Epístola (con las imagenes) tamuien es de los Vezinos"[300]. Luego, "[…] mediante por los feligreses de esta Parroquia se ha dado Memorial a S. I. en que exponen que Dionicio Fontanes natural que fue de ella Casado en el Reino de Portugal ha cedido para aumento de la fabrica toda la herencia que por rrazon de Lexitima le pertenecia", y, de ésta, al parecer, "[…] se auia Apoderado el Cura Parrocho perciviendo sus frutos auia mas de once años sin hacer mencion de ellos en las Quentas, ni Cargo a los Mayordomos"[301]; claro que esto hay que ponerlo de relieve sólo porque el 20 de septiembre de 1780, justo a continuación, se asentó una "Razon yndividual de Don Bernardo de Ulla, Rector de la feligresia de Santa Maria de Xeve, ya los Cargos y mandatos de la visita que antecede para que en los subcesibo se sepa la lisura con que procedió al principio de esta nueba yglesia […]", donde el párroco declaró que "[…] viendo la poca desensia con que se hallaba la Capilla maior por estar como está su Retablo por pintar, pues la Custodia con las ymagenes principales de esta, que se hallan doradas, Casi todo lo Costeo el Cura, a excepción de algunas limosnas que todas ellas apenas llegaron a trescientos reales […]"[302].

En efecto, de esta suerte, queda claro que en la iglesia de Xeve, aún a finales de 1780, "[…] está su Retablo por pintar", y, por otra parte, que "[…] las ymagenes principales de esta [capilla mayor]" se pintaron y estofaron antes. Si bien, creo que esta "Razon", es decir, el "testimonio" según el que "Casi todo lo Costeo el Cura […]", era cierto sólo a medias. Pues bien, antes de febrero de 1760, se asentó otra "Razon de las alaxas que de su horden enttregó para dicha yglesia Don Romano Vizente de Moas Thesorero y economo General de su yllma. a Don Bernardo de Ulla Gonzalez del Villar primer cura de dicha Parroquiaa y a Gregorio dos [sic] fontans su fabriquero […]"; donde se refería que "El dia dos de abril [1760] recibió [el fabriquero] una custodia pintada, los labores, y corniza dorados lo mas de varios colores"; y tenía "[…] dos remates a los lados, y un Pelicano con tres pollos por remattе de todo, con su urna, visagras, cerradura, y llave, para colocar en ella el Santísimo el dia de Jueves Santo […]"[303]. Luego, en las cuentas de 1765, ajustadas por enero de 1766, se fijaron 280 reales "[…] para quenta de quatro cientos y settenta y tres, que tubo de coste el dorar la custodia con todo lo a ella perteneciente y el Peañon de la ymagen Principal de la Patrona; que aunque el importe de la Custodia devia suplir el Monasterior de S. Salvador de Lerez, a cuio Abad y Monjes les pedi repetidas vezes lo hiciessen, o diessen alguna cossa no ubo forma de conseguir lo"[304]; y, en fin, "[…] De cuia partida queda deviendose solamente ciento y ochenta y seis reales por esta fabrica". Lo que se pagó ya antes de 1767[305].

299 "Libro de la fabrica e yglesia de Santa Maria baxo el titulo de la Concepcion en el partido de Jeve…" (1760) , fols. 34 v.- 35 r., Archivo de la feligresía de la Purísima Concepción de Xeve, O Lérez.

300 *Ibídem*, fol. 35 r.

301 *Ibídem*, fols. 36 r.- v.

302 *Ibídem*, fol. 39 v.

303 *Ibídem*, fol. 3 r.

304 *Ibídem*, fol. 12 r.

305 Ibídem, fol. 13 r.

Arciprestazgo de Vea (A Estrada, Pontevedra) [1747 ca., *San Juan de Santeles*]

Andrés Ignacio Mariño, ¿y Benito Rey Somoza?, retablo mayor de San Xoán de Santeles (A Estrada, Pontevedra), por 1757

Textos

"Visita que hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago del Arciprestazgo de Vea en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", fols. 30 r.- 31 r., leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.). Libro de Fábrica (1634-1682), leg. 1, Administración parroquial, Archivo de la feligresía de San Xoán de Santeles, Vea. Libro de Fábrica (1698-1773), leg. 2, Administración parroquial, Archivo de la feligresía de San Xoán de Santeles, Vea.

Contexto

A mediados del siglo XVIII la feligresía de San Xoán de Santeles, en el valle del Vea, se decía "[…] Vicaria ad nutum amobile ["sin quitar ni poner", es decir, sin intervención ni aprobación del Ordinario de la Diócesis] del Collegio de la Compañía de Jesús de la Villa de Pontevedra, que lleua todos los frutos, y da al vicario el Pie de Altar, una Casa y prado junto a la yglesia y leña […]"[306]. Claro que su iglesia está ligada al linaje de los Mosquera del coto de Villar de Payo Muñiz (Ourense) y de la Casa de Guimarey. Con todo, la influencia de ésta familia se

306 "Visita que hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago del Arciprestazgo de Vea en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", fol. 30 r., 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, AHUS.

hizo notar no en el cumplimiento de sus deberes como perceptores de diezmos en feligresías de Taberiós y Vea, sino en la introducción de los jesuitas y su acción pastoral. Don Antonio de Mosquera Villar Pimentel y Sarmiento de Meyra Valcarcel y Ulloa († 1656), señor del coto de Villar de Payo Muñiz y caballero de la Orden de Alcántara, era "protector" del Colegio de los jesuitas de Pontevedra desde mediados del siglo XVII. Luego, su hijo, D. Melchor Mosquera Villar Pimentel y Sotomayor († 1706), le sucedió en la Casa, caballero de la Orden de Santiago (desde 1667), y vecino de Pontevedra hasta sus últimos días, con casa cerca de la "fuente de los Tornos", al parecer, cedió al Colegio de la Compañía, por septiembre de 1692, las rentas y derechos de San Xoán de Santeles y Santo Estevo de Lagartóns (A Estrada, Pontevedra)[307]. Pues bien, a tenor de los mandatos de "Obras", en la "Visita del año de 1703", del 28 de septiembre, bajo el gobierno de fray Antonio de Monroy, el estado de la iglesia y su moblaje parece que se juzgaba "decente", ya que sólo se dictó que "[…] se faye el ttecho de dicha yglesia y que se enttierre la ymagen de san Roque"[308]. Por tanto, no hay que extrañarse de que no se hayan llegado a cabo "reformas" de magnitud en la capilla mayor hasta mediados del siglo XVIII.

En la "Visita del año de 1747", el 9 de octubre, por D. Cayetano Gil Taboada, bajo el rótulo de "Mandatos" se dijo: "[…] Se dé blanco a toda la yglesia: y por que el Retablo mayor se halla indecente encargamos al vicario esté con el R. P. Rector del Collegio de la Villa de Pontevedra que perciue los diezmos de esta feligresía, para que en atención a ellos el Collegio concurra con lo que la Fabrica no tubiere para que se haga y pinte un nuevo retablo, para que esté con decencia la Casa de Dios Nuestro Señor […]"[309]. Pues bien, "[…] en ella halló a Don Francisco Antonio Mourín, que sirue esta Uicaría […] con nombramiento del R. P. Rector del Collegio de la Compañía de JHS. de la Uilla de Pontevedra […]"[310], y, en efecto, hay que esperar a su substitución por un vicario más joven y "celoso" para dar cumplimiento a este auto y principio a las obras; éste era D. Eugenio de Ocampo, quien confesó que "Entré a servir esta vicaria en 21 de Agosto año de 1754 […]"[311]. De esta suerte, poco después, en las cuentas "desde 25 de Junio de el año 1756 asta el de 1757", se asentó un descargo de 1.750 reales por "[…] el coste que tubo el retablo mayor de dicha yglesia el qual se ajustó en dos mill y cien reales de vellón y después de acabado se le dieron más trescientos reales mas por auer añadido a la planta alguna cosa más de lo que ella contenía, y el Colejio de la compañía de JHS dio los restantes que fue seiscientos y cinquenta reales […]"[312], y, lo que es más importante, se hizo notar que "[…] consta de Reciuo firmado de Andrés Ignacio Mariño Maestro Escultor, que hizo dicha obra, vezino de la ciudad de Santiago […]". En verdad, tenía que estar ensamblado y asentado antes del verano de 1757, a juzgar por los cuatro reales

307 E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moderna…*, op. cit., 368-369 p. J. S. CRESPO POZO, *Blasones y linajes de Galicia,* op. cit., 2, 401-402 p. L. F. MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, *Heráldica… en la zona monumental de Pontevedra*, op. cit., 416 p.

308 Libro de Fábrica (1698-1773), leg. 2, s/fol., Administración parroquial, Archivo de la feligresía de San Xoán de Santeles, Vea.

309 *Ibídem*, fol. 114 r.- v.

310 *Ibídem*, fol. 112 v.

311 *Ibídem*, fol. 121 v.

312 *Ibídem*, fol. 133 v.

"[…] por el tiempo que ocupó el expresado Juan Gomez en aiudar a allanar las sepulturas y otros seruicios que hizo a la yglesia durante la fabrica de el Retablo […]"[313]. Aparte de que en la "Razón de Algunas obras que se hicieron en la Parroquial yglesia de San Juan de Santeles desde el año de mil sietecientos cinquenta y cinco en adelante siendo vicario cura de ella Don Eugenio de Ocampo", se hizo hincapie sobre que "En el año de 1757 se hizo el retablo mayor de esta parroquial yglesia de San Juan de Santeles, tubo de coste dos mill y cien reales de vellón: con mas trescientos reales que se le dieron de guantes [agasajo o gratificación] por auer añadido a la planta, que ajustaron en todo dos mill y quatrocientos reales […]"[314].

Del mismo modo, en ésta relación se dijo que "Pintose dicho retablo en el año de mill sietecientos y sesenta, costó su dorado dos mill reales y se le dieron sesenta reales más [al pintor], aiudó el Colejio con quinientos y cinquenta reales […]". En honor a la verdad, hay que subrayar, no obstante, que éste es tan sólo el año en que se concluyeron los trabajos, a juzgar por las cuentas "[…] desde junio de 1758 asta el de 1759", de las que se descontaron sobre 200 reales "[…] que dio al pintor para quenta de el dorar en el retablo mayor según consta de recibo", y, a continuación, otras dos partidas de 220 y 181, "Mas ocho reales [que] se gastó en Santiago para traer y concertar las andas [¿andamios?]"[315]. Por consiguiente, comenzó después de junio de 1758, quizá al año siguiente, y se trabajó en la pintura y dorado del retablo mayor, a jornal, al menos hasta agosto de 1760; tal y como se extrajo de la contabilidad "[…] desde junio de 1759 asta el de 1760", ajustada en agosto, con el asiento de 509 reales "[…] que entregó al Pintor para el dorado de el retablo, en cinco partidas […]"[316].

Formas

Ciertamente el retablo mayor de la feligresía de Santeles se concluyó antes del verano de 1757 y lo hizo "Andrés Ignacio Mariño Maestro Escultor, […] vezino de la ciudad de Santiago […]". Si bien hay razones para creer que lo ejecutó en cumplimiento de una planta llegada desde Pontevedra y que diseñó Benito Rey Somoza; en efecto, en el arte de la talla han sido pocos los casos en que se recogió el nombre del tracista y menos aún los ejemplos en los que coincidía éste y el maestro adjudicatario. Huelga decir que de los 2.100 reales en que se ajustó la obra, el Colegio de la Inmaculada Concepción sufragó casi la tercera parte, por consiguiente, no hay que extrañarse porque los jesuitas hicieran el encargo de las trazas en Pontevedra —"ad maiorem Dei gloriam"— y que reclutaran para la empresa de San Xoán de Santeles al mejor escultor de la Villa; de la misma manera que obligaron a que la divisa de Compañía de Jesús ("JHS"), entre rayos de luz y ángeles, luciera en el remate de su retablo mayor, justo sobre la hornacina del patrón —san Juan Bautista—. Por lo demás, en el libro de Fábrica se hizo notar que "[…] después de acabado se le dieron más trescientos reales mas por auer añadido a la planta alguna cosa más de lo que ella contenía"[317]; así, ni se confirmó, ni se desmintió, que el "autor" del

313 *Ibídem*, fol. 133 v.
314 *Ibídem*, fol. 196 v.
315 *Ibídem*, fol. 136 v.
316 *Ibídem*, fol. 137 v.
317 *Ibídem*, fol. 133 v.

Andrés Ignacio Mariño, ¿y Benito Rey Somoza?, detalles, retablo mayor de San Xoán de Santeles (A Estrada, Pontevedra), por 1757

proyecto haya sido Andrés Mariño. Mas quedó claro que las trazas no se llevaron a cabo con exactitud y fidelidad, ¿por qué? Quizá porque el esquema de composición para el ático, fundado en una caja central desplazada hacia arriba y flanqueada por pilastrones, placas y recortes, con un remate casi sin vuelo, y, en las enjutas, dos "ojos de buey", tal y como se vio en la obra de Benito Rey, no se haya "comprendido" en el arciprestazgo de Vea, bajo el influjo de la Ciudad Santa. De esta suerte, claro está, un maestro compostelano no sería contrario a "corregirlo" y abrir dos nichos, donde, seguramente, antes iban unos ojos de buey, de la misma manera que, creemos, aconteció en San Martiño de Borela, después de 1748.

Desde luego, esto nos lleva a conjeturar, con mayor seguridad, que Benito Rey dio plantas y trazas desde antes de 1757, pero ¿qué resta de su modo de hacer? La verdad, muy poco; una vez desaparecido el tabernáculo, sólo podemos llamar la atención sobre la caja principal de cuerpo bajo y la interpenetración de los niveles, en el eje central. Por ejemplo, el nicho principal se rajó hasta la predela, su embocadura se quebró en su parte media y luego se estrechó; su guarnición recorre el borde y se recorta, sobre un panel rehundido para dar, así, resalto al adorno, a las placas, recortes y "diseños" de marquetería —piezas semicirculares con un botón en su extremo, encima o debajo, recortes de curva y contracurva, óvalos o cuadrifolios con puntas de clavo dispuestas en cruz… —. Claro que hay que saber que Andrés Ignacio Mariño († hacia 1769) se formó por los años de 1746 a 1749 junto a Manuel de Leys y que mamó, a su lado, el lenguaje de Simón Rodríguez. En efecto, la mazonería y el trabajo en relieve de los entrepaños y, en especial, de las aletas exteriores de su estructura, creo que constituye un buen ejemplo de la asimilación y "reinterpretación" del legado de Manuel de Leys y Simón Rodríguez; a saber, un tablón rehundido, con su marco en resalto y recortado con formas curvas, y su campo lleno de tornapuntas, entrelazo, florones, guirnaldas de flores, cintas y acantos. Si bien, en honor a la verdad, hay que subrayar que este modo de trabajar y animar sus paneles, junto a la sintaxis de elementos sustentados y sustentantes en el retablo mayor de la iglesia de Santeles, no está lejos de lo que se fabricó para la capilla mayor de San Martiño de Hermedelo (Rois, A Coruña), antes de 1769, y que Gende Franqueira puso en manos de Hipólito Fernández de Gudín "[…] escultor y pintor

de Noya"[318]. Otro tanto hay que advertir, por ejemplo, acerca del retablo colateral del nártex, bajo el coro, es decir, la cuarta capilla desde cabecera, en el lado del evangelio, —hoy día, en honor a san Martín de Porres, vulgo fray Escoba—, de la antigua iglesia de los carmelitas de San José de Padrón (Padrón, A Coruña); tallado y ensamblado por los años de 1760 a 1769, tal vez poco después de la inauguración del coro alto de la iglesia, según Pardo Villar, acaecida por 1757, luego de ponérsele punto y final a las obras del Convento, en 1752[319].

Muy poco se conocía de su producción desde fines de 1752, después de trabajar, en régimen "de mancomún" junto a Alejandro Nogueira, en el retablo de San Vicente Ferrer (1752), en el altar colateral del evangelio de la iglesia de San Domingos de Bonaval, y el retablo de la cofradía de Nuestra Señora de los Milagros (1752), hoy en el altar mayor de San Fiz de Solovio (Santiago de Compostela). Pues bien, dejando a un lado la talla y su decoración "plana", ahora hay que hacer hincapie en el énfasis puesto en la espacialidad de la arquitectura en madera y en componer jugando con la masa. Por supuesto, poniendo el acento en la conquista del espacio circundante y empujando la estructura adelante y arriba; características, éstas, del modo de hacer de Simón Rodríguez y Manuel de Leys. Por consiguiente, lejos de la sujeción al plano de fondo que definió la obra de Benito Rey, el trabajo de ensamblaje de Andrés Mariño tuvo en cuenta el espacio circundante, al echar mano de estípites exentos y escalonados en profundidad, y, por otra parte, hizo hincapie en el manejo de volúmenes negativos, de suerte que "el vacío" hizo una contribución esencial a la composición. Así, despegar la arquitectura del plano de fondo, significó no sólo darle más resalto a placas y recortes, sino también multiplicar los soporte en el mismo eje, a resultas de poner en primer plano un estípite exento y, justo detrás, otro adosado; o bien anteponer un par de pilastrones a unas pilastras, en el ático. En fin, con respecto a la sintaxis, se trató de superponer estípites, muy estilizados, abajo, y pilastrones, arriba, sin mecanismos de transición, habida cuenta que los elementos horizontales desaparecieron y que sólo resta del entablamento la línea de cornisa. Por tanto, no se resalta en los plomos, sobre los estípites, sino, antes bien, se lo convirtió en aislados y discontinuos "trozos de entablamento", adornados con "asas" y placados, aunque estrechados en su base, a modo de "tau". Claro está, detrás subsistían las experiencias y recetas del retablo mayor de la capilla del Hospital de San Roque (Santiago de Compostela), donde Andrés Mariño trabajó, junto a Domingo de Romay, Francisco de Casas y Bernardo García, a la orden de Simón Rodríguez hasta abril de 1747[320]; aquí, es justo

Andrés Ignacio Mariño, ¿y Benito Rey Somoza?, detalles, retablo mayor de San Xoán de Santeles (A Estrada, Pontevedra), por 1757

318 G. GENDE FRANQUEIRA, *El arte religioso en la Mahia*, op. cit., 121 p. Cfr. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 302-304 p. M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa…", op. cit., 281 p. Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, op. cit., 348-349 p. X. C. BEIRÓ PIÑEIRO, "La introducción del Rococó en el arzobispado de Santiago de Compostela…", op. cit., 384-389 p. M. I. PÉREZ PIÑEIRO, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Ponte Beluso", op. cit., 289 p.

319 A. PARDO VILLAR, "El convento del Carmen de Padrón", en *Museo de Pontevedra*, III (1944), 85 y 87 p. I. REGA CASTRO, X. C. BEIRÓ PIÑEIRO, "La introducción del Rococó en el arzobispado de Santiago de Compostela…", op. cit., 393-394 p.

320 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez…*, op. cit., 143 p.

Andrés Ignacio Mariño, ¿y Benito Rey Somoza?, san Juan Bautista, retablo mayor de San Xoán de Santeles (A Estrada, Pontevedra), por 1757

decir que no se puede ir "más allá" con respecto a la deconstrucción y "desmaterialización" de la arquitectura en madera, al menos en atención a las coordenadas del Barroco tardío…

Contenido

En la "Visita de 1724", de 7 de agosto, D. Miguel Herrero Esgueva ordenó "Que se pongan manos a la ymagen de San Juan y se repare y componga dezentemente y se la quite todo el adorno exterior de encaxes y demas ropa por ser cosa impropia, y asear dicha ymagen […]"; suponemos que la misma por la que el Arzobispo hizo concesión de "[…] Quarenta dias de yndulgencia por cada vez que se rezare de rodillas un Padre nuestro y Ave Maria delante [de] la ymagen de San Juan Bautista Titular de esta yglesia"[321]. Así que el patrón de la feligresía, San Juan Bautista, hoy en la caja que central el ático, seguro que se correspondía con la iconografía "original", pero aún hay más: en la "Razón de Algunas obras que se hicieron en la Parroquial yglesia de San Juan de Santeles desde el año de mil sietecientos cinquenta y cinco en adelante siendo vicario cura de ella Don Eugenio de Ocampo", se dio cuenta de que "El P. R. mandó retocar las ymagenes de San ygnacio y San Francisco Xavier, pagó su coste, 80 reales"[322]. Que muy probablemente se fabricó poco después de 1755, pero antes de 1757, ya que su "entrada" es anterior a la noticia según la que "[…] se hizo el retablo mayor de esta parroquial yglesia de San Juan de Santeles". Por consiguiente, las tallas de los dos jesuitas más importantes del santoral, junto a la divisa de la Compañía de Jesús ("*Jesum Habemus Socium*"), dentro de una mandorla de rayos, en el saledizo del remate, sin duda dan cuenta de los 650 reales con que "aiudó el Colejio […]" de Pontevedra. Pues bien, asimismo, éstos se pusieron en las cajas del ático del altar mayor de San Xulián de Guimarei, entre 1718 y 1719; si bien su disposición, con san Ignacio a la derecha y san Francisco Javier a la izquierda, se halla, como se sabe, errada. Claro está, esto porque era el "patrono" de la iglesia de Guimarei D. Antonio Miguel Mosquera, I Marqués de Guimarey, y sucesor en la Casa de los Mosquera y su mayorazgo a la muerte de su padre, don Melchor; justamente el viejo dueño de las rentas y derechos del beneficio de San Xoán de Santeles.

321 Libro de Fábrica (1698-1773), leg. 2, fol. 60 r.- v., Administración parroquial, Archivo de la feligresía de San Xoán de Santeles, Vea.

322 *Ibídem*, fol. 196 r.

2.2. "Simeon Rodriguez Vezino de San Xorje de Sacos…" († después de 1752) y su obra en Moraña

Según Rodríguez Fraiz, entre octubre y noviembre de 1752 en las feligresías de Santa María y San Xurxo de Sacos (Cotobade, Pontevedra), en la comarca del Lérez, se censaron cuatro "maestros escultores"; Francisco Ignacio Gómez da Silva, de veinte y tres años; Simón Rodríguez, de sesenta y nueve años, viudo, y, a la sazón, padre del escultor José Rodríguez, de treinta, soltero y ausente; más Francisco Rodríguez Gómez, con sólo dieciocho, soltero, e hijo de una viuda[323]; desde luego, al menos éstos tres últimos, pertenecían a la misma familia, padre, hijo y, tal vez, sobrino. Encabezaba la saga, pues, Simón (o Simeón) Rodríguez, del que estábamos al corriente, merced a Llamazares Rodríguez, acerca del ajuste del retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de las Angustias de Molinaseca (León), cerca de Ponferrada, por septiembre de 1729, junto a Andrés de Seoane Fernández, vecino de San Xoán de Sadurnín, en O Ribeiro, y Manuel Alonso, vecino de Caldas de Reis[324].

Pues bien, a día de hoy sabemos, sí, que nació en San Xurxo de Sacos por 1683, aún seguía vivo por 1752, y hay que creerle responsable por una más que "mediana" producción en feligresías del arciprestazgo de Moraña de Abaixo. Si bien empezó su carrera muy joven. Hay razones para juzgarle "autor" del retablo colateral del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Dimo (Catoira, Pontevedra), en el fondo de la ría de Arousa, por 1718. Tilve Jar quiso ponerlo en manos del Simón Rodríguez (1679-1752) que trabajó para las clarisas, los mercedarios y los jesuitas de Santiago de Compostela, por la coincidencia entre nombres; a resultas de los 425 reales "[…] para quenta de la echura del retablo del Santo Xripsto de la yglesia desta feligresia los que entrego a Simon y Jorxe Rodríguez maestros de arquitectura", más otros 270 "[…] para acavar de ajusttar el retablo de Santao Xrispto que a echo dicho Simon Rodriguez en precio de setezientos reales […]"[325]. Sin embargo, el hecho que no se conozca obra suya al sur del Ulla, que éste último no acostumbró a contratar la ejecución de retablos en el rural, sino, antes bien, a pasar trazas, y el bajo precio del ajuste, sólo 700 reales, apuntarían antes a un joven Simeón Rodríguez, de unos treinta y cinco años, avecinado en la jurisdicción de Cotobade, que a otro Simón Rodríguez, natural de Santiago de Compostela —de Santa María do Camiño—, que ya hacia 1720 diseñaba y dirigía obras "de envergadura" en la Diócesis. Por ejemplo, pocos años después, entre junio de 1721 y septiembre de 1722, dirigió y "planteó" el retablo de la Cofradía de la Concepción de la Catedral, vulgo de la Prima, por lo que no recibió gratificación alguna; sí, en contrario, los tallistas, Antonio Afonsín y Manuel de Leys[326].

323 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes…*, op. cit., 498-499 p.

324 F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El Retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, 339-340 p.

325 M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa…", op. cit., 282 p. *Ídem*, "La actividad del escultor José de Malvárez en el Arciprestazgo de Arousa", op. cit., 114-115 p.

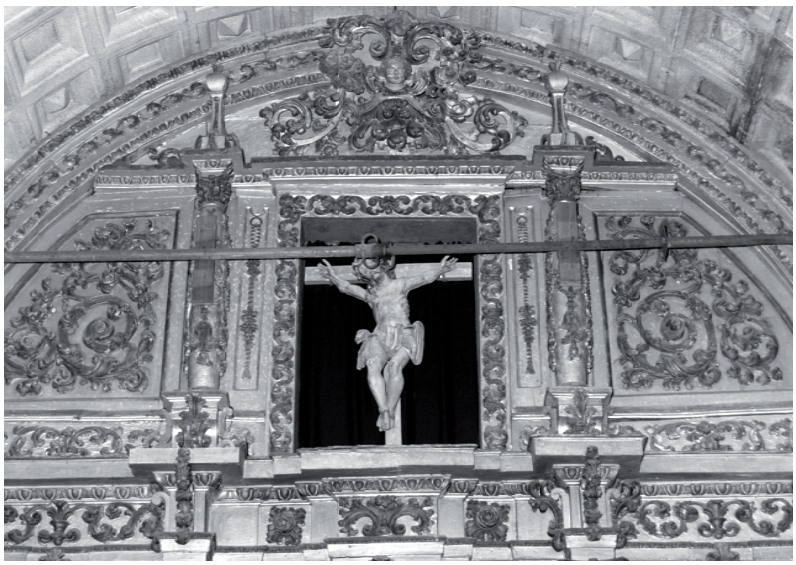
326 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez…*, op. cit., 70 p. *Idem*, *Simón Rodríguez y su escuela*, op. cit., 12 p.

Años más tarde, cuando ya contaba con cincuenta y ocho años, entre 1741 y 1742 trabajó en el retablo de la ermita de Santa Margarita de Saiáns[327], en el arciprestazgo de Moraña de Abaixo, donde se le identifica como "[…] Simeon Rodriguez Vezino de San Xorje de Sacos [de aquí en adelante, Simeón, no Simón, para evitar confusiones]".

Simeón Rodríguez y Rosendo de Refoxos, retablo mayor de Santa Margarita de Chouzas, de la feligresía de Saiáns (Moraña, Pontevedra), entre 1741 y 1742

327 Santa Margarita (1733-1920), leg. 9, fol. 46 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

Divino Salvador de Saiáns (Moraña, Pontevedra), arciprestazgo de Moraña-Cuntis (ant. Moraña de Abaixo) [1725 ca., *Capilla de Santa Margarita, san Salvador de Sayans*; 1736 ca., *Hermita de la Gloriosa santa Margarita, san Salvador de Saians*].



Simeón Rodríguez, detalles, retablo mayor de Santa Margarita de Chouzas, de la feligresía de Saiáns (Moraña, Pontevedra), entre 1741 y 1742

Textos

Santa Margarita (1685-1731), leg. 8, Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis (AHDS.). Santa Margarita (1733-1920), leg. 9, Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS. Fábrica (1635-1703), leg. 1, Administración parroquial: Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis (AHDS.). "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illm. Sr. Obispo de Abaren año de 1739", s/fol.(sin foliar, "San Salvador de Saians", n.º 21), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

Contexto

A fines del 1600, en las Fábricas y cofradías de las iglesias rurales de la Diócesis, se ultimó una campaña de recuperación y de reorganización de sus rentas y saneamiento de las contabilidades, por mandato de las autoridades eclesiásticas. Claro que ya desde principios del siglo XVII se insistía en la necesidad de orden y limpieza en los Libros de cuentas, por parte del párroco, y con ayuda de fabriqueros, mayordomos y "contadores". Es así que en la visita de septiembre de 1684 salió a la luz la administración descuidada y engañosa de los "caudales" de la Fabrica de la feligresía de Saiáns, mas "[…] por allarse su merced ocupado en […] su uissita [encomienda] el ajuste de dichas cuentas ansi deesta fabrica como delas de las dos cofradias de nuestra Señora y de santa Margarita ynclusas en esta yglesia al llizenciado Don Xptobal do pinto Mariño y puga […]"[328]. Pues bien, merced a los mandatos de "Cuentas", sabemos que existía una cofradía en honor a santa Margarita "ynclusa en esta iglesia […]", si bien no sabemos desde cuándo, y, por entonces, desde 1685, contó con una contaduría y libro, aunque, las constituciones de "[…] la Cofradia

328 Fábrica (1635-1703), leg. 1, fol. 153 r., Administración parroquial, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

de la gloriossa Santta Margarita ynclussa en esta felegresia […]" de Saiáns no se asentaron y aprobaron hasta el 31 de mayo de 1716[329]. En la visita de 13 de mayo de 1716, "[…] en la freguesía de san Saluador de Saianes […] continuando su visita la hizo deste libro y cofradia de la gloriosa santa Margarita ynclusa en la capilla que tiene en termino desta freguesía […]", el visitador general reparó en que su "libro" estaba "[…] sin ordenanzas […] sin embargo de hauerse mandado por la ultima visita [de agosto de 1688 por fray Antonio de Monroy] hacer para su buen reximen lo que no an ejecutado […]", por tanto, ordenó que "[…] dentro de seis dias los mayordomos y cofrades a una con el uicecura que al presente se alla las formen y de echo conparescan para aprouarlas […]"[330].

Al parecer, el siguiente paso era sacarla de la iglesia de Saiáns y levantarle una ermita, lo que es justo creer que no se hizo hasta los años de 1733 a 1736; a tenor del rótulo del frontispicio del segundo "Libro de la Cofradia de la gloriosa santa Margarita fundada en la Hermita de el mismo nombre sita dentro de los terminos de la feligresia de san Salvador de Saians hecho el año de 1736"[331]. Así que en el lugar de Chouzas, entre 1736 y 1737, "[…] los maestros de Cantería […] concurrieron con las obras de la Capilla de la Gloriosa Santa […]"[332], tal y como se extrajo de las cuentas de 1736, ajustadas en agosto de 1737, por "[…] dos reziuos" de unos 1.600 reales. No hay duda que la obra se ultimó antes de 1739. Por la "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illm. Sr. Obispo de Abaren año de 1739", a la feligresía de "San Salvador de Saians" (21 de octubre de 1739), se concluye que la ermita de "[…] santa Margarita está recién concluida, de fabrica hermosa, a expensas de limosnas de que es depositario Balthasar Durán y a quien se le mandó que hiziese libro […]"[333]. Seguro que la Cofradía y su capilla fueron creciendo en "hermanos", rentas y limosnas por los años de 1733 a 1739, ya que las obras prosiguieron sin demora. En las cuentas de 1741, ajustadas en febrero de 1742, se asentó un "cargo" de casi 3.000 reales "[…] en deposito en poder de Jacinto de Folgar en birtud de despacho de su señoria el sseñor Gobernador probisor deste Arzobispado para el rretablo de dicha capilla, ymajenes y mas rreparos precisos para su decensia […]"[334]. Pues bien, a continuación, a raíz del "Descargo que da Jazinto de Folgar", se descotaron 1.760 reales "[…] que entrego a Simeon Rodriguez Vezino de San Xorje de Sacos Maestro de excultura em quien se rremato el Retablo de la Capilla como ultimo y menor Postor […]"[335]. Por tanto, el retablo mayor de la "Cofradia

329 Santa Margarita (1685-1731), leg. 8, fols. 52 v.- 54 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

330 *Ibídem*, fol. 51 v.

331 Santa Margarita (1733-1920), leg. 9, Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

332 *Ibídem*, fol. 34 v

333 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illm. Sr. Obispo de Abaren año de 1739", s/fol. (sin foliar, "San Salvador de Saians", n.º 21), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

334 Santa Margarita (1733-1920), leg. 9, fol. 45 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

335 *Ibídem*, fol. 46 v.

de la gloriosa santa Margarita" se ensambló y asentó antes de febrero de 1742, a tenor de los 55 reales de "[…] los herrajes que sse gastaron en la Armazon de dicho Retablo y Colunas de Canteria sobre que se asento: Clauijas y las mas fixas nezesarias […]". En seguida, se asentó un pago de 315 reales más, "[…] entregado a Rosendo de Refojos [Refoxos] Vezino de Villanueva [Vilanova de Arousa] para quenta de la hechura de las quatro ymagenes que obcupan las hurnas de dicho Retablo; y los quinze se dieron a las quatro personas que trajeron las ymagenes desde dicha Villa a la Capilla […]"[336].

Antes de mediado el siglo XVIII, a los cofrades sólo les restaba por hacer la pintura y dorado de su altar mayor, lo que, no obstante, poco se hizo esperar. Así, en las cuentas de 1750, ajustadas en noviembre, ya se fijaba una "dacta" de 1.199 reales que se pagaron "[…] a Pastor de Outeda Pintor que Pinto el Retablo de la Gloriosa santa en quien se remato como em menoor postor dicha pintura y aprobo la scriptura de remate […] por Don Ygnacio Bernardo de la fuente, Cura economo que era de esta freguesia y de los mas hermanos Cofrades […]". Si bien la obra se ajustó en unos 2.100 reales, cuyo resto "[…] lo suplio la Cofradia del ssantisimo desta freguesia […]"[337].

Simeón Rodríguez, detalle, retablo mayor de Santa Margarita de Chouzas, de la feligresía de Saiáns (Moraña, Pontevedra), entre 1741 y 1742

Formas

Pues bien, lo hicieron Simeón Rodríguez y Rosendo de Refoxos entre 1741 y 1742. Éste último, según Tilve Jar, era vecino de Vilanova de Arousa, y se empleó en O Salnés durante buena parte de la primara mitad del siglo XVIII, quién sabe si constituyendo una "compañía" con Simeón Rodríguez antes de 1729, ya que, justamente por estos años, éste trabajaba en la feligresía de Dimo. Hizo los retablos colaterales de la iglesia de Santo Estevo de Tremoedo (Vilanova de Arousa, Pontevedra) entre 1716 y 1718, el retablo de Ánimas de San Martiño de Sobrán (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), en Vilaxoán, entre 1718 y 1719, y el altar mayor de San Miguel de Catoira (Catoira, Pontevedra), justo después de la imaginería de la feligresía de Saiáns, por 1743[338]. Si bien de su producción, infelizmente, muy poco resta hoy día. Simeón Rodríguez, por su parte, emigró al Bierzo, ya en su "madurez", con unos cuarenta y seis años, no obstante, ni sabemos cuando volvió, ni cómo de permeable fue su estilo a lo que vio en León. Una vez alcanzada "nombradía" y seguro que considerado un maestro "de mérito" entre los suyos, a su regreso a la feligresía de Sacos tuvo que serle más sencillo hacerse con algunas de las "empresas" más importantes que se acometieron en el arciprestazgo de Moraña y el valle del Umia hasta los años medios del siglo XVIII. Sin embargo, a día de hoy sólo he sido capaz de relacionar su nombre, sin lugar a dudas, con la "fábrica" del retablo mayor de la ermita de Santa Margarita de Chouzas.

Echó mano de un vocabulario que se basa en la conjugación de columnas entorchadas y panzudas y, a su vez, en el recurso al

336 *Ibídem*, fol. 46 r.

337 *Ibídem*, fol. 61 v.

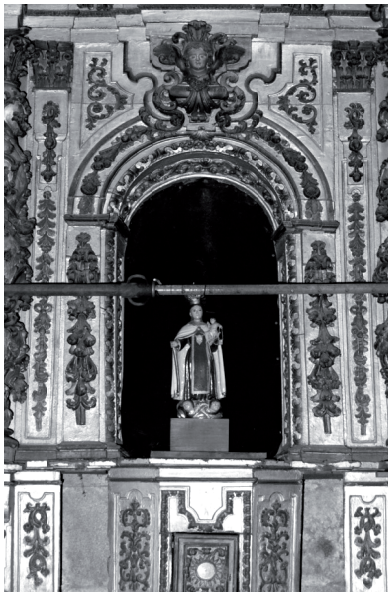
338 M. A. TILVE JAR, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa (S. XVI-XX): índice de artistas", op. cit., 283-284 p.

aplanamiento y miniaturización del adorno, lo que quizá apuntaría a la superación de los recetarios del entorno de producción de Miguel de Romay, tal y cómo acontecía en Santiago de Compostela por los años de 1740 a 1749. La tipología, creo, presenta pocas novedades con respecto a lo que por estos años, o incluso algunos más tarde, Manuel de Leys o fray Manuel de los Mártires ensayaban en la ciudad y la Tierra de Santiago. Se trata, pues, de una estructura muy equilibrada, si bien aún deudora del "modelo" de superposición de cuerpos, al sumar predela, cuerpo principal y otro de remate, a medio camino entre un ático en hemiciclo y un armazón arquitrabado; con frente tetrástilo, a base de columnas entorchadas, abajo, y panzudas, arriba. Quizá su "revolución", callada y muy discreta, haya que buscarla antes en el comportamiento y textura de la talla; como es lo propio de un "maestro tallista", más que de un ensamblador, se movía a escala de platero, es decir, desatendió la composición de sus arquitecturas en madera, lineales y planas, y buscó animarlas sólo por medio de la talla de paneles y entrepaños. Así, el plano de cierre se mueve por medio de la acumulación de piezas, retropilastras y pilastras en torno a los nichos, y por efecto de un adorno, que, pese a ser más menudo, plano y "atomizado", quiere disolver cualquier "punto de tensión". Por tanto, aparecía en la rosca de los arcos, sobre los soportes, los placados y sobre la trama de elementos sustentados y sustentantes.

Seguro que porque eran "marca" de los tiempos, no quiso renunciar al uso de placas y recortes, pero los despojó de resalto, peso y, lo que es sin duda más curioso, de sus líneas recortadas y aristadas. Trabajó con placas casi sin resalto y desdibujadas en sus contornos por medio de la acumulación de piezas, la aplicación de decoración a base de lenguas de acanto y roleos, o, por el contrario, tallando a bisel sus aristas, o bien, cortándolas en bocel. Hizo proliferar una decoración de relleno, en los "marginalia" de la estructura, esto es, en entrepaños, tableros y netos del banco, a base de roleos y zarcillos de acanto, que recuerdan a "antemios", descontextualizados; un adorno abstraído de la madreselva que aparece sólo en cenefas, entre flores de loto y palmetas, y que en su arquitectura se ajusta, sin dificultades, a enjutas y rinconeras. Pues bien, buena prueba de su "modo de hacer" es la sintaxis de elementos sustentados y sustentantes, muy estática y conservadora, que permitió, no obstante, por una parte, "restaurar" el entablamento y, por otra, animarlo, aunque sin romperlo. El entablamento de mútilos recuperó su viejo esplendor en manos de Simeón Rodríguez, dando testimonio de su dominio de la retablística; dos fajas en el arquitrabe, interrumpidas, en ocasiones, por tarjetas, a eje con los nichos, separadas por un astrágalo de cuentas y coronadas por un cimacio de lenguas de acanto; un frito a base roleos de acanto y cintas, más una cornisa volada y pesada, con su talón de dardos y ovas. Claro que en el eje principal, el empuje y protagonismo de la caja de abajo obligó a hacer algunas correcciones. Sin embargo, hay que insistir en que logró animar su horizontalidad sin romperla, sólo requebrándolo, a golpe de placas, multiplicándolas y amontonándolas, pero despojándolas de protagonismo, a resultas de superponer un pinjante, un querubín, cintas y roleos, y enmarcarlas, a su vez, entre volutas y zarcillos de acanto.

Contenido

En fin, muy poco conocemos acerca de la iconografía del altar mayor, con excepción de los 300 reales que, como se dijo antes, pagaron "[…] a Rosendo de Refojos [Refoxos] Vezino de Villanueva [Vilanova de Arousa] para quenta de la hechura de las quatro ymagenes que obcupan las hurnas de dicho Retablo […]"[339]. Pues bien, cuatro imágenes para cuatro cajas, de las que, hoy por hoy, quizá sólo se perdiera la de la patrona, Santa Margarita, en el nicho principal, sobre el sagrario; en el lado del evangelio, se alojó un san José, con el Niño Dios caminando a su lado, quien ya a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII apareció en 1 de cada 3 retablos mayores ensamblados en el sur de la Diócesis, y cuya importancia se equiparó a la de san Roque o san Antonio de Padua, con respecto a los santos de mayor popularidad en el 1700. En el lado de la epístola, por su parte, San Juan Bautista, quien, al parecer, ya había sido más de lo que era durante el Antiguo Régimen, habida cuenta que era uno de los más populares de la Baja Edad Media, ejemplificando, desde luego, la "circularidad" entre religiosidad popular y religiosidad oficial o "canonizada"; puesto que hay que hacer hincapie en que la ermita de Santa Margarita de Chouzas se levantó "[…] a expensas de limosnas […]"[340], y, entonces, quizá más cercana a la zona de influencia de lo popular.



Simeón Rodríguez, detalle, retablo mayor de Santa Margarita de Chouzas, de la feligresía de Saiáns (Moraña, Pontevedra), entre 1741 y 1742

En el ático, se puso una talla de Cristo crucificado; una posición que se generalizó en la retablística de la Galicia moderna desde el siglo XVI y que a lo largo del siglo XVIII se representaría sobre el diez y seis por ciento de los retablos mayores del arcedianato de O Salnés, amén de que éste era el patrón de la feligresía, San Salvador de Saiáns.

339 Santa Margarita (1733-1920), leg. 9, fol. 46 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

340 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illm. Sr. Obispo de Abaren año de 1739", s/fol. (sin foliar, "San Salvador de Saians", n.º 21), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

Arciprestazgo de Moraña-Cuntis (Campo Lameiro, Pontevedra), ant. Moraña de Abaixo.

¿Benito Rey Somoza y Simeón Rodríguez?, retablo mayor de Santa Mariña das Fragas (Campo Lameiro, Pontevedra), por 1747

Textos

"Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren año de 1739", s/fol. (sin foliar, "Santa Mariña de Fragas", n.º 6), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.). "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que personalmente hizo el Illmo. Señor Don Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago, en el año de mil setezientos quarente y siete [1747]", leg. 1.52.10 (1.266), fols. 17 r.- 18 v., Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

Formas

Hasta Santa Mariña das Fragas, a la jurisdicción del coto das Fragas, llegó el 3 de octubre de 1739 el visitador general del Arzobispado "[…] el Illmo. Sr. Obispo de Abaren [D. Lorenzo Taranco y Musarieta, nombrado por el arzobispo D. José del Yermo su obispo auxiliar, en julio de 1736, con el título de Abaren[341]]", y, en su auto, dijo que "[…] visitó esta yglesia que es de voueda con dos capillas que hazen cruzero, y media naranja; la sacristia esta detrás del altar maior, aunque tiene retablo, necesita otro maior y mejor para que corresponda […]"[342]. Poco más se puede decir de la iglesia das Fragas, a no ser que éste curato era, al menos a fines del 1700, "[…] de presentación lega, y presenta parte concuderable el Señor Marqués de Castelar y Sierra"[343]. Algunos años más tarde, D. Cayetano Gil Taboada visitó "[…] esta yglesia en el dia 16 de junio por la tarde [1747]", y en la lista

341 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la… Iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 10, 218 p.

342 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren año de 1739", s/fol. (sin foliar, "Santa Mariña de Fragas", n.º 6), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

343 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, Año de 1791", leg. 1.52.19 (1.273), fol. 17 r.- v., Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

de "Mandatos" dictó que "[…] Se pinte el retablo y Custodia, y esta quanto antes se dore por adentro, para lo qual cumplan los vezinos el contrato que hicieron con el Cura, de que este hiciese el retablo, que ellos le dorarian, y sino lo hicieren dentro de un año se les compelerá a ello […]"[344]. Por consiguiente, el retablo mayor de la iglesia das Fragas estaría ya ensamblado y asentado por 1747.

Huelga decir que se echó mano de un esquema de composición a base de columnas panzudas, exentas, sobre altos pedestales, que amarran un frente tetrástilo y subrayan la calle mayor, observando la "interpenetración" entre los cuerpos. Además, otro para articulación del ático, basado en soportes pareados y en hornacinas de "ojo de buey" para las enjutas. Recursos y procedimientos, la conjugación de columnas panzudas y el recurso al aplanamiento y "miniaturización" de lo ornamental, que creo apuntan, en efecto, a Benito Rey Somoza. El retablo mayor de la feligresía das Fragas se levantó sobre un alto bancal, a base de banco y sotabanco, para ganar altura, y, por tanto, "estiró" su arquitectura en madera hacia arriba y a los lados; multiplicando los soportes en torno al eje principal, haciendo crecer su caja, con el tabernáculo y el edículo de la patrona de la feligresía, y, además, potenciando los elementos horizontales —predela, entablamento, cornisa y pedestales— en cada uno de sus cuerpos. No hay duda, pues, que "forzó" el esquema de composición del retablo mayor de Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra) de 1758, tal vez la obra más "madura" de Benito Rey, para ajustarlo a un testero más ancho y, sobre todo, más alto que aquellos otros donde éste trabajó durante los años medios del siglo XVIII.

Sin embargo, si la tipología apunta en una dirección, la talla lo hace en otra muy distinta: como se sabe, la "fórmula" de la caja principal constituyó uno de las rasgos del "modo de hacer" del pontevedrés, en realidad dos cajas entrelazadas, sin rupturas, que suman el sagrario, el expositor y la imagen de la patrona. Hay que llamar la atención, en especial, sobre su guarnición, nacida de la transposición a la madera de procedimientos más propios de cantería y mazonería, a resultas del rehundido de los entrepaños, con el fin de ayudar a un mayor resalte de las piezas del marco, por la acumulación de recortes, placas y tornapuntas en planos antepuestos, y, por fin, el recurso a cintas, óvalos y cartuchos para entrelazarlos. Pues bien, en líneas generales, la central del retablo mayor de Santa Mariña das Fragas repitió este esquema, claro que en su talla se manifestó otro "modo", lejos de la influencia del compostelano Simón Rodríguez. Así, placas y recortes perdieron resalto y fuerza, y sus contornos se desdibujaron, por efecto del adorno. Se materializó una decoración, plana, pero muy "viva", a base de cintas, roleos y hojarasca de acanto, a medio camino entre el entrelazo y los recortes de cuero del XVI. Desaparecieron las aristas y los bordes "cortantes", o la multiplicación de planos, como escalonados, en cambio se potenció el acanto y lo cartilaginoso de un "modo" pintoresco, a la vez que sobrevivían recetas que miraban aún al "estilo de placas", caso de las cintas rizadas y las lazadas que surgen entre las placas, como atándolas, unas a otras, siempre arriba. Quedó, no obstante, la curvatura de la

344 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que personalmente hizo el Illmo. Señor Don Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago, en el año de mil setezientos quarente y siete [1747]", leg. 1.52.10 (1.266), fols. 17 r.- 18 v., Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

¿Benito Rey Somoza y Simeón Rodríguez?, detalle del ático, retablo mayor de Santa Mariña das Fragas (Campo Lameiro, Pontevedra), por 1747

cornisa, que subía recta, luego se quebró y se incurvó por el empuje de la hornacina que se encajó en el entablamento. Por fin, arriba, en el remate, sostenido por columnas panzudas y cartones recortados, tenía que ir un saledizo, una pieza volada y "pesada", característico de la producción de Simón Rodríguez, Manuel de Leys, y, a veces, de Benito Rey. Pero se la descartó, y, en su lugar, se ensambló un tarjetón con su concha, tal y como Simeón Rodríguez hizo en el altar mayor de Santa Margarita de Chouzas.

Es un hecho que la de la feligresía de Santa Mariña das Fragas era una "empresa" de altura, y que allí se dieron cita un maestro "de arquitectura" de valía y un tracista de mérito, tal y como se extrae del análisis del tabernáculo; una "arquitectura dentro de otra arquitectura", o por mejor decir una "máquina" para exposición, hecha a base de estípites y una estructura arquitrabada, horadada por un ojo de buey, para hacer de ostensorio, y llena de tornapuntas y cartones que le amarran, elevándose para recoger el peso de la peana de santa Mariña. Lo cierto es que sería la pieza más original en la producción de Benito Rey, un paso más allá de las "creaciones" para las iglesias de San Pedro de Cea (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), San Martiño de Borela (Cotobade, Pontevedra) y Santa Eulalia de Xil (Meaño, Pontevedra).

Creo, no obstantes, que éste no puso sus manos en este altar mayor. En realidad, me inclino más a pensar que lo ejecutó mano de obra "local", quizá algún "maestro escultor" del que no sabemos nada, caso de Pedro García de Redonde, vecino de la feligresía das Fragas por octubre de 1752[345], si bien, apostaría, con mayor seguridad, por los de la feligresía de San Xurxo de Sacos. El modo de hacer y la gubia de Simeón Rodríguez se reconocía, por ejemplo, en la ejecución de placas y recortes, incluso en algunos motivos; hay que hacer hincapie en los pinjantes de las cajas laterales, cuyo comportamiento partiría de recetas del retablo mayor de Santa Margarita de Chouzas, caso del remate de la caja principal, con un pinjante abrochado sobre el entablamento, superpuesto a placas y recortes casi sin resalto, abrazado por tornapuntas y envuelto entre hojarasca de acanto. Sin embargo, quizá fuese en los entrepaños, netos

345 A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Canteiros e Artistas de Terra de Montes…*, op. cit., 506 p.

y rinconeras donde mejor se dejó ver la mano de "otro" entallador, alejado de los "usos y costumbres" de Benito Rey. Así que debemos prestarle atención a una decoración plana, cada vez más abstracta y "fragmentada", que evolucionó a partir de roleos y zarcillos de acanto, basados en el maridaje entre lo inorgánico y lo orgánico, y que se desplegaron, o más bien, granaron, con caulículos y antemios, posándose sobre los netos y en las enjutas de las cajas. Por lo demás, en el ático se repitió la decoración de las columnas panzudas, pero es, sin duda, en las del cuerpo principal donde se hizo gala de otro "modo de hacer" para las columnas retalladas. Seguro que el patrón del adorno nació en Santiago de Compostela, pero sus elementos no son los de Simón Rodríguez y Manuel de Leys; sí, hay guirnaldas de flores y frutas, cintas y trapos que cuelgan desde el sumoscapo, pero, en medio, se tallaron recortes de cuero y entrelazos que, sin duda, no vinieron de allí. Claro está, todo esto llama la atención por 1747.

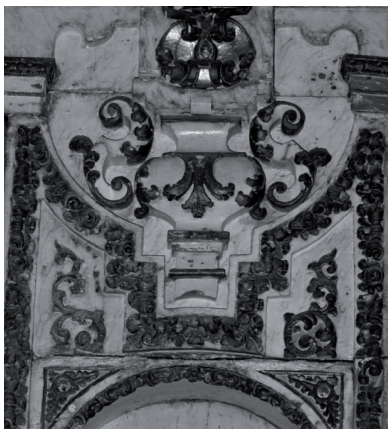
¿Benito Rey Somoza y Simeón Rodríguez?, detalles, retablo mayor de Santa Mariña das Fragas (Campo Lameiro, Pontevedra), por 1747.

No obstante, pese a que el grueso de la producción de Benito Rey Somoza para el valle del Lérez y la comarca de O Salnés se concentró en los años de 1750 a 1759 —San Pedro de Cea (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra) entre 1750 y 1751, San Martiño de Borela (Cotobade, Pontevedra) entre 1746 y 1748, Santa Eulalia de Xil (Meaño, Pontevedra) antes de 1756, Santa María de Xeve (Pontevedra, Pontevedra) de agosto de 1758 a marzo de 1759—, el retablo mayor de la feligresía das Fragas se entalló y ensambló antes de 1747, quizá según "[…] la planta echa por dicho Benito Rey", y, seguro que, por encima de los 3.225 reales en que se ajustó el del coto de Xeve. Desde luego, es justo decir que el altar mayor de Santa Mariña das Fragas anuncia, en buena medida, el patrón del de Santa María de Xeve. Claro que si su "autoría" se pone en manos de este retablero de la villa de Pontevedra y dibujante de "plantas" por 1757, en cambio, la talla y su ensamblaje hay que entregársela a los "maestros tallistas" de la feligresía de Sacos. Claro que Simeón Rodríguez, a ésta altura, tendría más de sesenta años, así que hay que contar con que a su lado trabajara su hijo, José Rodríguez, quien rozaría los veinticinco años de edad por 1747, esto es, en plena juventud.

Pero si su retablo se hizo según trazas de Benito Rey, o bien llegó a trabajar allí, ¿cómo se le contrató? Sí, como se sabe, el coto das Fragas, estaba en la vertiente norte del valle del Lérez, si bien tal vez la iglesia necesitara de un "agente" en Pontevedra para hacer el "encargo" de una planta para su altar mayor[346]. Desde luego, siempre hay que tener en cuenta al clero parroquial como "factor de mediación" en la actividad artística de las parroquias rurales, y, por lo que toca a Santa Mariña das Fragas, en 1747 era su párroco D. José Joaquín de Noboa, al que no le faltaron los recursos para "aliño" y arreglo de su iglesia, a juzgar porque "[…] lleva todos sus diezmos el Cura, y le valdrán 12.000 reales"[347]. Pero quizá la iconografía de la capilla mayor de la

346 En el "Libro de Acuerdos de los Señores Justicia y Reximiento de esta Villa de Pontevedra […]", el 8 de octubre de 1720 se dictó "Auto para que se recoxan los papeles de el Archivo", ya que "[…] con mottivo de la ymbaçion que efectuaron las ttropas ynglessas, quien en el año prossimo passado [1719] y mes de octubre de el, se apoderaron de esta villa, fue precisso poner en resguardo los papeles que ttenia el Archivo della y hacerlos conducir a la felegresia de Santta Maria das fragas y cassa de Don Miguel González de noboa su abad, en donde se allan […]", *vid*. Actas o Consistorios, 1720, leg. 24 (9), fol. 8 r., Archivo Municipal de Pontevedra, AHPP.

347 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que personalmente hizo el Illmo. Señor



Izquierda, ¿Benito Rey Somoza y Simeón Rodríguez?, detalles, retablo mayor de Santa Mariña das Fragas (Campo Lameiro, Pontevedra), por 1747
Derecha, Simeón Rodríguez, detalle, retablo mayor de Santa Margarita de Chouzas, de la feligresía de Saiáns (Moraña, Pontevedra), entre 1741 y 1742

feligresía das Fragas nos dé otras pistas. Así, en el eje principal, sobre el tabernáculo, a lo mejor como en la feligresía de Xeve, se entronizó a la Virgen María bajo su advocación de la Inmaculada o la Asunción, o bien, a la patrona de la parroquia, una santa y mártir gallega, "equivalente" a santa Margarita —pese a que, en la actualidad, su imagen no es la del siglo XVIII—, y, sobre ella, a san Fernando Rey, con su corona, cetro y orbe; significaría el único caso, hoy por hoy, donde este "nuevo" santo de la Contrarreforma preside el ático de un altar mayor, al menos en el sur de la Diócesis, fuera de los conventos y de las capillas de la Orden Tercera de los franciscanos.

En este punto, hay que llamar la atención, pues, sobre los patronos de la iglesia de Santa Mariña das Fragas, y, desde luego, recordar que al menos durante buena parte del XVIII "[…] Presentan a este Beneficio Varios Legos […]". Pues bien, al parecer entre los "presenteros" se contaban los marqueses de la Sierra. D. Fernando Pablo Mariño de Lobeira y Nieto de Silva (1712-1769 ca.) era, como se sabe, el III Marqués de la Sierra, amén de VII Conde del Arco, VII de Guaro y VI de Villafiel. Por tanto, otro "Fernando" de los Mariño de Lobeira, que lógicamente debía tener en el S. Fernando de la Contrarredorma a su "patrón" y auxiliador, como seguro que hicieron sus antepasados, desde D. Fernando Antonio Mariño de Lobeira Montenegro Andrade y Sotomayor, Vizconde de Alveos, Señor de Alveos y de la Sierra, y, a la sazón, I Marqués de la Sierra (desde 1694)[348]. Acaso el san Fernando Rey del retablo mayor de Santa Mariña das Fragas era un "recordatorio" acerca del derecho de presentación al curato de los Mariño de Lobeira, tal y como creo, aconteció en la iglesia de Santo Tomé de Piñeiro (Marín, Pontevedra) antes de 1755 y en el convento de Santa Clara de Pontevedra (Pontevedra) antes de 1734. O bien, simplemente una prueba de "afecto" y deferencia de su párroco a los marqueses de la Sierra, ya que era "[…] de presentación lega". Claro está, esta hipótesis nos permitiría conectar la "empresa" con la villa de Pontevedra y, en caso de que los Mariño de Lobeira se implicaran en las obras del altar mayor, justificar, así, la llegada a Campo Lameiro de una planta de Benito Rey.

Don Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago, en el año de mil setezientos quarente y siete [1747]", leg. 1.52.10 (1.266), fol. 17 r., Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

348 J. S. CRESPO POZO, *Blasones y linajes de Galicia*, op. cit., 3, 184 p. J. BUGALLAL Y VELA, "Marquesado de la Sierra", en *Gran Enciclopedia Gallega*, op. cit., 27, 167 p. L. F. MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, *Heráldica: escudos de armas labrados en piedra existentes en la zona monumental de Pontevedra*, op. cit., 415 p.

Arciprestazgo de Moraña-Cuntis (Campo Lameiro, Pontevedra), ant. Moraña de Abaixo.

¿Francisco de Lens?, o ¿José Rodríguez? retablo mayor de Santa María de Muimenta (Campo Lameiro, Pontevedra), 1768 ca.

Textos

Fábrica (1723-1826), leg. 1, Administración parroquial, Santa María de Muimenta, Moraña-Cuntis (AHDS.). Santísimo Sacramento (1728-1825), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Muimenta, Moraña-Cuntis (AHDS.). Nuestra Señora del Rosario y San Antonio Abad (1767/1765-1824/1822), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Muimenta, Moraña-Cuntis (AHDS.). "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illm. Sr. Obispo de Abaren año de 1739", s/fol., leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General (AHDS.).

Contexto

En el informe de la "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren, año de 1739", bajo el rótulo de "Santa Maria de Moimenta"[349], se dejó constancia de que en octubre de 1739 "[…] visito esta yglesia y la capilla mayor, [que] es de voueda,

349 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren, año de 1739", s/fol. (sin foliar, "Santa Maria de Moimenta", n. 8), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

el cuerpo como faiado y puede pasar […]", esto es, se juzgó decente y bien aliñada. Además, se dijo que era su párroco "[…] D. Julian de Barros desde el año de 1733, a presentación de varios legos; es buen cura y celoso […]". Hay que hacer hincapie en que la capilla mayor, hoy cubierta con arista, se engalanó, años más tarde, con pinturas ya "de un Barroco final", a base de escudos, rocalla y una inscripción, en medio de una orla de laurel, que reza: "Se hizo esta Iglesia / a Cimients. siendo. Cvra Dn. Pedro de Ba / rros Alempte. Pr. Sv indvstria i aberes tan / bien concvrrieron Pa. sv echvra Dn. Antonio / Zerviño I Apolonia sv hermana como concv / rrio Dn. Geronimo Ferreiro i los vezinos con la Capilla del vendabal [Sur] / Año de 1753". Así que hay que suponer que por los años medios del siglo XVIII se reconstruyó. Pues bien, a partir de los mandatos de "Obras" de la visita de D. Cayetano Gil Taboada, de junio de 1747, se pensaría que la obra, por estos años, ya iba tan adelantada como para ordenarse que "[…] se de blanco a toda la yglesia: Que se componga el faiado de el Cuerpo de la Yglesia y la tribuna […]"[350]. Así, en las cuentas de 1749, ajustadas en marzo de 1750, se asentaron bajo el rótulo de "Cargo" poco más de doscientos reales, "[…] aunque el alcanze final de Alonso de Bouzas [de las cuentas de 1748, ajustadas en febrero de 1749] suena de mil ttres cienttos y dos rreales, se han prezeuido para el faiado de la yglesia tribuna caleados y mas Reparos ttan solamente se allan en ser los duzienttos y cinco rreales […]"[351]. Otro tanto en la contaduría de la cofradía del Santísimo Sacramento; en las cuentas de 1750, ajustadas en agosto, en la relación de ingresos, se ajustó una partida de alrededor de 40 reales, los "[…] que aun que en las quentas anttezedenttes suena el alcanze final de un mill quarentta y nuebe rreales y diez y siette maravedies vellon sean registtrado las quentas de los maiordomos y allamos se avian enpleado en el faiado de la yglesia tribuna caleado puerttas escala de Jueves Santto […] de uno y otto esevieron reziuos y ttan solamente se allaron en ser quarenta reales de vellon arriua referidos"[352].

Quizá la obra de los brazos del crucero y la capilla mayor empezó poco después. No hay duda de que si medió el "mecenazgo" de la hidalguía o de algún "terrateniente" de la feligresía, la munificencia del cura, o bien la de un "indiano", los jornales y gastos, seguro, no se registrarían en las contadurías. Es lógico creer que ocurriera esto. Habida cuenta que con cargo a las rentas de la Fábrica no se podía levantar "otra" iglesia en la feligresía "[…] de Moimenta, […] nueba con sachristia y ttodo de bobeda; […] es de crucero", tal y como se la describía a finales de siglo, por junio de 1791[353]. Claro que tampoco hay noticias en los libros de Difuntos de la segunda mitad del siglo XVIII sobre don Antonio y doña Apolonia Cerviño[354]. Antes bien, sólo pruebas de la generosidad

350 Fábrica (1723-1826), leg. 1, fol. 49 v., Administración parroquial, Santa María de Muimenta, ant. Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

351 *Ibidem*, fol. 53 r.

352 Santísimo Sacramento (1728-1825), leg. 1, fol. 52 r., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Muimenta, ant. Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

353 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, Año de 1791", fol. 17 r.- v., 1.52.19 (1.273), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

354 Difuntos (1724-1772), leg. 8, Libros Sacramentales, Santa María de Muimenta y San Cristovo de Couso, Moraña Cuntis, AHDS. Difuntos (1772-1827), leg. 9, Libros Sacramentales, Santa María de Muimenta y San Cristovo de Couso, Moraña Cuntis, AHDS.

del párroco, al que a fines de 1739 se le calificó de "[…] buen cura y celoso"; amén de poseer los recursos necesarios, ya que llevaba "[…] todos los frutos, [en fin] vale el curato con el anejo, San Xptoual de Couso, mill ducados [11.000 reales] seguros [anuales], tiene de fuegos [sobre seiscientos] en ambas yglesias"[355].

Por de contado, hay que subrayar que la contabilidad de la Fábrica y las cofradías bajo administración de D. Pedro de Barros Alemparte, cura de Santa María de Muimenta y San Cristovo de Couso se caracterizó por su confusión y falta de transparencia en el ajuste de los cargos; pues, en los ejercicios de cada año, el párroco acostumbraba a enumerar sólo los gastos "ordinarios" para sustento del culto, pero desatendía los de "obras", que, o bien se asientan en los márgenes, o bien, sencillamente, no se contabilizan. Así, por ejemplo, acerca de la talla y ensamblaje del retablo mayor de la feligresía de Couso, merced a las cuentas de 1732, ajustadas en septiembre de 1733, por "[…] Don Julián de Barros [su predecesor] Rector de la freguesía de ssanta María de Muimenta y san Christoual de Cousso su anejo […]", sabemos que los más de 1.500 reales "[…] que tiene de Caudal dicha fabrica al pressente que aunque en las ultimas quentas y vissita destte libro suenan de tres mill quinientos y settenta y dos Reales y treinta Marauedis no se […] debe hacer cargo de dicha Cantidad por se haueren resumido y parece ser se han empleado en reparos de dicha yglesia segun se hallan anotados a las margenes de dicho libro y Viejo anterior a estte […]"[356]. Sin embargo, no llegó a nosotros la contabilidad anterior a 1723. Por tanto, sólo porque, poco después, por octubre de 1739, también en la "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren […]", se dijo que "[…] la capilla mayor y retablo estan muy lindos, [pero] el cuerpo pequeño y mal reparado […]"[357], sabemos que el altar mayor ya se había tallado, y, con toda seguridad, se hizo antes de 1723.

Claro que de vuelta a la iglesia de Santa María de Muimenta, sólo hay la certeza de que su altar mayor se levantó después de 1753. Más tarde, en las cuentas de 1768, ajustadas en agosto, en la relación de ingresos, se asentaron, una vez más, como cargo, unos 1.040 reales "[…] que aun que en las quenttas anttezedenttes suena el alcanze final de dos mill settezienttos veintte rreales y diez y seis maravedies vellon sean rexistrado las quentas de las mayordomos antezesores y allamos se abian enpleado, en hornattos que se compraron […], y partidas que se dieron para la campana, y otros reparos para la yglesia"[358]. Acaso "adornos" de seda o lino para el altar mayor y los trabajos de cantería a fin de asentar el retablo mayor y su mesa…

355 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren, año de 1739", s/fol. (sin foliar, "Santa Maria de Moimenta", n. 8), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

356 Fábrica (1723-1827), leg. 1, fol. 23 v., Administración parroquial, San Cristovo de Couso, ant. Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

357 "Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren, año de 1739", s/fol. (sin foliar, "San Xptoual de Couso", n. 9), leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

358 Santísimo Sacramento (1728-1825), leg. 1, fol. 72 v., Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Muimenta, ant. Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

Formas

Sin duda condicionada por la necesidad de que la arquitectura en madera contase con la suficiente altura y profundidad, se la levantó sobre un alto bancal, a base de banco y sotabanco, cuya finalidad era ajustarse a la altura de la capilla mayor y compensar, así, el desarrollo de los soportes y del aparato de composición. Pues bien, éste se caracterizó por el acrecimiento del cuerpo bajo, dividido en tres calles, y, en especial, por la potenciación de la principal, por la ilusión de un espacio "en continuidad" y su mayor "espacialidad". Hay que hacer notar la "animación" de la planta, tanto por el avance de la banda central, como por la apertura de una exedra, a modo de hornacina, que alojó, sin rupturas, el sagrario, el expositor y la imagen de la Asunción de la Virgen, en calidad de patrona de la feligresía. Así, a ambos lados de la calle principal, se yerguen dos pares de columnas salomónicas sobre altos pedestales, exentas y con retropilastras, al tiempo que se hicieron avanzar las interiores, para marcar el primer plano, en torno a su nicho central, donde, en cambio, se sumaron las dos alturas de unas columnas panzudas y pilastrones cajeados hasta el entablamento. Por su parte, su horizontalidad se interrumpió, justamente, en la parte media, a resultas de la "interpenetración" de los cuerpos, si bien consecuencia de la colocación de un nicho, y por el empuje de la hornacina de abajo, configurando, así, la calle principal, una superposición de vacíos y volúmenes negativos que refuerzan su verticalidad. Por fin, el ático repetía la articulación tripartita del cuerpo principal, y, en efecto, la cornisa de remate se enroscó en unos carretes, y se elevó en el centro, quebrándose y desbordándose.

Se echó mano del arte de Simón Rodríguez y Manuel de Leys, con certeza a partir de las experiencias de Francisco de Lens, que correspondían ya a su etapa de "madurez" —alrededor de los cincuenta años—, cuando su estilo se hizo más reposado y equilibrado, incluso se podría decir más "ligero", a resultas del predominio de la "desnudez" sobre el peso de lo decorativo, y sin hacer una "reafirmación" de lo estructural. Que se ponía en evidencia, por ejemplo, en el empleo de columnas entorchadas en las calles laterales, y, claro, por la sobriedad del orden toscano que, naturalmente, contrasta con su adorno a base de guirnaldas, lazadas, cintas y rocalla. Abandonó ya los juegos de masas y vacíos, las placas y recortes, y, en cambio, hizo gala de una "sensibilidad" más refinada en las texturas y la talla, que le contagió el Rococó, por consiguiente, más "atomizada", "miniaturista" y abstracta en sus elementos. Creo que el altar mayor de Santa María de Muimenta hay que verlo como una simplificación y reducción del "modelo" del retablo mayor de Santa María de Vilabade, claro que posterior a 1763, tal vez hacia 1768. Quizá mayor semejanza tenía, por ejemplo, con el retablo mayor del Colegio de las Huérfanas antes de las reformas de alrededor de 1920, ya que, entonces, desapareció "[…] el sagrario y el manifestador originales, los ángeles portalámparas, los tenantes de los escudos de los dos arzobispos [D. Juan de Sanclemente y D. Bartolomé Rajoy], las magníficas volutas donde éstos se asentaban y la gran placa, derivable del arte de Simón Rodríguez, que coronaba con enorme brío y vuelo la calle central, especialmente la de este ático […]", en palabras de Otero Túñez[359]. Esto, más la conjugación

¿Francisco de Lens?, o ¿José Rodríguez?, detalle, retablo mayor de Santa María de Muimenta (Campo Lameiro, Pontevedra), 1768 ca.

359 R. OTERO TÚÑEZ, "Del Barroco al Rococó: retablos e imágenes…", op. cit.,

¿Francisco de Lens?, o ¿José Rodríguez?, detalle, retablo mayor de Santa María de Muimenta (Campo Lameiro, Pontevedra), 1768 ca.

de columnas panzudas, salomónicas y entorchadas, con pilastrones y pilastras, en planos escalonados en profundidad[360], a imagen y semejanza del altar mayor de la iglesia de San Verísimo de Sergude, sin duda, ayudarían en un ensayo de atribución a Francisco de Lens.

Sin embargo, como se sabe, su obra, a veces junto a José Gambino y Miguel Caaveiro, se concentró, en su mayor parte, en Santiago de Compostela y su área de influencia; luego, siguiendo el curso del río Ulla, en A Ulla, el valle del Sar y la comarca de A Barcala, un poco más al norte, y, por fin, en el norte de la Diócesis, en la comarca de Betanzos y el monasterio de Sobrado dos Monxes. Al parecer nada llegó al sur del río Umia. Por tanto, quizá haya que volver la vista hacia otro de los "familiarizados" con el arte de Simón Rodríguez,

23 p.

360 D. VILLAVERDE SOLAR, "La evolución del retablo barroco en Galicia", op. cit., 647 p.

¿Francisco de Lens?, o ¿José Rodríguez?, detalle, retablo mayor de Santa María de Muimenta (Campo Lameiro, Pontevedra), 1768 ca.

asentado en Pontevedra, y, por supuesto, buen conocedor de la producción de Santiago de Compostela por los años medios del siglo XVIII: Fray Francisco de Mira († hacia 1774), a la sazón religioso lego de San Francisco de Pontevedra, y, al menos desde 1757, dibujante de "plantas" y trazas en la jurisdicción de Pontevedra y las feligresías del valle del Lérez[361]. A su favor, el hecho que seguro conoció la "planta" y trazas de Simón Rodríguez (1740 ca.), para la iglesia, y, en especial, la fachada de San Francisco de Santiago de Compostela, seguro que poco después de la muerte del su arquitecto, en febrero de 1752[362]. Así que de allí, a lo mejor, sacó su inspiración para un esquema de composición a base de columnas panzudas, exentas, sobre altos pedestales, de la "interpenetración" de los cuerpos y de volutas recortadas que los traban y de pilastras y pilastrones en el ático, que se multiplican por el sur de la Diócesis desde mediados del siglo XVIII. Por desgracia, no pude trabar las "interrelaciones" entre su trabajo en Pontevedra y los "proyectos" de Simón Rodríguez, y, luego, de éstos con la obra de Benito Rey Somoza; donde abundaron las placas y recortes inspirados en la cantería, y el rehundido de los entrepaños, con el fin de ayudar a un mayor resalte de volutas, marcos y las guarniciones de las cajas.

Pues bien, si Francisco de Lens no puso su mano en retablo mayor de Santa María de Muimenta, sin duda Benito Rey sería el mejor candidato, habida cuenta, desde luego, que se trata de una obra de "altura". Sin embargo, hay que hacer notar que las posibilidades de las texturas "solidificadas" en la madera, materializadas en conchas, rocallas y "metalizados", que perpetúan la talla geométrica y recortada que los epígonos de Simón Rodríguez, y, en fin, que se tallaron en el retablo mayor de la iglesia de Muimenta tal vez por 1768, apuntan a un solo "centro de gravedad"; éste es, Santiago de Compostela después de 1752. Por consiguiente, debe buscarse a un "artista" que esté acostumbrado a componer a base de columnas entorchadas y en atención a una sintaxis de elementos sustentados y sustentantes que bebía del arte de Simón Rodríguez y sus epígonos, bajo influjo de los "repertorios" llegados de la Ciudad del Apóstol y, a lo mejor, al corriente de las los rasgos de "vanguardia" en la obra de Francisco de Lens después de 1756. Ciertamente Benito Rey encajaría, más o menos, en el perfil, y, además, le suponíamos aún en activo por los años de 1764 y 1765, trabajando en los retablos colaterales del crucero, en la iglesia de San Pedro de Cea (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra), y en retablo de Nuestra Señora del Carmen de la iglesia de Dorrón (Sanxenxo, Pontevedra). Claro que si la planta es suya, la obra debía ponerse, una vez más, en manos de la los Rodríguez de San Xurxo de Sacos; no hay que contar con que el viejo Simón haya sobrevivido hasta 1768, no obstante, su hijo, José Rodríguez, maestro escultor, le suponemos, a éstas alturas, adiestrado en el buen hacer de su padre y puesto al día en lo que concierne a los nuevos repertorios del Rococó; por lo demás, en plena "etapa de madurez", alrededor de los 46 años de edad.

361 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII…*, op. cit., 455-456 p.

362 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, *Simón Rodríguez…*, op. cit., 120, 127 y 139 p.

IL LUNGO SECOLO XVIII

Non si sbagliava E. Gombrich quando affermò che «*Todo apunta a la conclusión de que la locución 'el lenguaje del arte' es más que una metáfora* […]»[1]. In effetti, agli inizi della decade del 1960, il grande contributo della Scuola di Tartu alle scienze umane e sociali è rappresentato dalla definizione che essa fornisce della letteratura e della cultura come tipo di sistema di segni, fondato sulla "teoria dell'informazione". I. Lotman e la sua semiotica della cultura, le cui idee nascono dal "Post-strutturalismo", considerano la cultura come una lingua, cioé un sistema simbolico che utilizza segni, un sistema di comunicazione ordinato che, pertanto, serve a trasmettere informazioni[2]. Al riguardo, l'arte viene definita come "linguaggio secondario", e questo non significa secondario rispetto alla "lingua naturale", ma piuttosto significa che usa quest'ultima come materia base, come modello di riferimento[3].

Anche S. Moralejo pensò di vedere «[…] *algo más o menos equivalente a lo que entendemos por lenguaje en el arte*»[4]. Nelle sue riflessioni sulla "descrizione e caratterizzazione dello stile", già si rendeva conto che le prospettive future non sembravano molto promettenti per poter (approcciare la problematica dello stile e "dell'arte come linguaggio". È opportuno sottolineare che queste nuove idee vennero formulate nel progetto per il concorso che permise a S. Moralejo, nel 1978, di ottenere il posto come professore associato di Storia dell'arte antica e medievale nella USC. «*Mas cabe esperar* [no obstante] *de las aportaciones del estructuralismo* […] *y de la teoría de la información*»[5].

In questo modo, la cultura appare come un "sistema di linguaggi" le cui espressioni concrete sono costituite dai loro stessi testi. La cultura rappresenta, inoltre, un meccanismo plurilingue e, in quanto tale, non può essere definita come una sola lingua. Pertanto, tra le idee fondamentali di I. Lotman sulla caratterizzazione di questo sistema di segni –cioé è la cultura– rileviamo una tensione costante tra due poli opposti, staticità/dinamismo, unità/pluralità; a quanto sembra, «*si la heterogeneidad de su organización interna –la presencia en su interior de estructuras organizadas diversamente y de diferentes grados de organización– es una ley necesaria para la existencia de toda cultura, no menos necesaria es la unidad* […]»[6]. Come è noto, se aumentano i repertori, si realizza una più ampia disponibilità di risorse, presupposto

1 E. H. GOMBRICH, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 88 p.

2 J. LOZANO, "Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu", en J. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Ed. de J. LOZANO, Madrid, Cátedra, 1979, 20-23 p.

3 J. M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, 17-32 p.

4 S. MORALEJO ÁLVAREZ, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, 124 p.

5 *Ibídem*, 136 p.

6 J. LOZANO, "Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu", *op. cit*., 31 p.

questo perché avvenga un cambiamento[7]. Invece, una cultura come quella del Siglo de Oro, «*Una vez que ha acumulado mayor número de opciones adquiere un repertorio más amplio y multiforme, y en consecuencia durante los períodos de cambio puede mostrar más inclinación a reciclar* […]», piuttosto che cercare repertori esterni[8]. In effetti, la cultura è predisposta a certo "plurilinguismo"; non è un caso che l'arte conservi con sorprendente frequenza i linguaggi del passato e che abbondino i "rinascimenti". Se la cultura del 1600 scelse "l'insieme" *todos a una*, viceversa, quella del secolo XVIII si caratterizzò per il "mosaico". Certamente, durante il 1700, sono molti gli indicatori che parlano di ecletticità, complessità, atomizzazione, barocchismo e manierismo[9].

Da una parte, F. Marías definì il "lungo secolo XVI" come caratterizzato dalla dialettica tra continuità e cambiamento e, infatti, come se si riferisse al secolo XVIII, disse che qui «*se nos presenta como básico el problema del bilingüismo, del doble lenguaje* […] *utilizado por nuestros artífices* […]»[10]. Dall'altra, Rodríguez G. de Ceballos evidenziò che «[…] *el desarrollo de la arquitectura durante el siglo XVIII constituye una amalgama de corrientes que se entrecruzan y a veces se superponen* […]». In effetti, «*No se produce un estilo homogéneo, y si en todo caso existe un factor que unifica aquellas corrientes sería la nueva dinastía borbónica* […]». Una prova valida di questo bilinguismo è l'uso in Spagna di etichette come: *churrigueresco*, barocco *castizo* o tradizionale, anche *barroco florido*; e quasi potrebbero essere raggruppate in un comun denominatore che li considera come "subprodotti", cioé autentici "manierismi" o "barocchismo", caratterizzati dall'ibridazione e complessità delle forme e dal riciclaggio dei repertori dei secoli XVI e XVII. Tutto ciò avviene nonostante si tratti di un periodo ben delimitato nel tempo, che inizia con la Guerra di Secessione (1701 a 1713) e l'istaurazione della dinastia dei Borboni, e termina con la liquidazione dell'Antico Regime intorno al 1808.

Invece in Galizia la fine di questo periodo coincise con l'arrivo dell"Accademismo (1764 a 1767)[11] e il declino di una generazione

7 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas", en M. V. DIMIC, I. EVEN-ZOHAR *et al.*, *Teoría de los Polisistemas* (trabajo introductorio y compilación de textos por M. Iglesias Santos), Madrid, Arco, 1999, 33-34 p.

8 *Ibídem*, 33-34 p.

9 Y. BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, 415-416 p. Ídem, Barroco II: ibérico y latinoamericano, Barcelona, Garriga, 1971, 89-90 p. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Los Churriguera, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1971, 10-11 p. Ídem, El Siglo XVIII: entre tradición y Academia, Madrid, Sílex, 1992, 11-12 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, El retablo barroco en España, Madrid, Alpuerto, 1993, 213 p.

10 F. MARÍAS, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, 33-44 p.

11 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", en *Fragmentos*, 12-14 (1978), 116-117 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Problemática del retablo bajo Carlos III", en *Fragmentos*, 12-14 (1988), 35 p. A. VIGO TRASANCOS, "La arquitectura en Santiago a mediados del siglo XVIII: la década de 1760 y la introducción del academicismo", en *Actas del Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, 13-14 p. *Ídem*, "Transformación, utopía y redescubrimiento. La Catedral desde el Barroco a nuestros días", en M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (dir.), *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela,

prodigiosa –frate Martín Sarmiento (†1772), Bartolomé Rajoy y Losada (†1772), Diego A. Cernadas y Castro (†1777), Clemente Fernández Sarela (†1765), Lucas Ferro Caaveiro (†1770), José Gambino (†1775), Alejandro Nogueira (†1775)…–. H. Hatzfeld, per esempio, identifica il barocchismo con lo stile letterario posteriore al Barocco e, in questo modo, si riferisce a delle forme eccessivamente manierate che avevano perso il "contenimento" del Barocco[12]. V.-L. Tapiè, a sua volta, era restio a usarlo; comunque, il termine barocchismo non risulta estraneo alla storia dell'arte, dato che è stato utilizzato in senso enfatico negli studi del secolo XVIII, da Martín González e Ramallo Asensio[13], o anche da Otero Túñez, potendosi considerare una felice sostituzione del vecchio termine *churrigueresco*.

L'arte "rococò" è un altro problema, nonostante l'ipotesi della fioritura di quest'arte in Spagna sia stata sempre rifiutata[14]. Nel Rococò francese, generalmente, si distinguono tre fasi: la prima corrisponde al periodo della Reggenza (1715 a 1730); la seconda è l'epoca di Luigi XVI; e la tappa finale, va dal 1751 al 1760[15]. Comunque, bisogna far notare che la creazione del Rococò avvenne intorno al 1700, sotto il regno di Luigi XIV (†1715), in conformità con i materiali e i repertori del Barocco e, in particolare, tramite il recupero degli arabeschi e dei grotteschi del 1500 a opera di Jean Berain (†1711). Forse dagli ultimi anni del regno di Luigi XIV, la disponibilità di questi "vocabolari" del secolo XVI e la spinta del "grottesco", partendo dalla cassa di risonanza offerta dalla stampa di Parigi, sono stati lo spunto per sviluppare tessiture metalliche e stili di incrostazione, più o meno in parallelo all'interesse per W. Dietterlin († 1599) in Spagna. In relazione al predetto "architetto-decoratore", è indubbio che la sua influenza arrivò alla Corte, dove venne utilizzata agli inizi del XVIII per poter ampliare il repertorio; infatti, Teodoro Ardemáns (†1726), nominato Maestro Maggiore del Re, lo qualificò come "grande ornamentalista" e frate Matías de Irala Yuso (†1753) lo menzionò come una delle sue fonti, insieme a incisioni francesi.

Per quanto mi è noto, la storiografia superò quello che fu convenzionalmente designato come "stile barocco". In effetti il Barocco, da "primitivo" concetto morfologico e stilistico, nato alla fine del 1800, è stato riformulato come concetto d' "epoca", oppure come periodo della storia dell'arte. Al riguardo, credo che García Iglesias mise il dito nella piaga chiedendosi: «*Cómo especificar el Barroco en Galicia? Hemos señalado una rica pluralidad en posiciones sociales y variedad también de posibilidades* […]. *Y en el fondo de la cuestión*

Consorcio de Santiago, 2000, 209 p. y ss. E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2008, 38-40 p. y ss.

12 H. HATZFELD, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973, 52-72 p.

13 G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, CSIC., 393 p. y ss. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, *op. cit.*, 147 p. y ss.

14 T. PIGNATTI, *The Age of Rococo*, Londres, Hamlyn, 1969, 34 y 142 p.

15 F. KIMBALL, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1943, 109-110, 152 y 154-161 p. P. MINGUET, *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra, 1992, 121-142 p. J. SEOANE PINILLA, *La política moral del Rococó: arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, Madrid, Antonio Machado, 2000, 25 p.

lo que realmente se detecta son diferentes 'tiempos'»[16]. Secondo W. Pinder[17] e il "metodo delle generazioni", tra tre generazioni successive, la terza è chiaramente contraria alla seconda. Pertanto, la divisione in periodi e "movimenti", nonché l'uso di una "terminologia" differente rispetto ai repertori canonizzati adottati prima e dopo il 1700, sono probabilmente più necessari di quanto si creda.

È assolutamente vero che il secolo XVIII risulta molto lungo.

Al riguardo, I. Lotman distinse due tipi di sviluppo riferiti alla "storia della cultura": «*El movimiento hacia adelante se realiza por dos vías*», un "proceso gradual" y otro "explosivo"; «*En este sentido es muy significativa la posición de los historiadores de la escuela de la 'longue durée'. Gracias a su esfuerzo, los lentos procesos graduales han sido introducidos como los que componen la trama de fondo de la historia* […]»[18]. In conseguenza, ci troviamo di fronte al problema di una classificazione in periodi e movimenti? O si potrebbe parlare di un'altra cultura per il secolo XVIII? Fortunatamente, in relazione allo studio di quello che fu definita "tipologia delle culture" e la sua caratterizzazione tipologica, I. Lotman e la scuola de Tartu ci forniscono un aiuto:

a) In generale, la cultura può essere rappresentata come un insieme di testi; secondo I. Lotman, «*Si es propio de ciertas culturas el representarse como un conjunto de textos regulados* […]*, otras culturas se modelizan como un sistema de reglas que determinan la creación de los textos. (Podría decirse, en otras palabras, que en el primer caso, las reglas se definen como una suma de precedentes, mientras que en el segundo caso, el precedente existe tan sólo si es descrito como una regla correspondiente)*»[19]. Pertanto, questa antitesi tra un "sistema di regole" e un "insieme di testi", potrebbe essere spiegata sulla base del materiale offerto dalla storia dell'arte che agisce come un "subsistema" della cultura, presa nella sua totalità.

Così il Rinascimento europeo ci dà un chiaro esempio di un sistema esplicitamente orientato alle regole. E questo fu principalmente ciò che avvenne nella Spagna del 1600. Come esempio contrario, si potrebbe citare la cultura del Rococò europeo e gran parte del secolo XVIII: «*Los "textos" artísticos* [esto es, un texto, un artefacto, un edificio, una imagen…] *que lo integraban cumplían su función social directamente, sin exigirse una traducción obligatoria del metalenguaje de la teoría. El teórico elaboraba sus construcciones siguiendo los pasos de la práctica artística*»[20]. Chissà potrebbe contrapporsi l'ideale di "manuale" o sistema di regole, come quello di frate Lorenzo de San Nicolas e la sua opera *Arte y Uso de la Architectura* (Madrid, 1633 y 1665) –il trattato più importante della Spagna del 1600– all'antologia o collezione di testi che fu il *Metodo sucinto i conpendioso*…(1731?, 1739?), di frate Matías de Irala. Un altro esempio: per quanto riguarda

16 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1990, 20 p.

17 J. PLAZAOLA, *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2003, 103 p. y ss.

18 I. M. LOTMAN, *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1998, 20 p.

19 I. M. LOTMAN y B. A. USPENSKIJ, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en J. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, 77 p.

20 *Ibídem*, 78-79 p.

la vita religiosa in Galizia, come è noto, questa si caratterizzò per il fermento dell'attività sinodale durante i secoli XVI e XVII. Tra il 1563 e il 1700 si celebrarono 49 sinodi; 40 di questi si concentrarono tra il 1600 e il 1640. Viceversa, durante il secolo XVIII, si celebrarono solo due: il Compostelano LXI di D. José de Yermo e Santibanez (1727-1737), intorno al 1735, che però fu reso ineffettivo e, successivamente, intorno al 1746, il Compostelano LXII di D. Cayetano Gil Taboada (1745-1751).

b) Allo stesso modo, si possono distinguere culture incentrate principalmente sull'espressione e culture incentrate sul "contenuto": il rituale vs. Il simbolo. Pertanto, una cultura orientata verso il contenuto e la cui opposizione fondamenteale è quella dell' "ordinato" e del "non-ordinato", si concepisce sempre come un "principio attivo" che deve espandersi: «*En cambio, en las condiciones de una cultura orientada predominantemente hacia la expresión* […], *puede no darse en general la tendencia a la expansión (en condiciones análogas puede resultar más característica la tendencia de la cultura a no salir de su propio ámbito, a atrincherarse contra todo aquello que le es opuesto, a encerrarse en sí misma sin extender el propio radio de difusión)*»[21]. In effetti, la cultura e l'arte del secolo XVIII in Spagna sono rinchiuse in se stesse e, a volte, del tutto chiuse. Forse questo può essere messo in relazione con il cambiamento nella tipologia dei vescovi: a tal fine va evidenziata la caduta in disgrazia del "prelato-cortigiano" in attivo, specialmente durante i regni di Filippo IV e Carlo II. Invece, dal regno di Filippo V in poi, sembra che vescovi e arcivescovi si ritirarono nei loro "campi d'inverno", nei loro domini, e si dedicarono al lavoro di "evangelizzazione", dato che la Corona non era interessata alla riforma della Chiesa ma piuttosto a rinforzare se stessa. Pertanto, agli inizi del secolo XVIII, essendosi diluita la sollecitazione dello spirito della "Controriforma", il rinnovo spirituale e pastorale del cattolicesimo raggiunse la Penisola Iberica.

21 *Ibídem*, 82 p.

Riassunto:

La situazione periferica della Galizia –situata nell'estremo nord-occidentale, con scarse comunicazioni con il resto della Penisola– è uno dei fattori che tradizionalmente si utilizza per giustificare il suo "ritardo culturale" durante l'Antico Regime. Oltre a questo isolamento, è necessario considerare la dispersione della popolazione, i contrasti tra la costa e la zona interna, l'assenza di nuclei urbani importanti, un'organizzazione sociale dominata dal clero e dalla hidalguía, una popolazione principalmente rurale, povera e culturalmente "dipendente". Ciò nonostante, la Galizia del Barocco, nella prima metà del XVIII secolo, visse un periodo di grande fioritura economica e un grande splendore culturale, specialmente nella regione atlantica che, indubbiamente, si riflesse nell'architettura e nell'arte religiosa. In effetti, gli storici dell'arte, generalmente, tendono a sottolineare l'esistenza di una relazione di dipendenza tra il floruit dell'arte dell' intaglio e la "ricchezza" dell'arte religiosa con l'aumento dei prezzi e la crescita demografica durante i secoli del Barocco. Questo, a sua volta, si riflette nell'abbondanza delle confraternite religiose e nelle Fabbriche delle chiese parrocchiali, insieme alle casse delle cattedrali e dei monasteri. Nonostante tutto, potrebbe non essere stato sempre così e la spiegazione potrebbe risiedere nei due motori principali della cultura del Barocco nel nord-ovest, cioé la riforma religiosa e la "ruralizzazione" della Galizia del 1600.

1. La "confessionalizzazione" che si verificò nelle Castillas durante i secoli XVI e XVII, quasi non toccò la zona nord-occidentale, in gran parte perché questo fenomeno iniziò con l'azione dei nuovi ordini religiosi. In Galizia, in cambio, la riforma religiosa dell'Età Moderna fu opera dei mendicanti delle gerarchie e, specialmente, del clero parrocchiale. È così che il miglioramento delle abitudini e dei comportamenti divenne una costante delle azioni dei vescovi del Regno di Galizia, dalla fine del secolo XVI. In questo modo prese forma l'idea che le misure per correggere le abitudini del basso clero secolare erano un modo per migliorare e "acculturare" il popolo. Sfortunatamente, questo processo di "culturalizzazione" non diede risultati positivi fino alla fine del 1600.

In ogni caso, la riforma del clero della Diocesi di Santiago de Compostela ebbe due conseguenze dopo il 1700:

a) per quanto riguarda i vescovi e gli arcivescovi, bisogna mettere in evidenza la notevole serietà dei vescovi del secolo XVIII, rispetto alla scarsa esemplarità di quelli precedenti, specialmente durante il regno di Felipe IV (1621-1643) e Carlos II (1665-1700);

b) anche il clero parrocchiale visse un cambiamento durante buona parte della prima metà del secolo XVIII, grazie all'azione della "visita e correzione" degli arcivescovi, il concurso a curatos e il miglioramento dei livelli medi d'educazione dei nuovi rettori. Questi ultimi, già coscienti della dignità del secerdozio, si occupano, con più o meno fortuna, del miglioramento spirituale dei loro parrocchiani, restaurano e mantengono la loro chiesa, si prendono cura delle loro proprietà, insegnano il catechismo, si sforzano di dare splendore alle cerimonie e stimolano la creazione di confraternite e di piccole scuole parrocchiali.

Difatti, è vero che il clero parrocchiale, in particolare, e l'insieme del basso clero, in generale, si occupò del controllo della vita religiosa del secolo XVIII, fiancheggiato quasi sempre da religiosi mendicanti. Non c'è dubbio che la qualità e quantità dei loro effettivi sono fattori che servono a misurare la "clericalizzazione" della società e la sua influenza sulla cultura barocca. Chiaramente, esistono numerose definizioni della cultura: «Por lo general, la cultura puede representarse como un conjunto de textos; pero desde el punto de vista del investigador, es más exacto hablar de la cultura como mecanismo que crea un conjunto de textos y hablar de los textos como realización de la cultura…» (Lotman, Uspenskij, 1979). Pertanto, se si definisce l'arte come "linguaggio" e la cultura come "meccanismo che crea un insieme di testi", o meglio come un conglomerato o un "sistema", non bisogna meravigliarsi che gli storici dell'arte abbiano utilizzato quelle che sono state definite Systemic Theories della leteratura e della cultura.

E quindi con la definizione di "sistemiche", si fa riferimento a distinte cornici teoriche e a diferenti modelli, nei quali si incontrano la semiotica della cultura di I. Lotman, la sociologia della letteratura di P. Bourdieu e il suo concetto di "campo letterario" e, infine, la Polysystem Theory. Vale la pena mettere in risalto, in particolare, i concetti di I. Even-Zohar e la sua definizione della cultura come "istituzione" socio-culturale e mezzo di comunicazione (socio-semiotico), o come "insieme o repertorio di opzioni", termini che suggeriscono una serie di elementi con una relazione di "interdipendenza".

Da quando la Polysystem Theory, alla metà della decade del 1970, ha preso piede tramite I. Even-Zohar, la sua presenza è stata sempre maggiore nell'ambito delle scienze sociali e umane. Nel campo della ricerca sulla cultura, l'ipotesi dei "polisistemi" fu concepita per spiegare le situazioni nelle quali la "etereogeneità" della cultura inizió ad essere più tangibile, come nel caso delle società bilingue e polilingue, e della relazione tra etereogeneità e cambio. In questo modo, risolse la problematica della produzione di "repertori" e "pianificazioni" della cultura, ipotesi di grande utilità per la descrizione del funzionamento della cultura barocca, rispetto ai complessi "meccanismi" utilizzati dai gruppi sociali per promuovere certi repertori e sopprimerne altri, pertanto, fuori dalla libera negoziazione delle forze del "mercato". Riguardo a ciò, è opportuno ricordare la tipologia della cultura del secolo XVII nella Penisola Iberica, definita come una cultura controllata, conservatrice e di massa.

Per il resto, la riforma religiosa dell'Età Moderna, in efetti, è stata un'offensiva contro la cultura popolare –cultura "canonizzata" vs. "non-canonizzata"–. È vero che la cultura popolare si descrive come una società principalmente del clero, senza che l'Inquisizione esercitasse troppa influenza. Difatti, i Galiziani non dovettero preoccuparsi del Santo Uffizio fino al 1560. Successivamente, durante il secolo XVII il tribunal di Santiago de Compostela si convertì nel meno attivo dei tribunali del Santo Uffizio delle Castillas. In questo contesto, il vero locus communis della storiografia fu spiegare un insieme di mezzi d'azione, di agenti e strategie:

a) da una parte, le missioni popolari: sotto l'auspicio delle autorità ecclesiastiche, durante la seconda metà del 1600 e le prime decadi del secolo XVIII, la Galizia visse l'apogeo delle campagne di "ricristianizzazione" e la moltiplicazione delle missioni che possono

classificarsi come "popolari" e "rurali". Non c'è dubbio che i cappuccini e i gesuiti furono gli iniziatori di questo movimento.

b) dall'altra, le confraternite e l'evoluzione dell'"associazionismo religioso", che ebbe il suo apogeo tra il 1630 e il 1740. Perciò la crescita delle confraternite, fino alla seconda metà del secolo XVIII, va messa in relazione con la predicazione dei frati domenicani e francescani, e con i mandati delle gerarchie; queste offrivano garanzie sulla partecipazione dei fedeli negli uffizi religiosi e nelle solennità, sicurezza nella diffusione e "canonizzazione" delle nuove devozioni della Chiesa postridentina e, in ultima istanza, l'accumulazione del surplus, per dare lo splendore necessario al culto delle chiese rurali.

Nonostante ciò, ci furono altri due mezzi d'azione nella Galizia del Barocco ai quali, chissà, fu data meno attenzione:

a) la oratoria sacra, arte di persuadere l'udienza, piuttosto che "dimostrare" le verità del messaggio religioso;

b) l'arte d'uso religioso. Dal Basso Medioevo in poi, riguardo alle "funzioni dell'immagine", la Chiesa Cattolica affermò che queste erano: la funzione didattica, la mnemotecnica e quella affettiva. Il potere emotivo e persuasivo delle immagini religiose deve essere parallelo allo sviluppo delle devozioni che si basano, prima di tutto, sulla disposizione delle gerarchie ecclesiastiche la cui osservazione è, in ultima istanza, manifestazione dell'accettazione della loro autorità. Questo fa diretto riferimento alla sequenza circolare "immagine-devozione-autorità". Infatti, i retabli non erano solo il supporto della Dottrina, non erano solo un invito alla pietà, un mezzo per la salvazione e lo strumento più persuasivo di educazione e propaganda ma, per la loro tipologia e distribuzione, rispondevano anche a un sentimento di "gerarchia" nei ruoli attribuiti a personaggi e credenze. In effetti, tra i secoli XVI e XVIII ci fu un cambio nella gerarchizzazione degli spazi ad uso religioso che si materializzò nella loro compartimentazione e gradazione in relazione alle necessità del culto. Non c'è dubbio che la gerarchia degli altari e della loro iconografia è tipica della chiesa postridentina, i cui fondamenti si materializzarono nell'abbondanza delle rappresentazioni cristologiche e mariane e nella loro posizione nelle chiese; oltre alla fortuna di San Rocco –presente in quasi il 37 per cento dei retabli maggiori del sud della diocesi di Santiago de Compostela datati tra il 1700 e il 1775–, di Sant'Antonio di Padova –nel 40 per cento dei casi– e di San Giuseppe –nel 45 per cento–. È un dato di fatto che esiste uno schema di distribuzione e sfruttamento dello spazio sacro, in modo che l' iconografia e la religiosità ufficiali occupassero un luogo privilegiato, situandosi nei retabli e nelle cappelle maggiori, relegando la religiosità popolare ad ambiti secondari e marginali. In questa maniera, l'altare maggiore fu la vera manifestazione e "trionfo" della Chiesa del Barocco e, rispetto alla sua inconografia, bisogna sottolineare l'importanza del culto al Santissimo Sacramento (Eucaristia) e della glorificazione della Santa Trinità; le avvocazioni tradizionali della Vergine Maria –Assunta, Coronazione, Immacolata Concezione, Madonna del Rosario…–, il Crocificato e San Giuseppe. Forse questo potrebbe mettersi in relazione con il cambiamento delle forme da una pietà "più sensibile" e viva, tipiche del Basso Medioevo e del Barocco (Devotio moderna), alle cappelle laterali, specialmente riguardo alla devozione, alle piaghe di Cristo e

Nostra Signora della Solitudine, il culto alle Anime e alla Madonna del Carmine, quasi sempre nelle navi delle chiese.

2. Si dice che nel 1752 il Regno di Galizia aveva 1.300.000 abitanti, e che pertanto la popolazione aumentò di un 75 per cento tra la fine del secolo XVI e la metà del XVIII. I villaggi e i "luoghi" del litorale e le valli pre-litorali della Galizia Atlantica raddoppiarono il numero dei suoi vicini durante l'Età Moderna. Questa costituisce una delle regioni della Panisola con la maggior densità di popolazione ma con il minor indice di concentrazione demografica, il minor numero di città e paesi e la minor tassa di popolazione urbana. Bisogna tener presente che durante gran parte della prima metà del 1700, il 4,9 per cento della popolazione viveva in nuclei superiori a 2000 abitanti e solo Santiago de Compostela –con 17.498– superava il limite dei 10.000 abitanti. Tra le regioni con la maggiore densità di popolazione, alla metà del secolo XVIII emergeva Santiago de Compostela e il suo territorio, la valle del Ulla, Tabeirós, Arousa, O Salnés il bacino del Lérez. Queste, senza dubbio, includevano luoghi e villaggi con il maggior numero di vicini e con una complessa rete di insediamenti, ai quali bisogna aggiungere i paesi della costa e moltissimi nuclei "semi-urbani", sull'asse disegnato da Noia (Noia, A Coruña), Padrón (Padrón, A Coruña) e Pontevedra (Pontevedra), fino a Cangas do Morrazo (Cangas, Pontevedra).

È per questa ragione che l'obiettivo della tesi è stato centrato sullo studio dei retabli e dell'arte dell'intaglio nel sud della diocesi di Santiago di Compostela durante il secolo XVIII, specialmente nelle parrocchie dell'arcidiaconato di O Salnés e dell'arcipretura di Iria Flavia. Intorno al 1752, l'arcipretura di O Salnés, un'area geografica che si estende dalla valle del fiume Ulla al fiume Verdugo e include buona parte delle Rías Baixas, possedeva «[…] dos cientas y cincuenta y seis yglesias o feligresias» distribuite in sette arcipreture: Ribadulla, Tabeirós, Moraña, Montes, Cobotade, Morrazo e Salnés. Nonostante ciò, per chiudere l'area tra Pontecesures e Ponte Sampaio, al nord si aggiunse la terra di Padrón e la valle del Sar, cioé l'arcipretura di Iria Flavia con trentuno parrocchie, la cui giurisdizione arrivava fino al sud del fiume Ulla.

Se la cultura del Barocco, nel secolo XVII, era prodotto di una società "moderna", nel Regno di Galizia questa era rurale, contadina e signorile. Infatti, bisogna considerare che la crescita della popolazione, durante il 1600, ebbe luogo in ambiente rurale e, nonostante ciò, dopo il 1700 non avvenne alcuno spostamento massivo della popolazione dalla campagna alla città. In questo modo, la Galizia dell'Antico regime prese parte alla disputa tra quelli che ritengono che il Barocco sia un prodotto dell'ambiente urbano e quelli che cosiderano che si tratti del risultato di una società e di un'economia agraria. Durante l'Antico Regime le alte gerarchie, conventi, Fabbriche e capitoli, nobiltà e hidalguía costituirono, in contesti urbani, la principale clientela dell'artigianato appoggiando, di fatto, le attività artistiche. Pertanto, se nel resto della Spagna barocca, la nobiltà e le gerarchie ecclesiastiche monopolizzarono l'attività artistica, viceversa in Galizia furono i grandi monasteri –tredici case circestensi e nove benedettine– e le cattedrali, la miglior clientela e i più generosi mecenati del Rinascimento e del Barocco.

La "ruralizzazione" è un dato di fatto, ma anche una sfida alla storia dell'arte: queste aree del litorale e le valli prelitorali erano, a loro volta, le più dinamiche per quanto riguarda le attività economiche. La Galizia atlantica, probabilmente allora, fu una regione ricca, quella meglio articolata e che presentava le maggiori densità demografiche, villaggi e paesi con il maggior numero di vicini. Questo facilitò la fioritura durante il Medioevo dell'artigianato e del commercio; conseguentemente, rispetto alla Galizia dell' ínterno, offrì una maggiore diversificazione e dinamismo nei suoi mercati, e una crescita della domanda che, alla fine, spinse i maestri e gli artigiani a spostarsi in cerca di lavoro...

È chiaro che per quanto riguarda la ruralizzazione, è importante sottolieare altri due punti di interesse:

a) ll "mercato" della cultura (beni simbolici), nella società rurale del secolo XVIII, che non indica l'insieme di attività orientate a vendere, comprare o permutare beni o servizi ma, più concretamente, il «[…] conjunto de factores implicados en la producción y venta del repertorio cultural por lo que promueve determinados tipos de consumo» (Even-Zohar, 1999). In conseguenza, si tratta della posizione che occuparono le chiese parrocchiali nei campi della produzione e del consumo, specialmente dall'ultimo terzo del 1600 in poi. Bisogna quindi ricordare che, in effetti, l'atrio fu un luogo di riunione, dove si vendeva e si comprava l'arte religiosa, dove si decideva il prezzo dei "prodotti" e si regolava la "manifattura" tramite il contatto diretto con i produttori. (Rispetto a ciò, bisogna evidenziare il "monopolio" (de facto) che la chiesa occupava in ambiente rurale, considerato che essa riuniva produttori e consumatori (la clientela) nonché il settore più potente (il clero), il quale disponeva delle maggiori risorse nel campo del consumo e controllava gli spazi destinati agli interscambi dei beni simbolici. In realtà, «sería más provechoso concebir la 'cultura', o cualquier actividad socio-semiótica, como la red que se obtiene de la interdependencia (interrelación) de todos los factores» (Even-Zohar, 1999), cioè l'istituzione, il mercato, i produttori, i consumatori, il repertorio… In ogni caso, forse le leggi di funzionamento di questa "interrelazione" possono spiegare il "restauro" delle chiese rurali, la ricchezza dell'arte religiosa o anche l'aumento della produzione dei retabli e degli intagli durante il secolo XVIII.

Ci fu una "concentrazione" della produzione degli altari maggiori durante i due quarti centrali del XVIII secolo, includendo il 75 per cento della produzione e, in particolare nel secondo quarto, quasi il 45 per cento di essa. Così si aggiustarono gli altari maggiori delle chiese rurali, con una spesa media che oscilla tra i 1.500 e i 2.800 reales; a volte, per volontà delle autorità ecclesiastiche e, altre volte, per iniziativa delle parrocchie –indotte e tutelate dal clero– ma spesso per iniziativa delle confraternite. Per quanto a me noto, questa concentrazione della produzione di intagli e sculture formava parte della "pianificazione" della riforma relgiosa della Chiesa di Santiago de Compostela, come concezione e cronologia, dato che l'arte religiosa si integrava tra i suoi "mezzi d'azione" sulla società dell'Antico Regime. Ad ogni modo, alla luce dei fatti, credo che questa dinamica ebbe gravi conseguenze sull'arte barocca. Ci fu un aumento della produzione, seguito dalla crescita dell'offerta, con la conseguente moltiplicazione del numero dei maestri e ufficiali. Si verificò un calo dei prezzi, come risultato

della concorrenza e della standardizzazione dei prodotti, per poter far fronte alla domanda...Comunque, lo stato delle chiese e le possibilità del culto religioso in ambiente rurale senza dubbio erano in relazione diretta unicamente con i fondi delle Fabbriche e delle confraternite e con le possibilità economiche del vicinato. Se escludiamo il ruolo dei fattori di mediazione tra i consumatori, produttori e repertori nella cultura del Barocco, qual è la funzione del visitatore episcopale, del clero parrochiale e dei maggiordomi delle confraternite? Questo interrogativo, comunque, non intende sottovalutare le teorie economiche relative alle conseguenze dei movimenti di lunga durata come, ad esempio, la prosperità vissuta dopo il 1700 e il rialzo dei prezzi dei prodotti agricoli.

b) La teoria dei "centri artistici" che si occupò di posizionare i luoghi dove si produsse l'arte e dove si svilupparono le strutture dell'istituzione e il mercato, con l'aiuto della geografia e della statistica. Durante l'Antico Regime le arti si svilupparono quasi sempre orizzontalmente –crescevano con lo stesso impulso della domanda, ma evidentemente erano pochi i maestri e gli ufficiali che arrivavano in cima alla piramide della produzione– e che si subordinavano ai centri di produzione. In effetti il progresso produttivo rispondeva alla potenza di queste "manifatture" e a una maggiore o minore concentrazione dei mestieri, messi in relazione con la carpenteria e la pietra: per esempio, durante il 1600, come è noto, i principali "epicentri" dell'intaglio e della scultura furono Santiago de Compostela e Ourense. Tuttavia, posteriormente, durante il secolo XVIII, la forza dell'apparato di produzione si trasferì nella Galizia dell'Atlantico, con il centro più importante nella Città Santa, le cui ramificazioni si estendevano nell'area centrale e sud-occidentale della Diocesi, come nel caso dei paesi di Noia, Padrón, Pontevedra, Redondela…Nonostante i mestieri dipendenti o relativi al lavoro del legno abbondassero anche in campagna, sembra che questi fossero molto numerosi nella zona interna dell'antica provincia di Santiago dove, alla metà del secolo XVIII, in più di due terzi delle sue popolazioni c'erano artigiani che si dedicavano a quest'arte. Al riguardo, bisogna mettere in evidenza, per esempio, la concentrazione di falegnami nella zona sud-est della sua relativa provincia, in Terra de Montes, Cotobade e la valle del Lérez.

Oltre ai riferimenti riguardo al funzionamento del campo di produzione, non vorrei concludere senza evidenziare i contributi apportati a una "storia" del retablo nella Galizia antica:

a) in primo luogo, l'arrivo intorno al 1726 di Miguel de Romay († dopo il 1742) e il suo atelier al sud della Diocesi, per ottenere il lavoro dell'altare maggiore della collegiata di Santa María de Baiona (Baiona, Pontevedra), a marzo del 1726, forse proprio dopo l'erezione dell'altare maggiore del Colegio de la Compañía de Jesús, oggi chiesa di San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra). Sfortunatamente, ci sono solo prove circostanziali della sua participazione : nel febbraio del 1729, Miguel de Romay firmava un contratto insieme a Miguel García de Bouzas, con i gesuiti di Pontevedra; c'è un'incisione con la firma "Romai" –oggi nel Museo de Pontevedra (1730 ca.)– messa in relazione con iil Marquesado de Mos e a lui attribuito... Nel caso avesse lavorato nella cappella maggiore del Collegio dei gesuiti di Pontevedra, dovremmo riscrivere alcune pagine più o meno importanti sull'arte

dei retabli nella Galizia occidentale, in rapporto all'introduzione dello stipite, le colonne tortili al "nuovo stile" e le colonne intagliate, con decorazioni sui fusti di nastri, lacci e ovali.

b) Santiago de Compostela fu uno dei centri di produzione più prestigiosi e influenti che diffuse il repertorio e le forme in un'area ampia che, indubbiamente, oltrepassò i limiti della sua Diocesi. Questa influenza, dopo il 1700, si sentì nella Galizia atlantica mediante una tipologia stabilita, caratterizzata dall'uso delle colonne salomoniche, una struttura subordinata all'asse centrale, divisa in corpo centrale e attico, con almeno quattro casse disposte triangolarmente. Allo stesso tempo, dal 1730 in poi, grazie al obradoiro di San Martiño Pinario (Santiago de Compostela) e all'azione di altri atelier e maestros de arquitectura y escultura della Città Santa, si portò quest'arte oltre le sue mura e le sue chiese, come nel caso di Manuel de Leys († dopo il 1766), Luís Parcero († prima del 1760), José Gambino († 1775)…

c) Comunque, nel secolo XVIII, oltre Santiago de Compostela, ci furono altri centri come Noia, Redondela o Pontevedra: infatti, questi furono responsabili dell'introduzione dello stipite e del suo uso come sostegno per queste strutture in legno. A Pontevedra, in particolare, è necessario menzionare la famiglia dei Dacanle, nella quale ci sono pittori, scultori e intagliatori, dato che questi gettano luce sull'opera dell'altare maggiore della chiesa di Santa Clara de Pontevedra, eretta intorno al 1733. Allo stesso modo, è necessario risaltare la figura di Benito Rey, un altro intagliatore del paese di Lérez, attivo tra 1750 e il 1759; e chissà che questo non sia stato il miglior esempio dell'unione degli stili di Fernando de Casas e Simón Rodríguez al sud del fiume Ulla.

EL LARGO SIGLO XVIII

No le faltaba razón a E. Gombrich cuando observó que "[…] Todo apunta a la conclusión de que la locución 'el lenguaje del arte' es más que una metáfora […]"[1]. En efecto, la gran aportación de la Escuela de Tartu a las humanidades y las ciencias sociales está en relación con su definición de la "literatura" y la cultura como un tipo de sistema de signos, a principios de la década de 1960, y hacerlo en base a la "teoría de la información". I. Lotman y su semiótica de la cultura, cuyas ideas nacen del "post-estructuralismo", consideran la cultura como una lengua, es decir, un sistema semiótico, esto es, que se sirve de signos, un sistema de comunicación ordenado que sirve, por tanto, para transmitir información[2]. Al respecto, el arte se define como "lenguaje secundario" —esto no quiere decir "secundario" con respecto a la "lengua natural", sino que se sirve de esta como material, como modelo—[3].

S. Moralejo, por su parte, también creyó ver "[…] algo más o menos equivalente a lo que entendemos por lenguaje en el arte"[4]. En sus reflexiones acerca de la "descripción y caracterización del estilo", ya advertía que las "perspectivas de futuro" no parecían "muy halagüeñas" a fin de abordar la problemática del estilo y el "arte como lenguaje"; —hay que subrayar que estas ideas "pioneras" se reflejaron en la memoria de oposición, por la que, en 1978, S. Moralejo obtuvo la plaza de profesor agregado de Historia del Arte Antiguo y Medieval de la USC— "Mas cabe esperar [no obstante] de las aportaciones del estructuralismo […] y de la teoría de la información"[5].

De esta suerte, la cultura aparece como un "sistema de lenguajes", cuyas manifestaciones concretas son sus textos. La cultura representa, por otra parte, un mecanismo "plurilingüe"; ninguna cultura puede ser definida como una sola lengua. Luego, entre las ideas fundamentales de I. Lotman en relación con la caracterización de este sistema de signos que es la cultura, vemos la tensión constante entre dos polos opuestos, estatismo/dinamismo, unidad/pluralidad; al parecer, "si la heterogeneidad de su organización interna —la presencia en su interior de estructuras organizadas diversamente y de diferentes grados de organización— es una ley necesaria para la existencia de toda cultura, no menos necesaria es la unidad […]"[6]. Como se sabe, si proliferan los repertorios, hay mayor disponibilidad de recursos para que se produzca un "cambio"[7]. Si bien una cultura como la del Siglo de Oro, "Una vez

1 E. H. GOMBRICH, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 88 p.

2 J. LOZANO, "Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu", en J. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Ed. de J. LOZANO, Madrid, Cátedra, 1979, 20-23 p.

3 J. M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, 17-32 p.

4 S. MORALEJO ÁLVAREZ, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, 124 p.

5 *Ibídem*, 136 p.

6 J. LOZANO, "Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu", op. cit., 31 p.

7 I. EVEN-ZOHAR, "Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la

que ha acumulado mayor número de opciones adquiere un repertorio más amplio y multiforme, y en consecuencia durante los períodos de cambio puede mostrar más inclinación a reciclar […]", antes que a buscar repertorios ajenos[8]. En efecto, la cultura está predispuesta a una suerte de "plurilingüismo"; no es casual que el arte conserve con asombrosa frecuencia los lenguajes del pasado y que abunden los "renacimientos". Si la cultura del 1600 se definió por el "todos a una", la del siglo XVIII se caracterizó, en cambio, por el "mosaico"; desde luego, son muchos los "indicadores" que hablan de eclecticismo, complejidad, atomización, barroquismo y "manierismo" en el decurso del 1700[9].

En este sentido, F. Marías definió el "largo siglo XVI" en atención a la dialéctica entre continuidad y cambio, y, de hecho, como si hablara del XVIII, dijo que aquí "se nos presenta como básico el problema del bilingüismo, del doble lenguaje […] utilizado por nuestros artífices […]"[10]. Por su parte, Rodríguez G. de Ceballos puso de relieve que el "[…] desarrollo de la arquitectura durante el siglo XVIII constituye una amalgama de corrientes que se entrecruzan y a veces se superponen […]"; en efecto, "No se produce un estilo homogéneo, y si en todo caso existe un factor que unifica aquellas corrientes sería la nueva dinastía borbónica […]". Buena prueba de este "bilingüismo" son las etiquetas de que se echó mano en España: "churrigueresco", barroco "castizo" o tradicional, también "barroco florido"; casi podían reducirse al común denominador de concebirse como "sub-productos", esto es, auténticos "manierismos" o "barroquismos", caracterizados, éstos, por la hibridación y complejidad de las formas[11] y por el "reciclaje" de los repertorios de los siglos XVI y XVII. Todo esto pese a que se trata de un período bien acotado, que empieza con la Guerra de Sucesión (1701 a 1713) y la instauración de la dinastía de los Borbones, y acaba con la liquidación del Antiguo Régimen hacia 1808. Si bien en Galicia el fin de esta "época" coincidió con la llegada del "academicismo" (1764 a 1767)[12] y el ocaso de una generación "prodigiosa" —fray Martín

---

Teoría de los Polisistemas", en M. V. DIMIC, I. EVEN-ZOHAR *et al*., *Teoría de los Polisistemas* (trabajo introductorio y compilación de textos por M. Iglesias Santos), Madrid, Arco, 1999, 33-34 p.

8 *Ibídem*, 33-34 p.

9 Y. BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, 415-416 p. *Ídem*, *Barroco II: ibérico y latinoamericano*, Barcelona, Garriga, 1971, 89-90 p. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1971, 10-11 p. *Ídem*, *El Siglo XVIII: entre tradición y Academia*, Madrid, Sílex, 1992, 11-12 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, 213 p.

10 F. MARÍAS, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, 33-44 p.

11 A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla Corte di Roma (1560-1795)*, Milán, Electa, 2004, 162 p.

12 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", en *Fragmentos*, 12-14 (1978), 116-117 p. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Problemática del retablo bajo Carlos III", en *Fragmentos*, 12-14 (1988), 35 p. A. VIGO TRASANCOS, "La arquitectura en Santiago a mediados del siglo XVIII: la década de 1760 y la introducción del academicismo", en *Actas del Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, 13-14 p. *Ibídem*, "Transformación, utopía y redescubrimiento. La Catedral desde el Barroco a nuestros días", en M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (dir.), *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela,

Sarmiento (†1772), Bartolomé Rajoy y Losada (†1772), Diego A. Cernadas y Castro (†1777), Clemente Fernández Sarela (†1765), Lucas Ferro Caaveiro (†1770), José Gambino (†1775), Alejandro Nogueira (†1775)…—. H. Hatzfeld, por ejemplo, identificó el "barroquismo" con el estilo literario que sigue al "barroco" y, de esta suerte, se refería a unas formas amaneradas en exceso, que habían perdido la contención del Barroco[13]. V.-L. Tapiè, por su parte, se mostró reacio a su uso[14]; si bien el término "barroquismo" no le es extraño a la historia del arte, puesto que ha sido empleado en los estudios del siglo XVIII, con un sentido enfático, por Martín González y Ramallo Asensio[15], o bien Otero Túñez, pudiendo considerarse un afortunado sustituto del viejo y a veces rancio "churrigueresco".

Otro problema es el del "arte rococó"; aun cuando siempre se haya negado su florecimiento en España[16]. En el Rococó francés se acostumbra a distinguir tres "etapas": la primera, el período Regencia (1715 a 1730); la siguiente, el período Luís XVI; y la etapa final, de 1751 a 1760[17]. Sin embargo, hay que subrayar que la "creación del Rococó" acaeció hacia 1700, bajo Luís XIV (†1715), de acuerdo con la transformación de los "materiales" y repertorios del Barroco y, en especial, a través de la recuperación de arabescos y grutescos del 1500, por mano de Jean Berain (†1711). Quizá la disponibilidad de éstos "vocabularios" del siglo XVI y el empuje del "grutesco" desde los últimos años del reinado de Luís XIV, a partir de la caja de resonancia que ofrecían las prensas de París, haya sido el "caldo de cultivo" para desarrollar texturas "metálicas" y el estilo de incrustaciones; más o menos paralelo al interés por W. Dietterlin († 1599) en España. En relación con este "arquitecto-decorador", no hay duda que su "moda" tocó a la Corte, donde se lo "utilizó" a inicios del XVIII a fin de ampliar el repertorio; de hecho, Teodoro Ardemáns (†1726), nombrado Maestro Mayor del Rey, lo calificó de "grande ornamentista" y fray Matías de Irala Yuso (†1753) lo contó entre sus fuentes, junto a grabados franceses.

Hasta donde sé, la historiografía ya superó lo que convencionalmente se designaba como "estilo barroco". En efecto, el Barroco ha traspasado este "primitivo" concepto morfológico y estilístico, gestado a fines del 1800 y se ha reformulado como un concepto de "época", esto es, un "período" de la historia del arte. Al respecto, creo que García Iglesias puso el dedo en la llaga al preguntarse: "¿Cómo especificar el Barroco en Galicia? Hemos señalado una rica pluralidad en posiciones sociales y variedad también de posibilidades […]. Y en el fondo de la cuestión

Consorcio de Santiago, 2000, 209 p. y ss. E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2008, 38-40 p. y ss.

13 H. HATZFELD, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973, 52-72 p.

14 V.-L. TAPIÈ, *Barroco y clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978, 22 p.

15 G. RAMALLO ASENSIO, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, CSIC., 393 p. y ss. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, op. cit., 147 p. y ss.

16 T. PIGNATTI, *The Age of Rococo*, Londres, Hamlyn, 1969, 34 y 142 p.

17 F. KIMBALL, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1943, 109-110, 152 y 154-161 p. P. MINGUET, *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra, 1992, 121-142 p. J. SEOANE PINILLA, *La política moral del Rococó: arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, Madrid, Antonio Machado, 2000, 25 p.

lo que realmente se detecta son diferentes 'tiempos' […]"[18]. Según W. Pinder[19] y el "método de las generaciones", entre tres generaciones sucesivas la tercera es claramente contraria a la segunda; es así que quizá sea más necesario de lo que se creía la división en períodos y "movimientos" y, luego, la fijación de una diferente "terminológica" en relación con los repertorios canonizados a ambos lados de la "raya" del 1700.

Es bien cierto que se hace largo el siglo XVIII.

Al respecto, I. Lotman distinguió dos tipos de desarrollo referidos a la "historia de la cultura": "El movimiento hacia adelante se realiza por dos vías", un "proceso gradual" y otro "explosivo"; "En este sentido es muy significativa la posición de los historiadores de la escuela de la *longue durée*. Gracias a su esfuerzo, los lentos procesos graduales han sido introducidos como los que componen la trama de fondo de la historia […]"[20]. Por consiguiente, ¿estamos ante el problema de una "clasificación" en períodos y movimientos?, ¿o bien podemos hablar de "otra" cultura para el siglo XVIII? Por fortuna, en relación con el estudio de lo que se llamó "tipología de las culturas" y su caracterización tipológica, I. Lotman y la escuela de Tartu nos echan una mano:

a) Por lo general, la cultura puede representarse como un conjunto de textos; según I. Lotman, "Si es propio de ciertas culturas el representarse como un conjunto de *textos* regulados […], otras culturas se modelizan como un sistema de *reglas* que determinan la creación de los textos. (Podría decirse, en otras palabras, que en el primer caso, las reglas se definen como una suma de precedentes, mientras que en el segundo caso, el precedente existe tan sólo si es descrito como una regla correspondiente)"[21]. Por tanto, esta antítesis entre un "sistema de reglas" y un "conjunto de textos", podría explicarse en base al material ofrecido por la historia del arte, que actúa como "subsistema" de la cultura, tomada ésta en su totalidad.

Así, el Renacimiento europeo nos da un claro ejemplo de sistema orientado "explícitamente" hacia las reglas, y, en gran medida, esto fue lo que se dio en la España del 1600. Como ejemplo "contrario", puede citarse la cultura del Rococó europeo y gran parte del siglo XVIII: "Los "textos" artísticos [esto es, un texto, un artefacto, un edificio, una imagen…] que lo integraban cumplían su función social directamente, sin exigirse una traducción obligatoria del metalenguaje de la teoría. El teórico elaboraba sus construcciones siguiendo los pasos de la práctica artística"[22]. Quizá podría contraponerse el ideal de "manual" o sistema de reglas que fue fray Lorenzo de San Nicolas y su *Arte y Uso de la Architectura* (Madrid, 1633 y 1665) —siendo, éste, el tratado más importante de la España del 1600— a la "antología" o colección de textos que en verdad fue el *Metodo sucinto i compendioso*… (¿1731?, ¿1739?),

18 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Galicia, tiempos de Barroco*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1990, 20 p.

19 J. PLAZAOLA, *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2003, 103 p. y ss.

20 I. M. LOTMAN, *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social, Barcelona, Gedisa*, 1998, 20 p.

21 I. M. LOTMAN y B. A. USPENSKIJ, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en J. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, 77 p.

22 *Ibídem*, 78-79 p.

de fray Matías de Irala. Otro ejemplo: en cuanto a la vida religiosa, en Galicia, como se sabe, ésta se caracterizó por la efervescencia de la actividad sinodal durante los siglos XVI y XVII —entre 1563 y 1700 se celebraron 49 sínodos y de ellos 40 se concentraban entre 1600 y 1640—; en cambio, durante el siglo XVIII se celebraron sólo dos —el Compostelano LXI de D. José de Yermo y Santibáñez (1727-1737), por 1735, que quedó sin efecto y, luego, el Compostelano LXII de D. Cayetano Gil Taboada (1745-1751), por 1746—.

b) De la misma manera, pueden distinguirse culturas ante todo centradas en la "expresión" y culturas centradas en el "contenido" —el ritual *vs*. el símbolo—. Por tanto, una cultura orientada hacia el contenido y cuya oposición fundamental es la de "ordenado" y "no-ordenado", se concibe siempre a sí misma como un "principio activo" que debe propagarse; "En cambio, en las condiciones de una cultura orientada predominantemente hacia la expresión […], puede no darse en general la tendencia a la expansión (en condiciones análogas puede resultar más característica la tendencia de la cultura a no salir de su propio ámbito, a atrincherarse contra todo aquello que le es opuesto, a encerrarse en sí misma sin extender el propio radio de difusión)"[23]. En efecto, la cultura y el arte del siglo XVIII en España están ensimismadas y, a veces, cerradas "a cal y canto". Quizá esto esté en relación con el cambio en la "tipología" de los obispos: hay que insistir en la caída en desgracia del "prelado-cortesano", en activo, en particular, durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. En cambio, desde el reinado de Felipe V, parece que obispos y arzobispos se retiraron a sus "campamentos de invierno", a sus dominios y se entregaron a la labor de "evangelizar", ya que la Corona no estaba interesada en la reforma de la Iglesia, sino en su propio reforzamiento. Entonces, a inicios del siglo XVIII, el empuje del espíritu de la "Contrarreforma" se había diluido y, así, la renovación espiritual y pastoral del catolicismo tomó impulso en la Península Ibérica.

23 *Ibídem,* 82 p.

Resumen:

La situación periférica de Galicia, en un extremo —el noroeste— con apenas comunicación con el resto de la Península, es uno de los factores tradicionalmente esgrimidos para explicar su "atraso cultural" durante el Antiguo Régimen. Además de este aislamiento, hay que hacer hincapié en la dispersión de la población, los contrastes entre la costa y el interior, la ausencia de núcleos urbanos importantes, una organización social dominada por el clero y por la hidalguía, una población mayoritariamente rural, pobre y culturalmente "dependiente". Si bien la Galicia del Barroco vivió en la primera mitad del siglo XVIII un período de gran crecimiento económico y seguro que un gran esplendor cultural, en especial la región del Atlántico, que sin duda se reflejó en la arquitectura y el arte de uso religioso. En efecto, los historiadores del arte acostumbran a decir que hay una relación de dependencia entre el florecimiento de la talla y la "riqueza" del arte religioso con el alza en los precios y el crecimiento demográfico durante los siglos del Barroco. Esto, por su parte, tendrá su reflejo en los caudales de las cofradías religiosas y en las Fábricas de las iglesias parroquiales, junto a las arcas de catedrales y monasterios. Con todo, quizá no siempre haya sido así y, a su vez, la explicación tenga que ver con los dos motores principales de la cultura del Barroco en el Noroeste, esto es, la reforma religiosa y la "ruralización" de la Galicia del 1600.

1. La "confesionalización" que tuvo lugar en las "Castillas" durante los siglos XVI y XVII poco se dejó sentir en el Noroeste, en gran parte debido al hecho de que ésta se inició, ante todo, con la acción de las nuevas órdenes religiosas. En Galicia, en cambio, la reforma religiosa de la Edad Moderna fue obra de los mendicantes, de las jerarquías y, en especial, del clero parroquial. Es así que la mejora de sus costumbres y comportamientos era una constante en las acciones de los obispos del Reino de Galicia, desde finales del siglo XVI, y de este modo, bajo el estandarte de la "*reformatio in capite et in membris*" [reforma en la cabeza y el cuerpo], cuajó la idea de que las medidas para contención de las costumbres del bajo clero secular se constituían en fórmulas de mejora y "aculturación" del pueblo. Infelizmente este proceso de "aculturación" no dio resultados positivos hasta finales del 1600.

Sea como fuere, la reforma del clero de la diócesis de Santiago de Compostela tuvo dos consecuencias después de 1700:

a) en relación a los obispos y arzobispos, hay que insistir en la notable seriedad de los obispos del siglo XVIII, frente a la escasa ejemplaridad de los anteriores, especialmente durante los reinados de Felipe IV (1621-1643) y Carlos II (1665-1700);

b) también el clero parroquial vivió un cambio durante buena parte de la primera mitad del siglo XVIII, gracias a la acción de la "visita y corrección" de los arzobispos, el "concurso a curatos" y la mejora de los niveles medios de educación de los nuevos rectores. Éstos ya conscientes de la dignidad del sacerdocio, se ocupan, con más o menos fortuna, de la mejora espiritual de sus ovejas, restauran y mantienen su iglesia, cuidan de su propiedad, enseñan el catecismo, se esfuerzan en dar esplendor a las ceremonias, y alientan la creación de cofradías y de pequeñas escuelas parroquiales de "primeras letras".

Es cierto que el clero parroquial, en particular, y el conjunto del bajo clero, en general, se encargó del control de la vida religiosa del siglo XVIII, apoyado casi siempre por religiosos mendicantes. No hay duda que la calidad y cantidad de sus efectivos son factores que miden la "clericalización" de la sociedad y su influencia sobre la cultura del Barroco. Claro que existen numerosas definiciones de la cultura: "Por lo general, la cultura puede representarse como un conjunto de textos; pero desde el punto de vista del investigador, es más exacto hablar de la cultura como mecanismo que crea un conjunto de textos y hablar de los textos como realización de la cultura…" (Lotman, Uspenskij, 1979). De esta suerte, si se define el arte como "lenguaje" y la cultura como "un mecanismo que crea un conjunto de textos", o bien como un conglomerado o "sistema"; no hay que extrañarse pues porque los historiadores del arte hayan echado mano de las que se han etiquetado como "teorías sistémicas" de la literatura y de la cultura. Es así que bajo la etiqueta de sistémicas, término empleado para referirse a lo "perteneciente o relativo a un sistema", se aglutinan diferentes marcos teóricos y modelos, donde se dan cita la semiótica de la cultura de I. Lotman, la sociología de la literatura de P. Bourdieu y su concepto de "campo literario", y finalmente la teoría de los polisistemas. Vale la pena resaltar, en especial, los conceptos de I. Even-Zohar y su definición de la cultura como "institución" socio-cultural y medio de comunicación (socio-semiótico), o "conjunto o un repertorio de opciones", términos que sugieren una serie de elementos con relaciones de "interdependencia".

Desde que la "teoría de los polisistemas" irrumpió, a mediados de la década de 1970, de la mano de I. Even-Zohar, en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, su presencia ha sido cada vez mayor. En el campo de la investigación de la cultura, la hipótesis del "polisistema" fue concebida para dar cuenta de situaciones donde la "heterogeneidad" de la cultura se hizo más palpable —caso de sociedades bilingües o plurilingües— y de la relación entre heterogeneidad y cambio. Sin embargo, de esta manera atendió a la problemática de la fabricación de "repertorios" y "planificación" de la cultura, hipótesis, éstas, de gran utilidad en la descripción del funcionamiento de la cultura del Barroco, con respecto a los complejos "mecanismos" utilizados por grupos sociales a fin de promover ciertos repertorios y suprimir otros, por tanto, de la libre negociación de las fuerzas del "mercado". Al respecto, recuérdese la "tipología" de la cultura del siglo XVII en la Península Ibérica, definida como una cultura dirigida, conservadora y de masas.

Por lo demás, la reforma religiosa de la Edad Moderna, en efecto, ha sido una ofensiva contra la cultura popular —cultura "canonizada" vs. "no-canonizada"—. Es cierto que la reforma de la cultura popular se dibuja como una empresa, ante todo, de la clerecía, sin que la Inquisición ejerciera una influencia acusada. De hecho, los gallegos no tuvieron que preocuparse por el Santo Oficio hasta 1560. Después, durante el siglo XVII el tribunal de Santiago de Compostela se convirtió en el menos activo de los tribunales del Santo Oficio de las Castillas. En este contexto, verdadero "locus communis" de la historiografía fue dar cuenta de un conjunto de medios de acción, de agentes y de estrategias:

a) en primer lugar, las "misiones populares": bajo el auspicio de las autoridades eclesiásticas, durante la segunda mitad del 1600 y

las primeras décadas del siglo XVIII Galicia vivió el apogeo de las campañas de "recristianización" y la multiplicación de misiones que pueden calificarse de "populares" y "rurales". No hay duda que fueron los capuchinos y jesuitas los iniciadores de este movimiento.

b) por otro lado, las cofradías y la evolución del "asociacionismo religioso", que vivió su apogeo entre 1630 y 1740. Al respecto, el crecimiento de las cofradías hasta la segunda mitad del siglo XVIII está relacionado con la predicación de los frailes dominicos y franciscanos y los mandatos de las jerarquías; dado que estas comportaban garantías de participación de los fieles en los oficios religiosos y solemnidades, seguridad en la difusión y "canonización" de las nuevas devociones de la Iglesia postridentina, y, en última instancia, acumulación de caudales para dar el necesario esplendor al culto en las iglesias rurales.

Si bien hubo otros dos medios de acción en la Galicia del Barroco, a los que quizá se les prestó menos atención:

a) la oratoria sagrada, arte de persuadir a las audiencias, antes que "demostrar" las verdades del mensaje religioso;

b) el arte de uso religioso. Desde la Baja Edad Media, en relación a las "funciones de la imagen", la Iglesia católica afirmó que éstas eran: didáctica, nemotécnica y afectiva. El poder emocional y de persuasión de las imágenes de uso religioso ha de ser paralelo al desarrollo de unas devociones que encuentran fundamento, ante todo, en las disposiciones de las jerarquías eclesiásticas y cuya observancia es, en última instancia, manifestación de la aceptación de su autoridad. Esto habla de la secuencia circular de "imagen-devoción-autoridad". De hecho, los retablos no sólo eran soporte de la Doctrina, no sólo eran una invitación a la piedad, un medio para la salvación y el instrumento más persuasivo de educación y propaganda, sino que, por su tipología y distribución, respondieron a un sentimiento de "jerarquía" en los papeles atribuidos a personajes y creencias. En efecto, se dio un cambio en la jerarquización de los espacios de uso religioso entre los siglos XVI y XVIII que se materializó en su compartimentación y gradación en relación con las necesidades del culto. No hay duda que la jerarquía de los altares y de su iconografía es marca de la Iglesia postridentina, cuyos dictados se materializaron en la abundancia de las representaciones cristológicas y marianas y, en suma, en su posición en las iglesias; amén de la fortuna de S. Roque—éste, en casi el 37 por ciento de los retablos mayores del sur de la diócesis de Santiago de Compostela datados entre 1700 y 1775—, S. Antonio de Lisboa —en el 40 por ciento— y S. José —en el 45 por ciento—. Es un hecho que hay un esquema de reparto y aprovechamiento del espacio sacro, de modo que la iconografía y la religiosidad "oficial" ocuparon los lugares de privilegio, se situaron en los retablos y las capillas mayores y relegaron la religiosidad "popular" a ámbitos secundarios o marginales. De esta suerte, el altar mayor fue, en verdad, manifestación y "triunfo" de la Iglesia del Barroco, y, en relación con su iconografía, hay que hacer hincapié en el culto al Santísimo Sacramento, y, junto a éste, la glorificación la "santa tríada"; a saber, las advocaciones "tradicionales" de la Virgen María —Asunción, Coronación, Inmaculada Concepción, Rosario…— el Crucificado y S. José. Quizá esto se relacione con el desplazamiento de formas de una piedad "más sensible" y viva, tan propias de la Baja Edad Media como del Barroco ("*Devotio moderna*"), hacia las capillas laterales; en especial referidas a la devoción a las llagas

de Cristo y Nuestra Señora de la Soledad, el culto a las Ánimas y la Virgen del Carmen, casi siempre en las naves de las iglesias.

2. Se dice que el Reino de Galicia contó en 1752 con 1.300.000 habitantes, lo que quiere decir que su población aumentó un 75 por ciento entre fines del siglo XVI y mediados del XVIII. Es así que las aldeas y "lugares" del litoral y valles pre-litorales de la Galicia atlántica duplicaron, las más de las veces, el número de sus vecinos durante la Edad Moderna. Ésta constituye una de las regiones de la Península con mayor densidad de población, pero con menor índice de concentración demográfica, menor número de ciudades y villas y menor tasa de población urbana. Hay que tener en cuenta que durante gran parte de la primera mitad del 1700 vivía en núcleos superiores a 2.000 habitantes el 4'9 por ciento de la población y sólo Santiago de Compostela —con 17.498— sobrepasaba el umbral de los 10.000 habitantes. De entre las comarcas con mayores densidades de población, a mediados del siglo XVIII sobresalían justamente Santiago de Compostela y su tierra, el valle del Ulla, Tabeirós, Arousa, O Salnés y la cuenca del Lérez. Éstas sin duda, contaron con los lugares y aldeas con mayor número de vecinos y con una compleja red de asentamientos, a los cuales, a mayores, hay que sumar las villas de la costa y un sinfín de núcleos "semi-urbanos", sobre el eje que dibujan Noia (Noia, A Coruña), Padrón (Padrón, A Coruña) y Pontevedra (Pontevedra), hasta Cangas do Morrazo (Cangas, Pontevedra).

Es así que el objetivo de esta Tesis Doctoral constituyó el estudio de la retablística y talla en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII, en especial en las feligresías del arcedianato de O Salnés y el arciprestazgo de Iria Flavia. Hacia 1752, el arciprestazgo de O Salnés, un área geográfica que se extiende desde el valle del río Ulla al Verdugo y abarca buena parte de las Rías Baixas, contó con "[…] dos cientas y cincuenta y seis yglesias o feligresias", repartidas, éstas, en siete arciprestazgos —Ribadulla, Tabeirós, Moraña, Montes, Cobotade, Morrazo y Salnés—. Si bien, para cerrar el área entre Pontecesures y Ponte Sampaio, al norte se le sumó la tierra de Padrón y el valle del Sar, esto es, el arciprestazgo de Iria Flavia, con treinta y una parroquias, y cuya jurisdicción llegaba al sur del río Ulla.

Si la cultura del Barroco en el siglo XVII era producto de una sociedad "moderna", en el Reino de Galicia, ésta era rural, campesina y señorial; habida cuenta que el crecimiento de la población durante el 1600 se forjó en el medio rural, y, no obstante, después de 1700, no se produjo un trasvase de población del campo a la ciudad. De esta suerte, la Galicia del Antiguo Régimen tomó parte en la disputa entre los que explican el Barroco como producto de lo urbano y los que lo hacen en cuanto que resultado de una sociedad y economía agrarias. Altas jerarquías, conventos, Fábricas y cabildos, nobleza e hidalguía constituyeron durante el Antiguo Régimen, en contextos urbanos, la principal clientela del artesanado y, en efecto, sostuvieron las actividades artísticas. Pues bien, si en el resto de la España barroca, la nobleza y las jerarquías eclesiásticas monopolizaron la actividad artística, en Galicia, en cambio, fueron los grandes monasterios —trece casas del Císter y nueve benedictinas—, junto con las catedrales, la mejor clientela y los más generosos mecenas del Renacimiento y el Barroco. La "ruralización" es un hecho, pero también un desafío a la historia del arte. Habida cuenta que estas áreas del litoral y los

valles pre-litorales eran, a su vez, las más dinámicas en relación con las actividades económicas; la Galicia atlántica quizá fuera entonces una región rica, la mejor articulada y la que presentaba las mayores densidades de población y aldeas y villas con mayor número de vecinos. Esto facilitó, pues, el florecimiento durante la Edad Moderna del artesanado y del comercio; por consiguiente, ofreció una mayor diversificación y dinamismo en sus mercados, frente a la Galicia interior, y, por de contado, un crecimiento de su demanda, que empujó, en fin, a los maestros y artesanos a moverse en busca de trabajo…

Claro que en relación con el "hecho" de la ruralización, hay que poner de relieve otros dos centros de interés:

a) El "mercado" de la cultura (bienes simbólicos) en la sociedad rural del siglo XVIII, que no designa el conjunto de actividades orientadas a vender, comprar o permutar bienes o servicios, sino, más concretamente, el "[…] conjunto de factores implicados en la producción y venta del repertorio cultural por lo que promueve determinados tipos de consumo" (Even-Zohar, 1999). Por consiguiente, se trata de la posición que ocuparon las iglesias parroquiales en los campos de producción y consumo, en especial desde el último tercio del 1600; recuérdese que el atrio fue, en efecto, un lugar de reunión, donde se vendió y compró arte religioso, donde se decidía sobre el precio de los "productos" y se ajustaba su "manufactura" por medio del contacto directo con los productores. Al respecto, hay que poner de relieve su "monopolio" (*de facto*) en el medio rural, habida cuenta que la Iglesia reunió a productores y consumidores —clientela—, y, a la vez, al sector más poderosos y con mayores recursos en el campo de consumo —clero— y al que poseía el control sobre el espacio destinado al intercambio de estos bienes simbólicos. Por otro lado, "sería más provechoso concebir la 'cultura', o cualquier actividad socio-semiótica, como la red que se obtiene de la interdependencia (interrelación) de todos los factores" (Even-Zohar, 1999); esto es, la institución, el mercado, los productores, los consumidores, el repertorio… Sea como fuere, quizá las leyes de funcionamiento de esta "interrelación" vayan a explicar la "restauración" de las iglesias rurales, la riqueza del arte religioso, o bien el aumento en la producción de retablística y talla durante el siglo XVIII.

Es un hecho que se dio una "concentración" de la fabricación de retablos mayores durante los dos cuartos centrales del XVIII —abarcando el 75 por ciento de la producción—, y, en especial, en el segundo cuarto —casi el 45 por ciento—. Es así que se hacían ajustes de retablos mayores en las iglesias rurales, con un gasto medio de 1.500 a 2.800 reales; en ocasiones, por voluntad de las autoridades eclesiásticas; en ocasiones, por iniciativa de las parroquias, inducidas y tuteladas por el clero; pero con frecuencia por iniciativa de las cofradías. Hasta donde sé, esta concentración de producción de talla y escultura hacía parte de la "planificación" de la reforma de la Iglesia de Santiago de Compostela, en concepción y cronología, ya que el arte religioso se integraba entre sus "medios de acción" sobre la sociedad del Antiguo Régimen. Si bien, a la luz de los hechos, creo que esta dinámica tuvo graves consecuencias sobre el "arte barroco". Se dio un aumento de la producción, seguido del crecimiento de la oferta, con la consiguiente multiplicación del número de maestros y oficiales; la bajada de los precios a resultas de la competencia y la estandarización de los

productos a fin de responder a la demanda… Sea como fuere, es cierto que el estado de las iglesias y las "posibilidades" del culto religioso en el medio rural quedaban, únicamente, en relación directa con los fondos de Fábricas y cofradías y con las posibilidades económicas del vecindario; una vez restado el papel de los factores de mediación entre consumidores, productores y repertorios en la cultura del Barroco —¿cuál es la función del visitador episcopal, del clero parroquial o de los mayordomos de las cofradías?—. Esto sin prejuicio de las tesis que hablan de las consecuencias de los movimientos de larga duración en la economía, caso de la prosperidad que se vivió después de 1700 y el alza de de los precios agrícolas.

b) Por otro lado, la teoría de los "centros artísticos", que se preocupó por situar dónde se produjo el "arte" y dónde se situaron los aparatos de la "institución" y el mercado —con auxilio de la geografía y la estadística—. Cierto que durante el Antiguo Régimen las "artes" se desarrollaron casi siempre en horizontal —crecían con el mismo impulso que la demanda, pero evidentemente eran muy pocos los maestros y oficiales que llegaban a la cima de la pirámide de producción—, y, a la vez, se subordinaron a los centros de producción, ya que su progreso obedeció a la potencia de estas "manufacturas" y a una mayor o menor concentración de los oficios relacionados con la carpintería y la cantería: por ejemplo, a lo largo del 1600, como se sabe, los principales "focos" de talla y escultura fueron Santiago de Compostela y Ourense. Sin embargo, luego, durante el XVIII, la fuerza del aparato de producción se trasladó a la Galicia del Atlántico, con el centro más importante en la Ciudad Santa y cuyas ramificaciones se extendían por el área central y sudoccidental de la Diócesis, caso de las villas de Noia, Padrón, Pontevedra, Redondela… Si bien los oficios dependientes o relacionados con el trabajo de la madera abundaban también en el campo; al parecer, éstos fueron muy numerosos en el interior de la antigua provincia de Santiago, donde, a mediados del siglo XVIII, en más de dos tercios de sus poblaciones había artesanos a relacionar con esta dedicación. Al respecto, hay que resaltar, por ejemplo, la concentración de carpinteros en la zona sudeste de su provincia, en Terra de Montes, Cotobade y el valle del Lérez.

Junto a las referencias acerca del funcionamiento del campo de producción, no quería poner el punto y final sin antes subrayar las contribuciones hechas a una "historia" del retablo en la Galicia atlántica:

a) En primer lugar, la llegada de Miguel de Romay († después de 1742) y su taller al sur de la Diócesis alrededor de 1726, a fin de hacerse con el ajuste del retablo mayor de la colegiata de Santa María de Baiona (Baiona, Pontevedra), en marzo de 1726. Quizá justo después de ser tallado y ensamblado el retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús, hoy iglesia de San Bartolomé de Pontevedra (Pontevedra). Infelizmente, de su participación sólo hay pruebas circunstanciales —Miguel de Romay firmaba un contrato, en febrero de 1729, junto con Miguel García de Bouzas, con los jesuitas de Pontevedra; hay un grabado con firma "Romai", hoy en el Museo de Pontevedra (1730 ca.), relacionado con el Marquesado de Mos y atribuido a éste…—. En fin, en caso de haber trabajo en la capilla mayor del Colegio de los jesuitas de Pontevedra, tendremos que reescribir algunas páginas, más o menos importantes, sobre la retablística en la Galicia del oeste, en

relación con la introducción del estípite, las columnas torsas al "nuevo estilo" y las entalladas, con decoración por los fustes de cintas, lazos y óvalos.

b) Santiago de Compostela fue uno de los centros de producción más prestigiosos e influyentes, que difundió "repertorios" y formas sobre una extensa área que sin duda sobrepasó los límites de su Diócesis. Esta influencia se sintió en la Galicia altlántica a través de la fijación de una "tipología", después de 1700, identificada por el uso de columnas salomónicas, una estructura subordinada al eje central, dividida en cuerpo principal y ático, con al menos cuatro cajas en disposición triangular. Conjuntamente, gracias al "*obradoiro*" de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), a partir de 1730, y a la acción de otros talleres y "maestros de arquitectura y escultura" de la Ciudad Santa, que llevaron este arte más allá de sus murallas e iglesias; caso de Manuel de Leys († después de 1766), Luís Parcero († antes de 1760), José Gambino († 1775)…

c) Si bien en el siglo XVIII, al margen de Santiago de Compostela, hubo otros focos, como Noia, Redondela o Pontevedra: éstos fueron, en efecto, responsables por la introducción del estípite y su utilización como soporte en estas estructuras de madera. En Pontevedra, en particular, hay que poner de relieve la familia de los Dacanle, donde encontramos pintores, escultores y entalladores, ya que éstos arrojan luz sobre la obra del retablo mayor de la iglesia de Santa Clara de Pontevedra, levantado hacia 1733. De la misma manera, hay que resaltar la figura de Benito Rey, otro entallador de la villa del Lérez, activo entre 1750 y 1759; tal vez éste haya sido el mejor ejemplo de la unión de los estilos de Fernando de Casas y Simón Rodríguez al sur del río Ulla.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

1. Fuentes manuscritas. Índice documental

a) Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (AHDS.)

Fondo General

Autos capitulares (1653-1724), leg. 1.15.19 (327 A), Colegiatas, Iria Flavia, Fondo general, AHDS.

Constituciones para el Régimen y gobierno de la Real y devota Cofradía de María Santísima de la Esclavitud, que para su mayor culto y veneración se estableció canónicamente y con Real aprobación, en su hermoso Santuario, construido á expensas de sus devotos bienhechores, en términos de la parroquia de Santa María de Cruces en este Arzobispado, en el año 1771, Santiago de Compostela, Imprenta de Juan Rey Romero, 1849, *vid*. Santuario de la Esclavitud, Mazo 1, Antecedentes sobre su administración y gobierno (1769-1886), leg. 1.20.1, Iria Flavia, Fondo general, AHDS.

"Visita del Arciprestazgo de Moraña, que hizo el Illmo. Sr. Obispo de Abaren, año de 1739", leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

"Visita del Arciprestazgo de Salnés, que hizo el Illmo. Señor Obispo de Abaren en el año de 1739", leg. 1.52.10 (1.266), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

"Visita del Arciprestazgo de Morrazo, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago [1747]", leg. 1.52.11 (1267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

"Visita del Arciprestazgo de Tabeirós, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y seis [1746]", leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

"Visita del Arciprestazgo de Cotobad, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y seis [1746]", leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

"Visita del Arciprestazgo de Moraña, que personalmente hizo el Illmo. Señor Don Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago, en el año de mil setezientos quarente y siete [1747]", leg. 1.52.10 (1.266), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

"Visita del Arciprestazgo de Morrazo, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

"Visita que hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago del Arciprestazgo de Vea en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747]", leg. 1.52.11 (1.267), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

"Arciprestazgo de Salnés. Mandatos [1749]", leg. 1.52.12 (1.268), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

"Visita del Arciprestazgo de Salnés [¿1749?]", leg. 1.52.12 (1.268), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

"Visita Arciprestazgo de Morrazo, Pontevedra, 1767", leg. 1.52.13 (1.269), Visita Pastoral, Fondo General, AHDS.

Fondo Parroquial

ANCORADOS (Santo Tomé): Libro de Fábrica (1663-1851), leg. 1, Administración parroquial, Santo Tome de Ancorados, Tabeirós, AHDS. Cofradía del Santísimo Sacramento (1663-1890), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Ancorados, Tabeirós, AHDS. Cofradía del Santísimo Rosario (1714-1967), leg. 3, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Ancorados, Tabeirós, AHDS.

ARNOIS (San Xulián): Cofradía del Santísimo Sacramento (1610-1720), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Xulián de Arnois, Tabeirós, AHDS. Cofradía de San Antonio de Padua (1678-1790), leg. 6, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Xulián de Arnois, Tabeirós, AHDS.

AUGASANTAS (Santa Mariña): Libro de Fábrica (1725-1823), leg. 1, Administración parroquial, Santa María de Augas Santas, Cotobade, AHDS. Santísimo Sacramento (1688-1846), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales: Santa María de Augas Santas, Cotobade, AHDS.

BAAMONDE (Santa María): Libro de Fabrica (1735-1805), leg. 2, Administración parroquial, Santa María de Baamonde, Xiro da Rocha, AHDS. Cofradía de Santísimo Sacramento (1661-1806), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Baamonde, Xiro da Rocha, AHDS. Cofradía de Nuestra Señora del Rosario (1736-1913), leg. 4, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Baamonde, Xiro da Rocha, AHDS.

BEMIL / VEMIL (Santa María): Libro de Fábrica (1668-1729), leg. 1, Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas (ant. Moraña de Arriba), AHDS. Libro de Fábrica (1731-1814), leg. 2, Administración parroquial, Santa María de Bemil, Moraña-Caldas (ant. Moraña de Arriba), AHDS. Cofradía de San Antonio

de Padua (1684-1860), leg. 5, Cofradías e Instituciones parroquiales: Santa María de Bemil, Moraña-Caldas (ant. Moraña de Arriba), AHDS.

BERRES (San Vicente): Libro de Fábrica (1676-1765), leg. 2, Administración parroquial, San Vicente de Berres, Tabeirós, AHDS. Cofradía del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario (1663-1890), leg. 2. Cofradías e Instituciones parroquiales, San Vicente de Berres, Tabeirós, AHDS.

BORELA (San Martiño): Libro de Fábrica (1719-1860), leg. 1, Administración parroquial, San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS. Santísimo Sacramento (1637-1723), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS. Santa María Magdalena (1686-1850), leg. 3, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Borela, Cotobade, AHDS.

CALDAS DE REIS (Santa María): Libro de Fábrica (1671-1841), leg. 2, Administración parroquial, Santa María de Caldas de Reis, Moraña-Caldas (ant. Moraña de Arriba), AHDS.

Capilla del Hospital: CAMBADOS / DOZO (Santa Mariña): Libro de Fábrica (1719-1862), leg. 1, Administración parroquial, Santa Mariña de Dozo, Cambados, Arousa, AHDS.

CEA (San Pedro): Libro de Fábrica (1600-1793), leg. 1, Administración parroquial, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS. Cofradía del Santísimo Sacramento (1608-1819), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS. Cofradía del Santo Rosario (1698-1807), leg. 3, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Cea, Arousa, AHDS.

CEQUERIL (Santa María): Libro de Fábrica (1676-1823), leg. 1, Administración parroquial, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS. Nuestra Señora del Rosario (1635-1818), leg. 3, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS. San Antonio de Padua (1671-1866), leg. 5, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Cequeril, Moraña de Arriba (Moraña-Cuntis), AHDS.

CORDEIRO / LOURO (Santa Columba): Libro de fábrica (1709-1790), leg. 2, Administración parroquial, Santa Columba de Louro, Cordeiro, Iria Flavia, AHDS.

COUSO (San Cristovo): Fábrica (1723-1827), leg. 1, Administración parroquial, San Cristovo de Couso, Moraña-Cuntis, AHDS. San Sebastián y Santísimo Sacramento (1723-1825), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Muimenta y San Cristobo de Couso, Moraña-Cuntis, AHDS.

DODRO (Santa María): Nuestra Señora de las Nieves (1712-1796), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS. Cofradía del Santísimo Sacramento (1746-1842), leg. 3, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS. Cofradía de San Roque (1766-1826), leg. 4, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS. "Papel tocante a la Sacristia, Pasadizo y dorado del retablo maior en fin de Moscoso" (fortafolio vacío) (1740), leg. 1, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS. "Contrata de la obra de la yglesia y demas papeles pertenecientes a este asunto y obligación del Monasterio de Conjo para la Capilla maior (s.d.), leg. 1, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS. Copia del contrato y condiciones para construir la iglesia de Dodro (1723), leg. 2, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS. "Reconocimiento y vista ocular de la yglesia de Dodro echa por Don Miguel Ferro Caaveyro […]" (1769), leg. 2, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS. Auto de las Autoridades eclesiásticas sobre las obras de la iglesia parroquial de Dodro, a 13 de septiembre de 1770 (1770), leg. 2, Documentación suelta (varia), Santa María de Dodro, Iria Flavia, AHDS.

DORRÓN (San Xoán): Libro de Fábrica (1703-1871), leg. 3, Administración parroquial: San Xoán de Dorrón, O Salnés, AHDS. Santísimo Sacramento (1723-1850), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales: San Xoán de Dorrón, O Salnés, AHDS.

GUIMAREI (San Xulián): Libro de Fábrica (1700-1800), leg. 1, Administración parroquial, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS. Cofradía de San José (1667-1835), leg. 1. Cofradías e Instituciones parroquiales, San Xulián de Guimarei, Tabeirós, AHDS.

LAÍÑO (San Xulián): Libro de Fábrica (1677-1763), leg. 2, Administración parroquial, San Xulián de Laíño, Iria Flavia, AHDS. Santísimo Sacramento (1718-1860), leg. 3, Administración parroquial, San Xulián de Laíño, Iria Flavia, AHDS.

LAMAS (Santa Cruz): Libro de Fábrica (1632-1717), leg. 1, Administración parroquial, Santa Cruz de Lamas, Moraña-Cuntis (ant. Moraña de Arriba), AHDS. Libro de Fábrica (1718-1824), leg. 2, Administración parroquial, Santa Cruz de Lamas, Moraña-Cuntis (ant. Moraña de Arriba), AHDS.

LANTAÑO (San Pedro): Nuestra Señora del Rosario (1664-1953), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia, AHDS. Santísimo Sacramento (1717-1954), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Lantaño, Ribadumia, AHDS.

MARCÓN (San Miguel): Libro de Fábrica (1666-1714), leg. 1, Administración parroquial, San Miguel de Marcón, As Pontes, AHDS. Libro de Fábrica (1713-1813), leg. 2, Administración parroquial, San Miguel de Marcón, As Pontes, AHDS. Santísimo Sacramento (1713-1812), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Miguel de Marcón, As Pontes, AHDS. Nuestra Señora y San Sebastián (1712-1799), leg. 4, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Miguel de Marcón, As Pontes, AHDS.

MARÍN (Santa María do Porto): Libro de Fábrica (1640-1734), leg. 1, Administración parroquial, Santa María do

Porto de Marín, O Lérez, AHDS. Libro de Fábrica (1736-1862), leg. 2, Administración parroquial, Santa María do Porto de Marín, O Lérez, AHDS. Arcángel San Miguel (1707-1868), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales: San Xulián y Santa María de Marín, O Lérez, AHDS.

MORAÑA (Santa Xusta): Libro de Fábrica (1621-1786), leg. 1, Administración parroquial, Santa Xusta de Moraña, Moraña-Cuntis (ant. Moraña de Arriba), AHDS.

MOREIRA (San Miguel): Cofradía de Ánimas (1697-1861), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Miguel de Moreira, Tabeirós, AHDS. Cofradía del Santísimo Sacramento y San Roque (1670-1798), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Miguel de Moreira, Tabeirós, AHDS.

MUIMENTA (Santa María): Fábrica (1723-1826), leg. 1, Administración parroquial, Santa María de Muimenta, Moraña-Cuntis, AHDS. Santísimo Sacramento (1728-1825), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Muimenta, Moraña-Cuntis, AHDS. Nuestra Señora del Rosario y San Antonio Abad (1767/1765-1824/1822), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Muimenta, Moraña-Cuntis, AHDS.

NOALLA (San Estevo): Libro de Fábrica (1732-1856), leg. 1, Administración parroquial, San Estevo de Noalla, O Salnés, AHDS. Libro de Visitas y Fábrica (1607-1732), leg. 4, Administración parroquial, San Estevo de Noalla, O Salnés, AHDS.

NOGUEIRA (San Lourenzo): Libro de Fábrica (1676-1855), leg. 1, Administración parroquial, San Lourenzo de Nogueira, Ribadumia, AHDS. San Blas (1670-1874), leg. 1. Cofradías e Instituciones parroquiales: San Lourenzo de Nogueira, Ribadumia, AHDS.

ORAZO (San Pedro): Libro de Fábrica (1621-1818), leg. 1, Administración parroquial, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS. Cofradía del Santísimo Sacramento (1614-1858), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Orazo, Tabeirós, AHDS.

PARADELA (Santa María): Libro de Fábrica (1632-1704), leg. 1, Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS. Libro de Fabrica (1705-1766), leg. 2, Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS. Libro de Fábrica (1765-1857), leg. 3, Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS. Inventarios (1889-1925), leg. 9, Administración parroquial, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS. Santísimo Sacramento y Nuestra Senora del Rosario (1642- 1729), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS. Cofradía del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario (1729-1897), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Paradela, Tabeirós, AHDS.

PERDECANAI (Santa María): Cofradía del Santísimo Sacramento (1709-1856), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Perdecanai, Moraña-Caldas, AHDS.

PIÑEIRO (Santo Tomé): Libro de Fábrica (1679-1741), leg. 1, Administración parroquial, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo, AHDS. Libro de Fábrica (1751-1931), leg. 2, Administración parroquial, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo, AHDS. Nuestra Señora del Rosario (1669-1750), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Piñeiro, Morrazo, AHDS.

RIOBÓ (San Martiño): Libro de Fábrica (1649-1776), leg. 1, Administración parroquial, San Martiño de Riobó, Tabeirós, AHDS. Cofradía del Santísimo Sacramento y Rosario (1703-1841), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Riobó, Tabeirós, AHDS. Cofradía de San Roque (1705-1863), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Martiño de Riobó, Tabeirós, AHDS.

ROIS (San Mamede): Libro de Fabrica (1719-1771), leg. 1, Administración Parroquial, San Mamede de Rois, Iria Flavia, AHDS. San Roque (1738-1858), leg. 8, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Mamede de Rois, Iria Flavia, AHDS. Nuestra Señora de la Soledad y San Antonio (1758-1858), leg. 6, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Mamede de Rois, Iria Flavia, AHDS.

Capilla de San Antonio do Foxo: RUBÍN (Santa María): Cofradía de San Antonio (1649-1749), leg. 7, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Rubín, Tabeirós, AHDS. Cofradía de San Antonio (1750-1912), leg. 8, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Rubín, Tabeirós, AHDS.

Capilla de Santa Margarita: SAIÁNS (Divino Salvador): Santa Margarita (1685-1731), leg. 8, Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS. Santa Margarita (1733-1920), leg. 9, Cofradías e Instituciones parroquiales, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS. Fábrica (1635-1703), leg. 1, Administración parroquial, Divino Salvador de Saiáns, Moraña-Cuntis, AHDS.

Capilla de Nuestra Señora de las Nieves: SAIAR (San Estevo): Libro de Fábrica (1618-1714), leg. 1, Administración parroquial, San Estevo de Saiar, Moraña-Caldas, AHDS. Libro de Fábrica (1715-1783), leg. 2, Administración parroquial, San Estevo de Saiar, Moraña-Caldas, AHDS. Fundación de Misas y Allanamientos (1689-1755), leg. 9 Administración parroquial, San Estevo de Saiar, Moraña-Caldas, AHDS.

SEIRA (San Lorenzo): Libro de Fábrica (1675-1775), leg. 1, Administración parroquial, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS. San Bartolomé (1655-1759), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS. Nuestra Señora del Rosario (1663-1870), leg. 4, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS. Santísimo Sacramento (1675-1869), leg. 5, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS. Santa Lucía (1726-1849), leg. 7, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Lorenzo de Seira, Iria Flavia, AHDS.

SOMOZA, A (San Andrés): Santísimo Sacramento (1707-1891), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San

Andrés de A Somoza, Tabeirós, AHDS.

SORRIBAS (Santo Tomás): Libro de Fábrica (1589-1765), leg. 1. Administración parroquial, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS. Santísimo Sacramento (1717-1858), leg. 2. Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS. Nuestra Señora del Rosario (1710-1838), leg. 5. Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS. San Roque (1716-1870), leg. 7. Cofradías e Instituciones parroquiales, Santo Tomé de Sorribas, Iria Flavia, AHDS.

SIMES (Santa María): Libro de Fábrica (1613-1693), leg. 1, Administración parroquial, Santa María de Simes, O Salnés, AHDS. Libro de Fábrica (1694-1851), leg. 2, Administración parroquial, Santa María de Simes, O Salnés, AHDS.

SISÁN (San Clemente): Libro de Fábrica (1704-1780), leg. 4, Administración parroquial, San Clemente de Sisán, Ribadumia, AHDS. Libro de Fábrica (1588-1703), leg. 1, Administración parroquial: San Clemente de Sisán, Ribadumia, AHDS.

TENORIO (San Pedro): Libro de Visitas (1648-1767), leg. 4, Administración parroquial, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS. Santísimo Sacramento (1682-1854), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS. Nuestra Señora del Rosario (1682-1817), leg. 3, Cofradías e Instituciones parroquiales, San Pedro de Tenorio, Cotobade, AHDS.

TOMONDE (Santa Mariña): Libro de Fábrica (1750-1811), leg. 2, Administración parroquial, Santa Mariña de Tomonde, Terra de Montes, AHDS. Santísimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario (1751-1814), leg. 2, Cofradías e Instituciones parroquiales: Santa Mariña de Tomonde, Terra de Montes, AHDS.

TROÁNS (Santa María): Libro de Fábrica (1715-1801), leg. 1, Administración parroquial, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS. Santísimo Sacramento (1607-1826), leg. 1, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS. Nuestra Señora del Rosario (1656-1825), leg. 5, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS. San Roque (1701-1837), leg. 7, Cofradías e Instituciones parroquiales, Santa María de Troáns, Moraña de Abaixo (Moraña-Cuntis), AHDS.

XIL (Santa Eulalia): Libro de Fábrica (1739-1866), s/cat. (sin catalogar), Administración parroquial, Santa Eulalia de Xil, O Salnés, AHDS. Cofradía del Santísimo Sacramento (1702-1850), s/cat., Cofradías e instituciones parroquiales, Santa Eulalia de Xil, O Salnés, AHDS. Cofradía de San Antonio Abad (1710-…), s/cat., Cofradías e instituciones parroquiales, Santa Eulalia de Xil, O Salnés, AHDS.

b) Arquivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela (AHUS.)

Protocolos Notariales

Prot. Florencio Barcia, 1771, leg. 5651, Santiago de Compostela, AHUS.

Prot. Ignacio López Montero, 1717, leg. 824, Padrón, AHUS.

Prot. Andrés Moreda, 1714, leg. 2.983, Santiago de Compostela, AHUS.

Prot. Diego Núñez Espantoso, 1744, leg. 3.112, Santiago de Compostela, AHUS.

Prot. Benito Paizal, 1743, s/cat. (sin catalogar), Padrón, AHUS.

Prot. Simón Rodríguez, 1724, leg. 2.887, Santiago de Compostela, AHUS.

Prot. Simón Rodríguez, 1726, leg. 2.891, Santiago de Compostela, AHUS.

Prot. Simón Rodríguez, 1727, leg. 2.891, Santiago de Compostela, AHUS.

Prot. Simón Rodríguez, 1729, leg. 3.661, Santiago de Compostela, AHUS.

Prot. Domingo Antonio Sánchez, 1749, leg. 3.788, Santiago de Compostela, AHUS.

c) Arquivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPP.)

Protocolos Notariales

Prot. Juan Francisco Días de Castro, 1729, leg. 372, Pontevedra, AHPP.

Prot. Tomás Domínguez Tenorio, 1710, leg. (G) 1.151 (4), Pontevedra, AHPP.

Prot. Miguel Antonio González, 1757, leg. (G.) 1.334 (8), Pontevedra, AHPP.

Prot. Miguel Antonio González, 1758, leg. (G.) 1.334, Pontevedra, AHPP.

Prot. Francisco González, 1759, leg. (G.) 1327 (21), Pontevedra, AHPP.

Prot. Juan Francisco González, 1748, leg. (G) 1.327 (11), Pontevedra, AHPP.

Prot. Matías López Fariña, 1734, leg. (G) 1.311 (4), Pontevedra, AHPP.

Prot. Andrés Núñez, 1730, leg. 1.256, Pontevedra, AHPP.

Arquivo Municipal de Pontevedra

Actas o Consistorios, 1714, leg. 24 (1), Archivo Municipal de Pontevedra, AHPP.

Actas o Consistorios, 1720, leg. 24 (9), Archivo Municipal de Pontevedra, AHPP.

Actas o Consistorios, 1737, leg. 24 (19), Archivo Municipal de Pontevedra, AHPP.

Actas o Consistorios, 1746, leg. 25 (7), Archivo Municipal de Pontevedra, AHPP.

Actas o Consistorios, 1754, leg. 25 (14), Archivo Municipal de Pontevedra, AHPP.

d) Archivos parroquiales "in situ"

CANGAS (Santiago): Actas capitulares (1712-1748), "Libro Nuebo de Constituciones y Hordenanzas, Yglesia Colegiata de la Villa de Cangas, año de 1712", leg. 3, Varia, Archivo de la antigua Colegiata de Santiago de Cangas, O Morrazo. Cofradía del Santísimo Sacramento (1727- 1909), leg. 11H, Hermandades y Cofradías, Archivo de la antigua Colegiata de Santiago de Cangas, O Morrazo.

SANTELES (San Xoán Bautista): Libro de Fábrica (1634-1682), leg. 1, Administración parroquial, Archivo de la feligresía de San Xoán de Santeles, Vea. Libro de Fábrica (1698-1773), leg. 2, Administración parroquial, Archivo de la feligresía de San Xoán de Santeles, Vea.

TOEDO (San Pedro): "Libro de la Fabrica y yglesia de San Pedro de Toedo en donde se asientan las alajas y rrenta que tiene dicha yglesia […]" (1709-1859), Administración parroquial, Archivo de la feligresía de San Pedro de Toedo, Vea.

XEVE (Inmaculada Concepción): "LIBRO de la fabrica e yglesia de Santa Maria baxo el titulo de la Concepcion en el partido de Jeve Fabricada en el monte da eyriña de ella por el yllmo. Señor Don Bartholome de Rajoy y Losada Arzobispo y señor de la Ciudad y Arzobispado de Santiago Nuevamentte erixida para Parroquia y separada de la de San Andrés del mismo nombre con la qual antes se allava unida, la que ha hecho de su quenta movido de Grande y Pastoral Zelo que asiste a este gran prelado" (1760), Archivo de la feligresía de la Purísima Concepción de Xeve, O Lérez.

e) Otros

Convento de RR. MM. Franciscanas de Santa Clara: PONTEVEDRA: "Libro de quentas del convento de nuestra Madre santa Clara de la uilla de Pontevedra, tiene principio para este mes de Noviembre de 1720: Mandado hazer por el Illmo. Señor Don Luis de Salçedo y azcona Arçobispo, y Señor de Santiago y prelado desde Monasterio en la Visita que hizo en el Año de 1717" (1720-1836), s/fol. (sin foliar), Archivo del Convento de Santa Clara de Pontevedra (ASClP.). "Libro de quentas de los Aberes que tiene Nuestra Señora de los Desanparados sita en el Convento de Nuestra Señora Madre Santa Clara de la Villa de Pontevedra" (1748-1907), dio comienzo el 29 de septiembre de 1749, s/fol., Archivo del Convento de Santa Clara de Pontevedra (ASClP.)

A. de HEROSA, *Memorial de las cossas notables de este Collegio de Herbón*, 1756 [manuscrito], 135 p., Biblioteca y Archivo Histórico de San Francisco de Santiago de Compostela, AHFrS.

2. Fuentes impresas

D. de ANDRADE, *Excelencias, antiguedad y nobleza de la arquitectura… / por Domingo de Andrade…,* En Santiago, por Antonio Frays, 1695 (Ed. facsímil a cargo de Miguel Taín Guzmán); Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993.

J. de ARFE Y VILLAFAÑE, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*…, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585, vid. Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU) <http://www.cehopu.cedex.es/img/bibliotecaD/1585_Juan_Arphe_varia_commensuracion.pdf >

Fray I. de BARREIRA, *Tratado das significaçoens das plantas, flores, e fruttos, que se referem na Sagrada Escrittura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações*…, Lisboa, Manoel Lopes Ferreyra, 1698, *vid*. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP.), cota R. 3216 P.

F. de S. BOAVENTURA, *Vita et miracula S. Antonii Olisiponensis: Vida e milagres de Santo Antonio de Lisboa*, *obra de um A. Anónimo, Porém da orden dos frades menores, A qual he publicada agora pela primeira vez, como se lê no Codice 286 da Livraria Manuscrita do Real Mosteiro de Alcobaça; posta em linguagem e enriquecida de notas criticas e historicas por Fr. Fortunato de S. Boaventura*…, Coimbra, Real Imprenta da Universidade, 1830.

T. BOCCALINI, *Avisos de Parnaso / De Traiano Bocalini; tradvcidos de lengua toscana en española por Fernando Perez de Sovsa; primera y segvnda centvria*, Madrid, Diego Diaz de la Carrera, 1653._ sig. 16779(1).

J. CARAMUEL DE LOBKOWITZ, *Architectura civil recta y obliqua: considerada y dibuxada en el templo de Ierusalem… promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenço cerca del Escurial… / por don Iuan Caramuel, monje cisterciense*…, *En Vegeven: en la Emprenta Obispal por Camillo Corrado, 1678*, *vid*. J. CARAMUEL DE LOBKOWITZ, *Arquitectura civil recta y oblicua* (edición facsímil a cargo de Antonio Bonet Correa), Madrid, Turner, 1984.

D. A. CERNADAS Y CASTRO, *Obras en prosa y verso del Cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro natural de Galicia*, Madrid, Joachin Ibarra, 1780.

___, *Padrón festivo de El Carmen empadronado en la Ilustre Villa de Yria Flavia: relación epicena en verso y prosa*…, Santiago de Compostela, Andrés Frayz, ¿1753?, *vid*. BXUSC., sig. RSE.VAR 29_5.

Constituciones Synodales del Arzobispado de Santiago Hechas por el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada, Arzobispo y Señor de la Santa Iglesia, Ciudad y Arzobispado de Santiago en la Santa Sínodo que su Illma. celebró en los dias 1, 2 y 3 de Junio del año 1746, Santiago de Compostela, Ventura Aguayo, 1746 *vid*. Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela (BXUSC.), sig. L 1912.

Constituciones synodales del Arcobispado de Sanctiago / hechas por el Ilustríssimo Señor Francisco Blanco / mandadas imprimir de nuevo / por Iuan de Sant Clemente, Arçobispo de este Arçobispado…, Santiago de Compostela, Luís de Paz, 1601, *vid.* BXUSC., sig. 15270.

W. DIETTERLIN, *Architectvra Von Außtheilung, Symmetria vnd Proportion*… [*Arquitectura de la distribución, simetría y proporción de las cinco columnas*], Nuremberg, 1598, *vid*. A. K. PLACZEK, *The fantastic engravings of Wendel Dietterlin* (Ed. facsimil), Nueva York, Dover, 1968.

Discurso escholatico, historico y ascetico que hizo el Real Colegio y General estudio de N. Seraphico P. S. Francisco de Salamanca siendo consultado sobre los prodigios nuevos i antiguos de N. S. de la Barca, Salamanca, Ed. Eugenio Garcia de Honorato y San Miguel, s.a. (1725 ca.), *vid*. Centro Superior Bibliográfico de Galicia (Santiago de Compostela), sig. XVIII.1(19).

F. X. DORNN, *Letania lauretana de la Virgen Santisima expresada en cincuenta y ocho estampas, é ilustrada con devotas meditaciones y oraciones...* (Ed. facs. de la ed. de Valencia, 1768), Madrid, Rialp, 1978.

Egercicio piadoso que à mayor honra y gloria de la Santisima Virgen Maria de el Socorro: *cuya milagrosa imagen se venera… en el Real Monasterio de San Martin de Santiago*…, Santiago de Compostela, Sebastian Montero y Frayz, 1792, *vid*. BXUS., sig. FOLL 136-32.

M. ESTEBAN, *Compendio del rico aparato y hermosa architectura del templo de Salomon y de la magestad… del mismo rey: sacado de la Sagrada Escriptura… / compuesto por el P. Martin Esteuan religioso de la Compañia de Iesus*… En Alcala: En casa de Iuan Gracian…, 1615, *vid*. Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela (BXUSC.), sig. 11.120.

Fiestas compostellanas, con que la siempre grande, muy noble y leal ciudad de Compostella celebró en este religiosísimo Convento de Nuestra Señora de Bonaval la canonización del Máximo Pontífice San Pio Quinto…, Imprenta de Antonio Pedache, Santiago de Compostela, 1715, *vid*. BXUSC. sig. 18.317.

A. de GAZTAÑETA UTURRIVALGAZA, N*orte de la navegacion hallado por el quadrante de reduccion*… (Sevilla, 1692), *vid.* BXUS., Fondo Histórico, sig. 16.227.

J. de PRADO y J.B. de VILLALPANDO, *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi… in Ezechielem explanationes et Apparatus Vrbis ac Templi Hierosolymitani commentariis et imaginibvs illvstratvs*…, Romae: Excudebat Carolus Vulliettus, 1596-1605, *vid.* J. B. de VILLALPANDO, *El Templo de Salomón* (edición facsímil a cargo de Juan A. Ramírez), Madrid, Siruela, 1991, 2 vols.

___, *Tomi III Apparatus urbis ac templi Hierosolymitani: pars I et II / Ioannis Baptistae Villalpandi Cordubensis e Societate Iesu; collato studio cum H. Prado ex eadem Societate Publicación*, Romae, Illefonsi Ciacconij, excudebat Carolus Vulliettus, 1604 (1602), Biblioteca del Instituto Teológico Compostelano (Santiago de Compostela), sig. 3616.

G. GIARDINI DA FORLÌ, *Promptuarium artis argentariae: ex quo, centum exquisito studio inventis, delineatis, ac in aere incisis tabulis propositis, elegantissimae, ac innumerae educi possunt novissimae ideae… / opus… invenit, ac delineavit Joannes Giardini ac in duas parte distribuit*…, Roma, Fausti Amidei, 1750, *vid*. American Academy in Rome, *Coll*. 864.Gia.

F. de HOLANDA, *Álbum dos Desenhos das Antiguallas de Francisco de Holanda* (ed. facsímil a cargo de J. de FELICIDADE ALVES), Lisboa, Libros Horizonte, 1989.

F. J. M. de la HUERTE Y VEGA, *Anales de el Reyno de Galicia: Tomo Segundo, Dedicale a el Primogenito de la Iglesia entre todos los Reynos Catholicos de el Occidente el muy Noble y Leal Reyno de Galicia / Su Auctor El Doct. D. Francisco Javier Manuel de La Huerta y Vega*, Santiago de Compostela, Ignacio Guerra, 1736, *vid*. BXUS., sig. 12648.

S. J. MAÑER, *Crisol critico, theologico, politico, physico, y mathematico, en que se quilatan las materias del Theatro Critico, que ha pretendido defender la demonstracion critica del... Fr. Martin Sarmiento: parte segunda...*, Madrid, Ed. Bernardo Peralta, 1734, *vid.* BXUS., Fondo Histórico, sig. INC 864-5.

V. MENEGHIN, *Litanie Lauretane. Ilustrate con incisión dei fratelli Klauber e comentate dal Sac. Francesco Saverio Dornn* (Ed. facs. de la ed. de Augsburgo, 1758), Vincenza, Ediciones LIEF., 1982.

J. NADAL, *Imágenes de la historia evangélica*, Ed. facsímil (Antuerpiae, Ex Officina Platiniana Apud Ionnem Morentum, 1607) a cargo de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Barcelona, El Albir, 1975.

OEuvre de Juste Aurele Meissonnier Peintre Sculpteur Architecte & Dessinateur de la Chambre et Gabinet du Roy… París, Gabriel Huquier, 1750 ca. Ed. facsímil de París, Benjamin Blom, 1969.

J. de PALAFOX Y MENDOZA, *Excelencias de San Pedro, principe de los apóstoles… / que ofrece al aprouechamiento de las almas… don Iuan de Palafox y Mendoza, obispo de Osma*…, Madrid, Pablo de Val, 1659._ sig. 16689.

G. PARDO DE VILLARROEL, *Excellencias y primacías del Apóstol Santiago el Mayor: con un compendio histórico de la vida, hechos y muerte del glorioso Apóstol / Gerónimo Pardo Villarroel,* Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657-1658._ sig. 22244.

F. PASSARINI, *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri, intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno / inventati et intagliati da Filippo Passarini…* , Roma, De Rossi, 1698, *vid*. Bibliotheca Hertziana (Roma), *Coll*. Ca-PAS 590-2980 gr raro.

Relación verídica y autenticada por autoridad del Ordinario de la ciudad y Arçobispado de Señor Santiago... de las maravillas, prodigios y milagros que Nuestro Señor obra, y ha obrado por medio de la devotísima imagen de Nª Sª de la Barca... la qual da a luz Un Devoto de la misma Reyna de los Angeles…, Madrid, Ed. Diego Martinez Abad, 1719, *vid*. BXUS., Fondo Histórico, sig. 12111.

P. de RIBADENEYRA, *Flos sanctorum, de las vidas de los santos… escrito por el Padre Pedro de Ribadeneyra; aumentado de muchas por los PP. Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García; añadido nuevamente... por el P. Andrés López Guerrero,* Madrid, Por Joachin Ibarra, 1761, BXUSC., sig.RSE 1591.

A. RIOBOO Y SEIXAS, *La Barca mas prodigiosa: poema historial sagrado de la antiguedad invencion, y milagros de el celebre Santuario de N.S. de la Barca*…, Santiago de Compostela, Ed. Andrés Frías, 1728 (BXUS., Fondo Histórico, sig. 23699).

Fray L. de SAN NICOLÁS, *Segunda parte del arte y uso de architectura…: con el quinto y septimo libros de Euclides, traducidos de latin en romance y las medidas dificiles de bovedas y de las superficies y pies cubicos de pichinas: con las ordenanzas de… Toledo… / compuesto por el P.F. Laurencio de San Nicolas, Augustino Descalzo…* ¿Madrid, 1665?, *vid*. BXUS., Fondo Histórico, sig.23589.

___, *Segunda ynpresion de la primera parte del Arte y uso de architetura…: con el primer libro deuclides traduçido de latin en romance / conpuesto por el padre fr. Laurençio de S. Nicolas, Augustino descalço y maestro de obras y arquitecto*…, Madrid, Bernardo de Hervada, 1667, *vid*. BXUS., Fondo Histórico, sig. 23588.

A. SÁNCHEZ DE ESPEJO, *Relación Historial de las Exequias, Tumulos, y Pompa Funeral que el Arzobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor y Ciudad de Granada hizieron en las Honras de la Reyna Nuestra Señora Doña Isabel de Borbón…,*

Granada, Baltasar de Bolibar y Francisco Sanchez, 1645._ sig. 18046.

Fray L. de SANTA MARÍA, *Octaua sagradamente culta… celebrada de orden del rey nuestro señor en la octaua marauilla… pompa sacra… centenario del vnico milagro del mundo San Lorenzo el Real del Escurial…: aplaudido… en ocho sagradas oraciones euangelicas: coronada… con vn sacro certamen poetico / escrito por el P.M. fray Luis de Santa Maria, monge geronimo…*, Madrid, Imprenta Real, 1664. sig. 22776.

Fray M. SUAREZ DE FIGUEROA, *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apostoles de el Peru en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado, y engrandecido de la providencia divina : en panegyrico historial, ypoetico certamen... / escrivelo... Fr. Miguel Suarez de Figueroa*, en Lima, 1675. Ed. facsímil, Sevilla, Extramuros, 2007.

F. de la TORRE FARFÁN, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del… rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon : concedido a todas las iglesias de España por… Clemente X… / escriviolo… don Fernando de la Torre Farfan…*, Sevilla, Vda. de Nicolàs Rodriguez, 1671, *vid*. BXUS., Fondo Histórico, sig. 18363.

J. de VERA TASSIS Y VILLAROEL, *Noticias Historiales de la Enfermedad, Muerte, y Exequias de la Esclarecida Reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleáns…*, Madrid, Francisco Sanz, 1690, *vid.* BXUS., Fondo Histórico, sig. 20921.

H. VREDEMAN DE VRIES, *Puits et Fontaines: Magnifico Melchiori Lorichio (pictori) Flensburgensi…*, Amberes, Philips Galle, 1573, *vid*. Rijksmuseum Library (Ámsterdam), n.º C/RM0171.ASC/22.

___, *Variae architecturae formae: a Ioannes Vredemannus Vriesius magno artis huius studiosorum commodo, inventae…*, Amberes, Teodoro Galle, 1601, *vid*. Rijksmuseum Library (Ámsterdam), n.º C/RM0171.ASC/27.

3. Fuentes secundarias y terciarias

a) Teoría del arte y teoría de la literatura

H. BAUER, *Historiografía del arte*, Madrid, Taurus, 1984.

V. BIERMANN *et al.*, *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Colonia, Tashen, 2003.

P. BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

V. BOZAL (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 1999, 2 vols.

J. E. BURUCÚA, *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

M. V. DIMIC, I. EVEN-ZOHAR *et al.*, *Teoría de los Polisistemas* (trabajo introductorio y compilacion de textos por M. Iglesias Santos), Madrid, Arco, 1999.

I. EVEN-ZOHAR, "Polysystem Studies", en *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 1, 11 (1990), 9-26 p.

H. FOCILLÓN, *La vida de las formas y Elogio de la mano humana*, Madrid, Xarait, 1983.

D. W. FOKKEMA, E. IBSCH, *Teorías de la literatura en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.

E. H. GOMBRICH, *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Madrid, Debate, 2004.

___, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

___, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

M. IGLESIAS SANTOS *et al.*, *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, 1999.

I. M. LOTMAN, *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social, Barcelona, Gedisa*, 1998.

___, *Semiosfera* (III), Madrid, Cátedra, 1998.

___, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

I. M. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Ed. de J. LOZANO, Madrid, Cátedra, 1979.

P. MINGUET, *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra, 1992.

S. MORALEJO ÁLVAREZ, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, Akal, 2004.

O. PÄCHT, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1986.

E. PANOFSKY, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, La Piqueta, 1986.

W. PINDER, *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1946.

J. PLAZAOLA, *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2003.

J. M. POZUELO YVANCOS, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 108, Valencia, Episteme, 1995.

D. ROMERO LÓPEZ (coor.), *Orientaciones en literatura comparada,* Madrid, Arco, 1998.

P. SANMARTÍN ORTÍ, *Otra historia del formalismo ruso*, Madrid, Lengua de Trapo, 2008.

J. SCHLOSSER, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, 1993.

E. SOURIAU, *La correspondencia de las artes*, Mexico – Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

G. STEINER, *Nostalgia del absoluto*, Madrid, Siruela, 2001.

D. VILLANUEVA (coor.), *Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1994.

H. WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales de la Historia del arte* (Munich, 1915), Madrid, Espasa Calpe, 1945.

b) Historia y cultura

C. ALVAREZ SANTALÓ, M. J. BUXÓ I REY, S. RODRÍGUEZ BECERRA (coords.), *La Religiosidad popular*, Barcelona, Anthropos, 1989.

J. S. AMELANG (ed.), *El Hombre barroco*, Madrid, Alianza, 1993.

M. BADÍN HERMO, *El Obispo de Quito Don Alonso de la Peña y Montenegro (1596-1687)*, Madrid, CSIC, 1951.

B. BARREIRO MALLÓN, "El clero de la Diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales, visitas ad limina, registros de licencias ministeriales y concursos a curatos", *Compostellanum*, 35, 3-4 (1990), 489-515 p.

X. C. BEIRÓ PIÑEIRO, *Historia do Convento de Carmelitas Descalzos de San Xosé da Vila de Padrón (1698-1877)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2008.

R. N. BLANCO, *Apuntes históricos sobre el colegio de misioneros de Herbón*, Lugo, Gerardo Castro, 1925.

J. BOSSY, *A Cristiandade no occidente (1400-1700)*, Lisboa, Ediçoes 70, 1990.

P. BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991.

M. A. CASTIÑEIRAS, *Os traballos e os días na Galicia medieval*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, 1995.

A. CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España…*, Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800.

J. J. CEBRIÁN FRANCO, *Santuarios de Galicia: Diócesis de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Arzobispado, 1982.

C. CECCHELLI, *Mater Christi: la vida de María nella storia, nella leggenda, nella conmemorazione liturgica*, Roma, Ferrari, 1954, 4 vols.

J. CONTRERAS CONTRERAS, *El Santo Oficio de la Inquisición en Galicia: 1560-1700. Poder, sociedad y cultura*, Madrid, Akal, 1992.

J. S. CRESPO POZO, *Blasones y linajes de Galicia*, A Coruña, Ediciones Boreal, 1997, 4 vols.

A. CRUZ, M. E. PERRY, *Culture and control en Counter-Reformation Spain*, *Hispanic Issues*, 7, 1992.

M. P. DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte*, Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1980.

J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Labor, 1973.

A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 1990.

___, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel, 1976.

A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. ALVAR EZQUERRA, *La Sociedad española en la Edad Moderna*, Madrid, Istmo, 2005.

I. DUBERT GARCÍA, *Cultura popular e imaxinario social en Galicia, 1480-1900*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións, 2007.

___, "Alma de curas y Cura de almas. Moral y comportamientos eclesiásticos en la Galicia interior durante el Antiguo Régimen (1600-1850)", *Semata*, 7-8 (1996), 379-410 p.

___,"La domesticación, la homogeneización y la asimilación de las conductas del clero gallego del antiguo régimen a la idealidad del modelo trentino, 1600-1850", en *Antiguo Régimen y liberalismo: Homenaje a Miguel Artola. Economía y sociedad*, Madrid, Alianza, 1995, 2, 477-495 p.

I. DUBERT GARCÍA, C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "Entre el 'regocijo' y la 'bienaventuranza': Iglesia y sociabilidad campesina en la Galicia del Antiguo Régimen", en M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (ed.), *El Rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións, 1994; *Semata*, 6 (1994), 237-261 p.

A. EIRAS ROEL (coord.), *Santiago de Compostela, 1752: Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Madrid, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria, 1990.

A. EIRAS ROEL, O. REY CASTELAO, *Los Gallegos y América*, Madrid, Mapfre, 1992.

P.-A. FABRE, B. VENCEN, *Missions religieuses modernes: "notre lieu est le monde"*, Roma, Ecole française de Rome, 2007.

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997.

L. M. FERNÁNDEZ, A. GARRIDO, *La seducción de los sueños. El libro en la Europa Moderna (siglo XV al XVIII)*, A Coruña, Diputación Provincial, 1994.

C. FERNÁNDEZ CORTIZO, "'Para que esta gente bárbara fuese política y doméstica y enseñada en la doctrina cristiana': Iglesia, Estado y reforma religiosa en Galicia (siglos XVI-XVII)", *Manuscrits*, 25 (2007), 157-186 p.

___, "La emigración gallega a las provincias portuguesas del Miño y de Trás-os-Montes y Alto Duero durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX", en *Territórios, culturas e poderes, Congresso Internacional de História*, Universidade do Minho; *Noroeste*, 2006, 2, 39-58 p.

___, "Los 'estados' cuatrienales y la economía de los monasterios benedictinos gallegos en la época moderna", en J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ (coord.), *Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 63-95 p.

___, "La Orden de San Benito en la Galicia de la Época moderna: la reforma de la Congregación de Castilla y las visitas generales", en J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ (coord.), *Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 23-62 p.

___, "Los misioneros populares y la devoción del Rosario de Nuestra Señora en Galicia (siglos XVI-XVII)", en *Homenaje a José García Oro*, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, 153-170 p.

___, "La Tierra de Montes en la época moderna. Permanencias y cambios en una sociedad rural de Antiguo Régimen", en *Obradoiro de Historia Moderna*, 11 (2002), 247-288 p.

___, "Emigración estacional, explotación campesina y comportamientos familiares: los canteros de la Galicia sudoccidental (siglo XVIII)", en F. CHACÓN JIMÉNEZ, L. FERRER I ALÓS (eds.), *Familia, casa y trabajo*, Congreso Internacional "Historia de la Familia", Murcia, diciembre de 1994, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1997, 261-274 p.

___, "'Aldeas y caseríos a tiro de mano de piedra': los asentamientos rurales en el arzobispado de Santiago (siglos XVI-XVIII)", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, 7, (1994), 211-225 p.

C. FERNÁNDEZ CORTIZO *et al.*, *UNIVERSITAS: homenaje a Antonio Eiras Roel*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, 2002, 2 vol.

J. M. FERNÁNDEZ DÍAZ (dir.), *Santiago e América*, Mosteiro de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Arcebispado de Santiago de Compostela, 1993.

A. I. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "A Igrexa como institución rendista ó longo do Antigo Réxime", en G. PEREIRA-MENAUT (coor.), *O Feito Diferencial Galego na Historia*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, A Editorial da Historia, 1997, 37-73 p.

X. FORTES BOUZA, *Historia de la ciudad de Pontevedra*, A Coruña, Galicia Ed., 1993.

A. FRAGUAS Y FRAGUAS, "La villa y tierra de Padrón en el Catastro de Ensenada", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 29, 87-89 (1974-1975), 250-262 p.

___, "La iglesia de Santa María de Janza", en *Museo de Pontevedra*, 22 (1958), 119-135 p.

A. de FREITAS DE MENESES (coord.), *Portugal: da paz da Restauração ao ouro do Brasil, Nova História de Portugal*, Lisboa, Presença, 2001.

J. GARCÍA ORO, *La reforma de los religiosos españoles en tiempos de los Reyes Católicos*, Valladolid, Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica, 1969.

J. LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1985.

D. GONZÁLEZ CRUZ, *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*, Actas del Primer Congreso Internacional, Almonte-El Rocío, Huelva, Universidad de Huelva, 2000.

D. L. GONZÁLEZ LOPO, *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002.

___, "Las devociones marianas en el obispado de Tui a mediados del siglo XIX, cambios y permanencias de un culto tradicional", en *Tuy, Museo y Archivo Histórico Diocesano*, 8 (1998), 101-122 p.

___, "As devocións relixiosas na Galicia moderna (séculos XVI-XVIII)", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Galicia renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, junio-octubre de 1997, 290-303 p.

___, "Aspectos de la vida religiosa barroca: las visitas pastorales", en M. V. GARCIA QUINTELA (coord.), *Las religiones en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións, 1996; *Semata*, 7 (1996), 413-450 p.

___, "La evolución del asociacionismo religioso gallego entre 1547 y 1740: el arzobispado de Santiago", *Obradoiro de Historia Moderna*, 5 (1996), 157-182 p.

___, "El Papel de las reliquias en las prácticas religiosas de los siglos XVII y XVIII", en Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna, *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*, 2, (1994), 247-260 p.

___, "La devoción a Santiago Apóstol en la Galicia de los siglos XVII y XVIII", *Tuy, Museo y Archivo Histórico Diocesano*, 7 (1994), 51-68 p.

___, "La emigración a Portugal desde el suroeste de Galicia en los siglos XVIII al XIX", en *Actas do Colóquio Internacional sobre Emigração e Imigração em Portugal (séculos XIX e XX)*, Lisboa, Fragmentos, 1993, 373-391 p.

___, "Onomástica y devoción: La difusión de nuevos cultos marianos en la Galicia meridional durante los siglos XVIII y XIX: El Obispado de Tui", en *Obradoiro de Historia Moderna*, 1 (1992), 165-184 p.

C. GONZÁLEZ PÉREZ, *O concello de Rois: historia, economía e arte*, Noia, Concello de Rois, 1990.

F. GRIMALDI, *Il libro lauretano. Secoli XV-XVIII*. Loreto, Diócesis de Macerata, Tolentino, Recanati, Cingoli y Treia, 1994.

F. GUEDES, *O livro e a leitura em Portugal: subsídios para a sua história, séculos XVIII e XIX*, Lisboa, Verbo, 1987.

H. HATZFELD, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973.

L. HENRICH, *Reforma y contrarreforma*, Madrid, Alianza, 2001.

J. del HOYO, *Memorias del arzobispado de Santiago*, Ed. A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, B. VARELA JÁCOME, Santiago de Compostela, Porto y cia., s. a.

M. D. W. JONES, *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*, Madrid, Akal, 2003.

A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 9 y 10, 1907 y 1909.

R. J. LÓPEZ LÓPEZ, "Ermitas y santuarios marianos en Galicia en la Edad Moderna", en *Culti, santuari, pellegrinaggi en Sardegna e nella Penisola Iberica tra Medioevo ed Età Contemporanea*, Genova, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, 2006, 231-273 p.

___, *Ceremonia y poder a finales del Antiguo Régimen. Galicia 1700-1833*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións, 1995.

___, "Religiosidad popular en Galicia durante el Antiguo Régimen", en J. M. VÁZQUEZ VARELA *et al.*, *O feito relixioso na Historia de Galicia,* Noia, Asociación Galega de Historiadores, 1993, 97-117 p.

___, "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*, Cáceres, octubre de 1990; Mérida, Junta de Extremadura, 2, 1993, 351-357p.

A. LÓPEZ REDONDO, C. LÓPEZ DE PRADO, B. LEMOS RAMOS, *Censo de museos de Galicia, normas para o inventario*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral do Patrimonio, 1993.

J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2000.

A. MARCOS MARTÍN, "Religión 'predicada' y religión 'vivida'. Constituciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?", en *La religiosidad popular. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Barcelona, Anthropos, 1989, 46-56 p.

L. F. MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, *Heráldica: escudos de armas labrados en piedra existentes en la zona monumental de Pontevedra*, Pontevedra, Diputación Provincial, 1989.

A. MORGADO GARCÍA, *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 2000.

V. NIETO ALCALDE *et al.*, *Santiago y la monarquía de España (1504-1788)*, Santiago de Compostela, julio - septiembre de 2004.

M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (ed.), *El Rostro y el discurso de la fiesta,* Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións, 1994; *Semata*, 6 (1994).

Obradoiro de Historia Moderna: homenaje al Profesor Antonio Eiras Roel en el XXV aniversario de su cátedra, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990.

M. O'CARROLL, *"Corpus Christi". An Enciclopedia of the Eucharist*. Wilmington, Delaware, Michael Glazier, 1988.

E. OROZCO DÍAZ, *Temas del barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1989.

___, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

E. PARDO DE GUEVARA, *Manual de heráldica española*, Madrid, Edimat, 2000.

J. M. PÉREZ GARCÍA, *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera. La jurisdicción de La Lanzada*, Santiago de Compostela, Departamento de Historia Moderna, Servicio de Publicaciones, USC., 1979.

M. I. PÉREZ PIÑEIRO, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Ponte Beluso", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 47, 113 (2000), 263-304 p.

A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *El dibujo español de los Siglos de Oro*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.

A. PETRUCCI, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999.

O. REY CASTELAO, "Intercambios socioculturais entre Galicia e Portugal na Idade Moderna", en J. HERNÁNDEZ BORGE, D. L. GONZÁLEZ LOPO, *Pasado e presente do fenómeno migratorio galego en Europa*, Actas do coloquio, Unesco Cátedra 226 sobre Migracións da Universidade de Santiago de Compostela, novembro de 2005; Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2007, 85-116 p.

___, *Libros y lectura en Galicia: siglos XVI-XIX,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2003.

___, "Los intercambios culturales norte-sur en la Edad Moderna: algunos hechos y varias hipótesis", en *Crónica Nova*, 29 (2002), 277-313 p.

___, *A Galicia Clásica e Barroca*, Vigo, Galaxia, 1998.

___,"Frailes y campesinos: el impacto de un convento rural a fines del Antiguo Régimen", en *Semata*, 9 (1997), 279-305 p.

___, "Edad Moderna: Iglesia y Religión", *Semata*, 7-8 (1996), 141-180 p.

___, *Montes y política forestal en la Galicia del Antiguo Régimen*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1995.

___, "La Iglesia en el contexto de la sociedad gallega del Antiguo Régimen", en *O feito relixioso na Historia de Galicia*. Noia, Asociación Galega de Historiadores, 1993; pp. 71-96.

___, *Aproximación a la historia rural en la comarca de la Ulla (siglos XVII y XVIII)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1981.

P. de RIBADENEYRA, *Flos Sanctorum. Nuevo año cristiano*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1863-1865.

M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, Madrid, Editorial Católica, 1, 1955.

F. RÍO BARJA, *Cartografía Xurisdicional de Galicia no século XVIII. Provincia de Santiago*, Santiago de Compostela, Academia das Ciencias, 1988.

E. RIVERA VÁZQUEZ, *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moderna: su historia, sus colegios*, Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, Servicio de Publicaciones, USC., 1986.

E. RODRÍGUEZ CARBIA, X. C. BEIRÓ PIÑEIRO, *Cartas de privilexio e franqueza da monarquía á vila de Padrón (séculos XII ao XVIII),* A Coruña, Do Castro, 2003.

H. M. RODRÍGUEZ FERREIRO, *A Xurisdicción do Morrazo. S. XVII-XVIII*, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 1, 2003.

A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, "El 'Codex Historicus' -Historia de Iria- de la Biblioteca del Consulado de La Coruña", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 7 (1958), 65-85 p.

M. ROMANÍ MARTÍNEZ *et al*., *El "memorial" de Oseira en el códice 15-B del AHN. Aportaciones a la Historia, Arte y Patrimonio del monasterio (1486-1828)*, Santiago de Compostela, Andavira, 2009.

M. ROMANÍ MARTÍNEZ, M. A. NOVOA GÓMEZ (ed.), *Homenaje a José García Oro*, Universidade de Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e intercambio científico, 2002.

M. RUBIN, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture,* Cambridge , New

York, Cambridge University Press, 1991.

H. de SA BRAVO, "Familias nobles con casa blasonada en los términos antiguos de Caldas", en *Museo de Pontevedra*, 38 (1984), 271-489 p.

___, *Monasterios de Galicia*, León, Everest, 1983.

P. SAAVEDRA FERNÁNDEZ, "Composición y trayectoria de las rentas de algunos monasterios cistercienses a lo largo de la Época moderna", en R. CASAL, J. M. ANDRADE *et al.* (eds.), *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, USC., 2009, 267-288 p.

___, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994.

___, *La Galicia del Antiguo Régimen. Economía y Sociedad*, A Coruña, Hércules, 3, 1991.

J. SEOANE PINILLA, *La política moral del Rococó: arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, Madrid, Antonio Machado, 2000.

F. SUÁREZ GOLÁN, "Sociabilidad campesina y cultura religiosa en el interior de la diócesis de Santiago", *Compostellanum*, 3-4, 51 (2006), 491-524 p.

M. P. TORRES LUNA, A. PAZO LABRADOR, *Parroquias y arciprestazgos de Galicia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, cartografía.

S. TOZZI, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti: giorni d'allegrezza*, Roma, Gangemi, 2002.

J. A. VÁZQUEZ CASÁIS, La *Heráldica de los enterramientos en las iglesias de Pontevedra*, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 1998.

J. M. VÁZQUEZ VARELA *et al*., *O feito relixioso na Historia de Galicia*, Noia, Asociación Galega de Historiadores, 1993.

S. de LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 2002.

M. VOVELLE, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985.

F. M. WILLAM, *Storia del Rosario*, Roma, Orbis Catholicus, 1951.

A. WINSTON-ALLEN, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary en the Middle Ages*, Pennsylvania, State University Press, 1997.

M. D. YÁÑEZ NEIRA (coor.), *Monasticón Cisterciense gallego*, Vigo, Caixa Vigo e Ourense, 2000.

E. ZARAGOZA PASCUAL, "Abadalogio del monasterio de San Pedro de Tenorio (1543-1835)", en *El Museo de Pontevedra*, 49 (1995), 265-291 p.

___, "Libros de gradas de los monjes de San Martín Pinario", en *Estudios Mindonienses*, 7 (1991), 472-557 p.

c) Historia del arte de la Edad Moderna

A. de ABEL VILELA, "Pedro de la Torre y los retablos baldaquino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo", en *Espacio, Tiempo y Forma*, 7, 8 (1995), 145-166 p.

A. ALEJOS MORÁN, "El sagrario, misterio y espectáculo. Aportación al estudio de los retablos eucarísticos valencianos", en *Archivo de Arte Valenciano* (1975), 57-62 p.

D. ALEXANDRE-BIDON (dir.), *Le pressoir mystique: actes du colloque de Recloses*, 27 mayo 1989, Paris, Du Cerf, 1990.

J. R. ALONSO PEREIRA, "Excelencias arquitectónicas del tabernáculo compostelano" en *Boletín Académico. ETS. de Arquitectura de A Coruña*, 10 (1989), 4-12 p.

D. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*, Tesis Doctoral bajo dirección del prof. Dr. D. J. M. García Iglesias, UNED., 1995.

___, *El retablo del Barroco en la antigua diócesis de Tui*, Pontevedra, Diputación Provincial, 2001.

J. ÁLVAREZ LOPERA *et al*., *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y la obra de Alonso Cano*, Madrid, Visor, 1999.

M. ÁLVARO LÓPEZ, *Gambino, 1719-1775*, Vigo, Galaxia, 1997.

___, "Breve reseña artística sobre el convento de san Antonio de Herbón", en *Boletín Auriense*, 13 (1983), 199-220 p.

G. C. ARGAN, *La Europa de las Capitales (1600-1700)*, Barcelona, Skira, Carrogio, 1964.

J. M. de AZCÁRATE, "El cilindro, motivo típico del Barroco compostelano", en *Archivo Español de Arte*, 24, 95 (1951), 193-202 p.

C. BARGELLINIA *et al*., *Los retablos de la ciudad de México, Siglos XVI al XX*, México, APAM., 2005.

A. BARRAL, *Santa María la Real de Conxo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1992.

Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "El lenguaje de la estampa religiosa al servicio de la sociedad. Valores iconográficos y devocionales", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (coor.), *Galicia renace*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, 323-245 p.

___, *El grabado compostelano del siglo XVIII*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996.

F. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía barroca en Álava*, Álava, Diputación de Álava, 2001.

S. BAVIERA, J. BENTINI (coor.), *Mistero e immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo,* Bologna, Chiesa Abbaziale di San Salvatore, septiembre-noviembre de 1997.

E. BEIRAS GARCÍA, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2008.

C. BELDA NAVARRO, "El retablo español: estado de la cuestión", en *Imafronte*, 3-5 (1987-1989), V-XI p.

A. BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993.

___, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984.

___, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1984.

___, *Fray Matías de Irala: grabador madrileño*, Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios madrileños, CSIC., 1979.

___, *Vida y obra de fray Matías de Irala*, Madrid, Turner, 1979.

___, "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid: José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre", en *Archivo Español de Arte*, 137-140, 25 (1962), 21-47 p.

___, "El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español", en *Archivo Español de Arte*, 34, 136 (1961), 285-296 p.

A. BONET CORREA *et al.*, *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Palacio Real de Aranjuez, abril-mayo de 1987.

A. BONET CORREA, J. E. GARCÍA MELERO *et al.*, *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo (1498-1880)*, Madrid, Turner, 1980, 2 vols.

Y. BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

___, *Barroco II: ibérico y latinoamericano*, Barcelona, Garriga, 1971.

F. BOUZA BREY, "El desaparecido altar mayor barroco del monasterio de San Lorenzo de Trasouto", en *Compostellanum*, 12, 2 (1967), 337-340 p.

___, "Los grabados compostelanos del siglo XVIII", en *Compostellanum*, 9, 4 (1964), 541-606 p.

___, "Sobre el artista compostelano inventor del grabado en madera contra fibra", en *Compostellanum*, 8, 4 (1963), 567-576 p.

___, "El Grabado de Nuestra Señora de los Ojos Grandes en la obra de Pallares y Gayoso", en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, 5, 39 (1953), 136-143 p.

J. D. BUJÁN NÚÑEZ (coor.), *O Gravado en Galicia: o gravado compostelán*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Cultura, 1995.

J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, "El Barroco compostelano de Santa María de Dodro (La Coruña)", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 14 (1958), 63-71 p.

R. M. CACHEDA BARREIRO, *La portada del libro en la España de los Austrias menores. Un estudio iconográfico*, [Archivo de ordenador] Tesis Doctoral bajo dirección del Prof. Dr. D. Juan M. Monterroso Montero, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, USC., 2006.

M. A. CAJIGAL VERA, "Libros de arte y arquitectura en el fondo antiguo de la biblioteca del Instituto Teológico Compostelano. Siglos XV-XIX", en *Compostellanum*, 49, 3-4 (2004), 489-536 p.

A. CÁMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, El arquero, 1990.

A. CÁMARA MUÑOZ, S. CAMACHO VALENCIA (coors.), *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995.

C. CARAMÉS GONZÁLEZ, "El escultor y entallador Francisco de Castro Canseco (1693-1724)", en *Boletín Auriense*, 2 (1972), 167-192 p.

J. CARMONA MUELA, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003.

A. de CARVALHO, *As obras de Santa Engrácia e os seus artistas*, Lisboa, Museu Nacional da Arte Antiga, 1971.

___, "Novas revelações para a história do barroco em Portugal", em *Belas-Artes* (Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes), 2ª série, 20 (1964).

___, *Dom João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, A. de Carvalho, 1960.

C. J. CASTRO BRUNETTO (coor.), *Arte barroco: una revisión desde las periferias*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme, 2004.

M. CATELLI ISOLA, *Disegni di Stefano della Bella, 1610-1664: dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe*, Roma, Villa della Farnesina alla Lungara, febbraio-aprile 1976; Roma, De Luca, 1976.

M. CHAMOSO LAMAS, *Escultura funeraria en Galicia*, Ourense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1979.

___, "Sobre el arquitecto Fernando de Casas y su viaje a Portugal", en *Guimarães*, 3-4, 73 (1963), 261-270 p.

___, "El escultor Mateo de Prado", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 11 (1956), 423-453 p.

F. CHUECA GOITIA, *Barroco en España. Historia de la arquitectura occidental*, Madrid, Dossat, 1985.

F. R. CORTEZ, "Artistas portugueses que trabalharam na Galiza nos séculos XVI e XVII", en *As relaçoes artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos. II Simposio Luso-Espanhol de Historia da Arte*, Coimbra, Universide de Coimbra, 1987, 2, 407-428 p.

J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (ed. facs.), Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 2005.

M. CUADRADO, "La iglesia del convento de Santa Clara de Pontevedra: estudio artístico", en *Museo de Pontevedra*, 39 (1985), 199-230 p.

G. DARDANELLO, S. KLAIBER, H. A. MILLON (coors.), *Seminario internazionale di storia dell'architettura, Guarino Guarini (1624-1683)*, 20, Turim-Vicenza, 2002; Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (Turim, Italia), Torino, Umberto Allemandi, 2006.

M. P. DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los Sermones y el arte*, Valladolid, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1980.

A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, *El retablo durante los siglos XVII y XVIII en el arciprestazgo de Monforte de Lemos*, Lugo, Diputación Provincial, 2003.

A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "'Compassio' y 'Co-redemptio' en las Cantigas de Santa María: Crucifixión y Juicio Final", en *Archivo Español de Arte*, 281 (1988), 17-35 p.

J. F. ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1998.

M. FABEIRO GÓMEZ, "Noticias de artistas de Noya (siglos XVII al XIX)", en *Boletín de la Real Academia Gallega*, 28 (1957), 78-92 p.

J. FERNANDES PEREIRA (dir.), *Dicionário da arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989.

M. FERNÁNDEZ, "Los tratados del orden salomónico: Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana", en *Quintana*, 7 (2008), 13-43 p.

M. A. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*, A Coruña, Do Castro, 1996.

E. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, "El antiguo retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en el trascoro de la catedral de Santiago", en *Estudios sobre patrimonio artístico. Homenaje del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Profa. Dra. María del Socorro Ortega Romero*, Santiago de Compostela, 2002, 397-425 p.

___, "Santa María de la Angustia de Abajo, actual iglesia parroquial de San Fructuoso", en *II Semana mariana*, Santiago de Compostela, octubre de 1996, 143-178 p.

E. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, J. M. MONTERROSO MONTERO (dir.), *Arte benedictino en los caminos de Santiago. Opus Monasticorum II*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2006.

L. FERNÁNDEZ GASALLA, "El arquitecto benedictino gallego Fray Tomás Alonso (1645-1686)", en *Compostellanum* (Archidiócesis de Santiago de Compostela), 53, 3-4 (jul.-dic. 2008), 481-513 p.

___, *La Arquitectura en los tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)* [Archivo de ordenador]. Tesis Doctoral bajo la dirección de la profa. Dr. D. María del Carmen Folgar de la Calle, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, USC., 2004, 3 vols.

___, "Jerónimo de Castro e Pedro de Taboada", en *Artistas galegos. Escultores. Séculos XVI e XVII*, A Coruña, Nova Galicia, 2004, 338-367 p.

___, "Mateo de Prado", en *Artistas galegos. Escultores. Séculos XVI e XVII*, A Coruña, Nova Galicia, 2004, 298-337 p.

___, "La bibliografía artística en la antigua biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", en *Compostellanum*, 3-4 (2002), 633-654 p.

___, "En torno a los orígenes de Miguel de Romay y a la escultura Compostela en el tránsito de los siglos XVII al XVIII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 43 (1996), 221-240 p.

___, "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay", en *El Museo de Pontevedra*, 46 (1992), 329-355 p.

___, "La autoría del retablo de Montederramo: Bernardo Cabrera y su hijo Juan Cabrera, retablistas del escultor Mateo de Prado", en *Brigantium. Boletín del Museo Arqueológico e Histórico de A Coruña*, 6 (1989-1990), 175-182 p.

A. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.

A. A. FERNÁNDEZ REY, "Varios séculos de actividade constructiva en San Martiño Pinario", en *Galicia no Tempo. Conferencias e outros estudios*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991, 351-393 p.

N. M. FERREIRA-ALVES, *A Escola de Talha Portuense e a sua Influència no Norte de Portugal*, Lisboa, Ed. Inapa, 2001.

___, *Arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica,* Porto, Câmara Municipal, Arquivo Histórico, 1989, 2 vols.; "Colección Documentos e Memórias para a História do Porto", n.º 47.

J. FILGUEIRA VALVERDE, *La Basílica de Santa María la Mayor de Pontevedra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.

___, "PONTEVEDRA: Síntesis artística y monumental", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Vitoria, Heraclio Fournier, 1974, 25, 135-140 p.

M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "La Eclosión del barroco", en J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ (coord.), *Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*, Santiago

de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 167-213 p.

___, "La influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia", en *II Congresso Internacional do Barroco*, Maia, Universidad de O Porto, 2003, 475-490 p.

___, "La capilla del Cristo de Burgos de la catedral de Santiago", en *Capilla del Cristo de Burgos. Catedral de Santiago de Compostela,* Madrid, Fundación Argentaria (1998), 15-35 p.

___, "O estudo do retablo a través da documentación", en C. FONTENLA SAN JUAN (dir.), *Os Profesionais da historia ante o Patrimonio Cultural*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.

___, "La iglesia de San Marín Pinario de Santiago de Compostela: su amueblamiento", en *Monjes y monasterios españoles*, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1995, 1, 163-186 p.

___, "El retablo barroco gallego", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Galicia no Tempo. Conferencias y otros estudios*, Santiago de Compostela, 1992,

___, "Retábulo da Capela de Nosa Señora do Socorro", en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Galicia no Tempo*, Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 1991.

___, *Simón Rodríguez*, Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia del Museo de Pontevedra, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989.

___, *Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, USC., 1985.

___, "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 33, 98 (1982), 535-547 p.

___, *Simón Rodríguez y su escuela*, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións, USC., 1981.

___, "Miguel de Romay", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Vitoria, Heraclio Fournier, 1974, 27, 95-97 p.

___, "Manuel de Leis", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Vitoria, Heraclio Fournier, 1974, 19, 20-21 p.

___, "Fray Manuel de los Mártires", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Vitoria, Heraclio Fournier, 1974, 20, 161-162 p.

M. C. FOLGAR DE LA CALLE, A. GOY DIZ (dir.), *San Xulián de Samos: historia e arte nun mosteiro: Opus Monasticorum III*, Santiago de Compostela, Consellería de Innovación e Industria, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2008.

M. C. FOLGAR DE LA CALLE, J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "La iglesia. Los retablos", en *Santiago. San Paio de Antealtares*, Mosteiro de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela, junio-diciembre de 1999; Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, 135-162 p.

___, "Los retablos", en *Santiago: San Martiño Pinario*, Mosteiro de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, mayo-diciembre de 1999, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, 251-281 p.

A. FORLANI TEMPESTI, *Mostra di incisioni di Stefano della Bella*, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 39; Firenze, Olschki, 1973.

J.-A. FRANÇA, *Lisboa: urbanismo e arquitectura*, Lisboa, Livros Horizontes, 1997.

P. FÜHRING, *Juste-Aurèle Meissonnier: Un génie du rococo* (1695-1750), Turín, Umberto Alemandi, 1999, 2 vols.

G. FUSCONI, *Disegni decorativi del barocco romano*, Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Villa La Farnesina alla Lungara, maggio-luglio 1986.

T. W. GAEHTGENS *et al.*, *Le XVIIIe Siècle. Histoire artistique de l'Europe*, París, Seuil, 1998.

C. GALASSI, *L'arte del legno tra Umbria e Marche dal manierismo al rococò: atti del convegno*, Foligno, giugno 2000; Ponte San Giovanni (Perugia), Quattroemme, 2001.

J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.

A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979.

J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *En olor de santidade: relicarios de Galicia*, Igrexa de San Domingos de Bonaval, Santiago, 2004; Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2004.

___, (dir.), *Santiago. San Martín Pinario, Santiago de Compostela*, Xunta de Galicia, 1999.

___, (dir.), *Santiago. San Paio de Antealtares*, Mosteiro de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela, junio-diciembre de 1999; Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999.

___, (dir.) *Galicia renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.

___, *El Barroco (I): La época. Los patrocinadores. Arquitectos del siglo XVII*. A Coruña, Hércules, 1993, 13.

___, *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas*, Galicia. Arte, A Coruña, Hércules, 1993, 14.

___, *Fernando de Casas Novoa*, Santiago de Compostela, Consellería da Presidencia e Administración Pública, 1993.

___, "Bernardo Cabrera, arquitecto-entallador del Barroco gallego", en J. LOPEZ CALO, *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez, en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, USC., 1993, 201-212 p.

___, (dir.), *La Catedral de Santiago de Compostela. Patrimonio histórico galego*, A Coruña, Xuntanza, 1993.

___, (dir.), *Santiago de Compostela. Cidades. Patrimonio Histórico Galego*, A Coruña, Xuntanza, 1992.

___, (dir.), *Galicia no Tempo*, Monasterio de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, 1991, Diócesis de Santiago, Consellería de Cultura e Xuventude, 1992.

___, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990.

___, *Galicia. Tiempos de Barroco*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Creaciones Atlántico, 1990.

___, "Los retablos barrocos de la iglesia parroquial de Santa Baia de Vedra", en *Jubilatio. Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1987, 631-637 p.

G. GENDE FRANQUEIRA, *El Arte religioso en la Mahia*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.

___, "Cita de tres maestros compostelanos en el retablo mayor de la iglesia de Fiopáns", en Desglose de *Abrente. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 8 (1976), 101-105 p.

M. E. GIGIREY LISTE (coord.), *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad, 1193-1993*, Santiago de Compostela, Real Convento de Santa Clara, Museo de Terra Santa.

P. V. GOMES, *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura, 2001.

J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de Estampas de El Escorial*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, 1992-1996.

A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla Corte di Roma (1560-1795)*, Milán, Electa, 2004.

___, *Il tempio del gusto: le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco*, Milano, Longanesi & C., 1984.

P. J. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, "*La Capilla de los Dolores de Ferrol: Historia de su construcción*", en *Estudios mindonienses*, 5 (1989), 663-691 p.

A. GOY DIZ, *A actividade artística en Santiago (1600-1648)*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2000.

___, "El eco de la escultura castellana y su repercusión en el retablo gallego", en *El retablo. Tipología, iconografía y restauración. IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Ourense, septiembre-octubre de 1999, 341-360 p.

___, "La Influencia de la reforma benedictina en la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos", en *Struggle for synthesis: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII: Actas do Simpósio Internacional*, Museu Nogueira da Silva e Mosteiro de Sao Martinho de Tibaes, Braga, 1996; Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999, 153-178 p.

___, "La Arquitectura monástica en la provincia de Pontevedra en la Edad Moderna", en *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Pontevedra, Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nª Sª del Rosario, Deputación de Pontevedra, 1999, 51-76 p.

___, *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, USC., 1998.

___, "Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos en la primera mitad del siglo XVII", en *Minius*, 5 (1996), 157-166 p.

___, "Los trasmeranos en Galicia: La familia de Gaspar de Arce", en M.-A. ARAMBURU-ZABALA (dir.), *Juan de Herrera y su influencia*, Camargo, julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, 1993, 147-163 p.

A. GOY DIZ, M. C. FOLGAR DE LA CALLE, "Melchor de Velasco y la iglesia parroquial de Vilagarcía de Arousa. Nuevos datos sobre la capilla del Rosario", en *Quintana*, 2 (2003), 227-250 p.

___, "La arquitectura. De la reforma de los Reyes Católicos a la Desamortización", en J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ (coord.), *Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 99-166 p.

A. GRUBER (dir.), *Las Artes decorativas en Europa*, en "SUMMA ARTIS", Madrid, Espasa Calpe, 2000, 66-1 y 66-2 vols.

___, (ed.), *The History of Decorative Arts: Classicism and the Baroque in Europe*, New York, Abbeville Press, 1996.

___, (ed.), *The History of Decorative Arts: The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York, Abbeville Press, 1994.

F. HALCÓN, F. HERRERA y A. RECIO, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

L. HERMIDA GONZÁLEZ, *Unha aproximación á obra de Fernando de Casas y Novoa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2007.

F. J. HERRERA GARCÍA, *El Retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites,* Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.

J. HERVELLA VÁZQUEZ, "La etapa formativa de Bernardo Cabrera", en *Cistercium*, 208 (1997), 547-578 p.

___, "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*. *VI Congreso español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, 1986, 119-125 p.

E. IGLESIAS ALMEIDA, *Antonio del Villar: un artista redondelán do século XVIII*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2001.

___, *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*, Tui, Archivo y Museo Diocesano, 1989.

F. KIMBALL, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1943.

G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Plus-Ultra, 1957.

G. KUBLER y M. SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*, Hardmonsworth, Penguin, 1959.

L. M. LA FAVIA, *The Man of Sorrows. Its Origin an Development en Trecento Florentine Painting: a New Iconographic Theme on the Eve of the Reinaissance*, Roma, De Sanguis, 1980.

I. LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, Ed. dell'Elefante, 1980.

___, *Bernini and the crossing of Saint Peter's*, New York, College Art Association of America by New York University Press, 1968.

J. M. LEMA SUÁREZ, *A arte relixiosa na Terra de Soneira*, Santiago de Compostela, Editorial Coordenadas, 1998.

M. LEVI D'ANCONA, "The iconography of the Inmaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance", en *Monographs on Archaeology and Fine Arts*, The Archaeological Institute of America, the College Art Association of America, 7 (1957), 26-39 p.

J. A. LEVENSON, *The Age of the Baroque in Portugal*, Washington, National Gallery of Art, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo del Barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991.

M. LÓPEZ CALDERÓN, *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino*, Tesis Doctoral bajo dirección del Prof. Dr. D. José M. García Iglesias, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela, marzo de 2009.

___, "José Gambino", en *Artistas galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 114-147 p.

J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Los retablos mayores: homilía contrarreformista y propaganda monástica", en J. M. LÓPEZ VÁZQUEZ (coord.), *Opus monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, 215-279 p.

___, "*Flos sanctorum*: La expresión artística de la devoción" en J. M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Galicia renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, junio-octubre de 1997, 270-289 p.

___, "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", en C. FONTENLA SAN JUAN (dir.), *Os profesionais da Historia da Arte ante o Patrimonio Cultural,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 53-75 p.

___, *Arte contemporánea (I)*, *Galicia. Arte*, A Coruña, Hércules, 1993, 15 vol.

___, "El Barroco", en *Arte. Enciclopedia temática de Galicia*, Barcelona, Nauta, 1988, 5, 83-111 p.

___, *El arte del Finisterre gallego*, Tesis Doctoral (inédita) bajo dirección del Prof. Dr. D. R. Otero Tuñez, Facultade de Letras, Universidade de Santiago de Compostela, 1978,

E. MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001.

M.-T. MANDROUX-FRANÇA, *L'image ornementale et la litterature artistique importées du XVIe au XVIIIe siécle: un patrimoine meconnu des bibliothéques et musées portugais*, Porto, Câmara Municipal, 1983.

___, "Information artistique et "mas-media" au XVIIIe Siècle: La diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal", en *Bracara Augusta*, 24, 64, 76 (1973).

F. MARÍAS, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1998.

___, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993.

___, "Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto, 1991, 321-331 p.

___, "Problemática del retablo bajo Carlos III", en *Fragmentos*, 12-14 (1988), 33-43 p.

___, "Avance de una tipología del retablo barroco", en *Imafronte*, 3-5 (1987-89), 111-155 p.

___, "El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España", en *As relaçoes artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos. II Simposio Luso-Espanhol de Historia da Arte*, Coimbra, 1987, 331-342 p.

___, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.

___, *Escultura barroca castellana*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1959.

F. MARTÍNEZ MINDEGUÍA, "La arquitectura de la imprenta", en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* (EGA), 13 (2008), 170-179 p.

___, "Insignium Romae Templorum Prospectus, la visión frontal de la arquitectura", en *Annali di architettura*, Revista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio de Vicenza, 17 (2005), 167-182

H. A. MEEK, *Guarino Guarini and his architecture*, New Haven, London, Yale University Press, 1989.

D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Milan, San Paolo, 1995.

F.S. MEYER, *Manual de ornamentación*, México, Gustavo Gili, 1999.

J. M. MONTERROSO MONTERO, "Emblemática e iconografía mariana. Imágenes emblemáticas de la Litaniae Lauretanae de Francisco Xavier Dornn", en *Florilegio de Estudios de Emblemática*. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies, A Coruña, Universidade de A Coruña, 2004, 541-551 p.

___, "Miguel de Romay", en *Artistas galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia, 2004, 58-89 p.

___, "Un ejemplo de emblemática mariana. La capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo", en *Los días de Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Barcelona, Medio Maravedí, 2002, 429-442 p.

___, "Aproximación a una tipología. El retablo relicario en Galicia", en *El retablo. Tipología, iconografía y restauración. IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Ourense, septiembre-octubre de 1999, 187-200 p.

___, "La imagen de Nuestra Señora de los Desamparados de Santa Clara de Pontevedra y el testimonio de Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista", en *El Mediterráneo y el arte español: Actas del XI Congreso del CEHA*, Comité Español de Historia del Arte, Valencia, septiembre de 1996, Valencia, Generalitat de Valencia, 1998, 509-512 p.

___, "La Capilla de Nuestra Señora del Socorro", en *Galicia renace*, Iglesia de San Martiño Pinario, junio-octubre de 1997; Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, 157-170 p.

___, *A arte de Compostela. O Barroco. Século XVII*, A Coruña, Do Castro, 1997.

___, "La condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 42, 107 (1995), 371-391 p.

M. MURGUÍA, *El Arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, Ricardo Fé, 1884.

F. X. NOVO SÁNCHEZ, "Retablos barrocos de la ciudad de Mondoñedo", en *Rudesindus: la tierra y el templo*, Catedral de Mondoñedo, mayo- junio, 2007, Santiago de Compostela, 2007, 280-293 p.

M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (dir.), *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000.

M. S. ORTEGA ROMERO, "A propósito del ornato de la Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago: el viaje de Fernando de Casas a Portugal", en *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*, Porto, Universidade do Porto, 1991, 167-194 p.

R. OTERO TÚÑEZ, "Santa María del Camino", en *II Semana Mariana en Compostela*, Santiago de Compostela, octubre de 1996, 107-142 p.

___, "Aportaciones de Gambino al retablo mayor de san Antonio de Herbón", en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, 395-402 p.

___, "Del Barroco al Rococó: retablos e imágenes de la iglesia compostelana de las Huérfanas", en *Abrente*, 26 (1994), 9-35 p.

___, *El Legado artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago: Discurso inaugural leído en la solemne apertura del Curso académico 1986-86*, Santiago de Compostela, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1986.

___, "La Edad Contemporánea", en *La Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Caja de Ahorros de Santiago, Servicio de Publicaciones, 1977, 379-398 p.

___, "José Gambino", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Vitoria, Heraclio Fournier, 1974, 15, 106-109 p.

___, "Miguel de Romay, retablista", en *Compostellanum*, 3 (1958), 193-208 p.

___, "Vírgenes 'aparecidas' en la escultura santiaguesa", en *Compostellanum*, 3, 1 (1958), 167-192 p.

___, "El retablo mayor de san Martín Pinario", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 11 (1956), 229-243 p.

___, "La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa", en *Compostellanum*, 4 (1956), 381-216 p.

___, "Las primeras columnas salomónicas de España", en *Boletín de la Universidad Compostelana*, 64 (1956), 335-344 p.

___, "Los retablos del crucero de san Martín Pinario", en *Boletín de la Universidad Compostelana*, 64 (1956), 277-286 p.

___, "Los retablos de la iglesia de la Compañía, de Santiago", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 24 (1953), 397-407 p.

___, "Excursiones por Galicia: el santuario de la Esclavitud", en *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, 57-60 (1951-52), 73-91 p.

J. M. PALOMERO PÁRAMO, "Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento", en *Imafronte*, 3-5 (1987-1989), 51-84 p.

___, *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1983.

A. PARDO VILLAR, "El convento del Carmen de Padrón", en *Museo de Pontevedra*, 3 (1944), 82-88 p.

J. M. PARRADO DEL OLMO, "A propósito de la escenografía del retablo español del siglo XVI", en *El retablo: tipología, iconografía y restauración. Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Ourense, septiembre-octubre de 1999, 219-238 p.

R.-J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1997.

C. PENA BUJÁN, *La "Architectura civil recta y obliqua" de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la teoría de la arquitectura del siglo XVII* [Archivo de ordenador]. Tesis Doctoral dirigida por el profesor Dr. D. Alfredo Vigo Trasancos, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, USC., 2008.

___, "¿Diseñó Dios El Escorial? Caramuel, el salomonismo y la Octava Maravilla", *Studi secenteschi*, 46 (2005), 259-280 p.

___, "¿Decoro, decoración o mera evocación? El sentido de los órdenes arquitectónicos gallegos del Renacimiento y el Barroco", *Semata* 14 (2003), 407-416 p.

___, "Gaude Virgo Gloriosa: la capilla de los Ojos Grandes o las piedras como significantes marianos", en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 20, 1 (2003-2004), 137-159 p.

J. C.-B. PEREIRA, *Viaturas de aparato em Portugal: coches, berlindas, carruagens*, Lisboa, Bertrand, 1988.

P. PÉREZ COSTANTI, *Linajes Galicianos*, Santiago de Compostela, Ara Solis, Consorcio de Santiago, 1998.

___, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imp. del Seminario C. Central, 1930.

E. PIRES DE OLIVEIRA, *Estudos sobre o século XVIII em Braga*, Braga, APPACDM de Braga, 1993.

P. PITA GALÁN, "Monjes capitulares y frailes arquitectos: dos aspectos de la maestría de obras en el Monasterio de San Martín Pinario (siglos XVI-XVIII)", en R. CASAL, J. M. ANDRADE *et al.* (eds.): *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, USC., 2009.

___, *El Manuscrito de fray Bernardo Foyo y el plano de fray Plácido Caamiña (1768): una reconstrucción pionera del núcleo altomedieval de la ciudad de*

Santiago, Vigo, Nigratrea; Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2007.

C. PORTELA, *El Pazo de Oca*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Servicio de Publicaciones, 1984.

F. J. PORTELA SANDOVAL, "Los retablos de las capillas de Nuestra Señora de las Nieves o del Santísimo y de San Pablo o de Armada de la Catedral de San Martín de Ourense", en *Capilla de Nuestra Señora de las Nieves y de San Pablo. Catedral de Ourense*, Madrid, Fundación BBVA, 2001, 39-53 p.

G. RAMALLO ASENSIO, "El retablo barroco en Asturias", en *Imafronte* (dedicado a *El retablo español*), 3-5 (1987-1989), 259-304 p.

___, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, CSIC., 1985.

J. A. RAMÍREZ, *Construcciones ilusorias: arquitecturas fingidas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza, 1983.

___, *Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*, Universidades de Málaga y Salamanca, 1983.

___, "Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el orden salomónico entero", en *Goya*, 16 (1981), 202-311 p.

J. A. RAMÍREZ *et al*., *Dios arquitecto: J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Siruela, 1991.

L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996-2000, 6 vols.

I. REGA CASTRO, "Los talleres de escultura y talla de Noia (1730-1775), apuntes sobre la retablística del Barroco en el arciprestazgo de Posmarcos de Arriba", en *Compostellanum*, 53, 3-4, (2008), 515-542 p.

___, "La Inmaculada Concepción y sus mariologías : sobre la estructura simbólica de los retablos mayores de santuarios de la Galicia del Antiguo Régimen", en Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar', 101 (2008), 221-248 p.

___, "Mariologías o letanías lauretanas sobre madera hasta 1750. Interferencias, arte y cultura en el antiguo reino de Galicia", en R. GARCÍA MAHÍQUES, R., V. ZURIAGA SENENT, *Imagen y Cultura. La Interpretación de las Imágenes como Historia Cultural*, VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, Valencia, Generalitat Valenciana, 2, 2008, 1305-1323 p.

___, "A(s) igrexa(s) de San Xulián de Samos: o seu amoblamento durante o Barroco", en M. C. FOLGAR DE LA CALLE, A. GOY DIZ (dir.), *San Xulián de Samos: historia e arte nun mosteiro: Opus Monasticorum III*, Santiago de Compostela, Consellería de Innovación e Industria, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2008, 209-222 p.

___, "De la columna panzuda al estípite: el retablo del Barroco en el Noroeste de la Península Ibérica y las consecuencias de la Reforma católica", en *IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano* (archivo de ordenador), Ouro Preto, Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Ouro Preto y Universidad Pablo de Olavide, 2006, 136-152 p.

___, "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 *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, 2, 2006, 419-426 p.

___, *El retablo del Barroco en el arciprestazgo de Iria Flavia: reflexiones sobre el uso del modelo polisistémico para la investigación en Historia del Arte*, Tesis de licenciatura (inédita), bajo dirección del Prof. Dr. D. Juan M. Monterroso Montero, Universidade de Santiago de Compostela (USC.), Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, 2005.

I. REGA CASTRO, X. C. BEIRÓ PIÑEIRO, "La introducción del Rococó en el arzobispado de Santiago de Compostela y los retablos del antiguo convento de los Padres carmelitas de Padrón", en *Imafronte*, 19 (2007-2008), 365-394 p.

M. T. RÍOS MIRAMONTES, "De un artista itinerante a la plenitud barroca de Diego de Romay. La capilla del Rosario de la iglesia parroquial de Villagarcía (Pontevedra)", en *VI Congreso Español de Historia del Arte, Los Caminos y el Arte*, Santiago de Compostela, USC., 2, 1989, 259-269 p.

___, *Aportaciones al barroco gallego: un gran mecenazgo*, Santiago de Compostela, Obradoiro de Encuadernación, ¿1986?.

___, "La Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago", en *Compostellanum*, 25, 1-4 (1980), 67-118 p.

___, "Francisco das Moas", en *Gran Enciclopedia Gallega*, Vitoria, Heraclio Fournier, 1974, 21, 110 p.

J. RIVAS CARMONA, *Los Trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, Univ. de Murcia, 1994.

___, "Los tabernáculos del Barroco andaluz", en *Imafronte*, 3-5 (1987-89), 157-186 p.

A. RODRÍGUEZ FRAIZ, *Santa Mariña de Tomonde: Terra de Montes*, Cerdedo, Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra, 2001.

___, *Costumes populares litúrxico-mariais nas igrexas e santuarios de Galicia*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 1995.

___, "O Retábulo do altar maor de San Pedro de Campañó, obra dos mestres Bento Rey Rodríguez Liñariños e Xosé de Malvárez", en *Museo de Pontevedra*, 44 (1990), 455-478 p.

___, *Canteiros e artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Lérez*, Pontevedra, Gráficas Portela, 1982.

___, *Tierra de Montes: El Monasterio de Acibeiro*, Pontevedra, Patronato "José María Quadrado", CSIC., 1973.

A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La influencia de la arquitectura grabada en la real y construida del barroco español", en *Ephialte*, 4 (1994).

___, *El Siglo XVIII: entre tradición y Academia*, Madrid, Sílex, 1992.

___, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), 3 (1991), 43-52 p.

___, "Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca durante el siglo XVIII", en *Los caminos y el Arte. VI Congreso español de historia del arte*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2, 1989, 347-359 p.

___, "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", en *Imafronte*, 3-5 (1987-1989), 225-258 p.

___, *Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Salamanca, Centro de Estudios salmantinos, 1985.

___, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", en *Fragmentos*, 12-14 (1978), 115-127 p.

___, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco", en *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973, 553-559 p.

___, *Los Churriguera*, Madrid, Instituto Diego de Velásquez, CSIC., 1971.

___, "Noticias sobre el arquitecto Andrés García de Quiñones", en *Archivo Español de Arte*, 161 (1968), 35-44 p.

A. A. ROSENDE VALDÉS, *Una historia urbana: Compostela (1595-1780)*, Galicia, Nigratrea, 2004.

___, "Utilidad y magnificencia: la Plaza de la Quintana de Santiago de Compostela", en *Propaganda y poder. Congresso Peninsular de Historia da Arte*, Lisboa, mayo de 1999, 299-346 p.

___, "A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana", *Semata*, 7-8 (1996), 485-534 p.

___, *La sillería del coro de San Martín Pinario*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

___, "Una muestra de arquitectura itinerante en Tuy. La Capilla de San Telmo", en Actas del *VI Congreso Español de Historia del Arte: Los Caminos y el Arte*, Santiago de Compostela, junio de 1986; Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, USC., 1989, 2, 271-283 p.

Z. van RUYVEN-ZEMAN, M. LEESBERG, *The Wierix Family. Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*, Rotterdam, Sound and Vision, 59, 2003.

F. SANCHES MARTINS, "Trono eucarístico do retablo portugués: origem, funçao, forma e simbolismo", en *I Congreso Internacional do Barroco. Actas*, Universidade do Porto, 2, 1991, 17-58 p.

E. M. SANTIAGO PÁEZ, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional: siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

O. SCHUBERT, *El barroco en España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924.

S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1989.

V. SERRÃO, *O Barroco. História da Arte em Portugal*, Lisboa, Presença, 2003.

___, *A Cripto-Historia de Arte. Análise de Obras de artes inexistentes*, Lisboa, Horizonte, 2001.

O. G. von SIMSON, "'Compassio' and 'co-redemptio' en Roger van der Weyden's 'Descent from the Cross'", en *The Art Bulletin*, 35 (1953), 9-16 p.

F. L. SINGUL LORENZO (dir.), *Rudesindus. El legado del santo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007.

___, *La Ciudad de las luces, arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2001.

R. C. SMITH, "Nicolau Nasoni: 1691-1773", en *Bracara Augusta*, 65-66, 77-78 (1974).

___, *Marceliano de Araújo escultor bracarense*, Porto, Nelita Editora, 1970.

___, *André Soares: arquitecto do Minho*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973.

___, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

___, "A casa da Câmara de Braga, 1753-1756", en *Bracara Augusta*, 22, 51-54, 63-66 (1968).

___, *Nicolau Nasoni, arquitecto do Porto*, Lisboa, Livros Horizonte, 1966.

___, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.

V.I. STOICHITA, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996.

S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

M. TAÍN GUZMÁN, "Possibili citazioni gerosolimitane nel baldacchino e nella pergola della cattedrale di Santiago de Compostela", en *Studi di Storia dell'Arte*, 17 (2006). 131-142 p.

___, "El Barroco compostelano, la Catedral de Santiago y el reino de Portugal: encuentros e intercambios", en Actas do *II Congresso International do Barroco*, Porto, Vila Real, Aveiro, Arouca, 2001; Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimonio, Facultade de Letras da Universidade do Porto, 2003, 593-604 p.

___, "El viaje a Lisboa del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo (1669)", en *Quintana*, 1 (2002), 302-311 p.

___, "La cajonería barroca de la Catedral de Santiago de Compostela: muebles ebúrneos al servicio del Apóstol", en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla Universidad Pablo de Olavide, 2001, 1, 631-640 p.

___, "Trazas para Iria Flavia", en *Archivo Español de Arte*, 289 (2000), 23-44 p.

___, *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada, Do Castro, 1998.

___, "Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII", en *Compostellanum*, 3-4, 42 (1997), 381-415 p.

___, "La Capilla compostelana de la Venerable Orden Tercera de San Francisco", en *Monjes y monasterios españoles*, Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1995, 1, 767-785 p.

___, *Comentario a las Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura de Domingo de Andrade*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993.

V.L. TAPIÈ, *Barroco y clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978.

R. TAYLOR, "La sacristía de la cartuja de Granada y sus autores (Fundamentos y razones para una atribución)", en *Archivo Español de Arte*, 137-140, 35 (1962), 135-172 p.

M. A. TILVE JAR, "La actividad del escultor José de Malvárez en el Arciprestazgo de Arousa", en *Museo de Pontevedra*, 58 (2004), 109-124 p.

___, "El arquitecto Pedro Monteagudo en la iglesia de Santa Baia de Arealonga (Vilagarcía de Arousa)" en *El Museo de Pontevedra*, 44 (1990), 431-453 p.

___, "Aportación documental al estudio histórico-artístico del Arciprestazgo de Arousa (S. XVI-XX): índice de artistas", en *Museo de Pontevedra*, 41 (1987), 251-308 p.

V. TOVAR MARTÍN, "Espacios de devoción en el Barroco español. Arquitecturas de finalidad persuasiva", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y la obra de Alonso* Cano, Madrid, Visor, 1999, 143-168 p.

___, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975.

___, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", en *Archivo Español de Arte*, XLVI (1974), 261-297 p.

M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona, Ayma, 1952.

___, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus-Ultra, 1946.

M. TRUSTED, *The Arts of Spain. Iberia and Latin America 1450-1700*, Londres, Victoria and Albert Publications, 2007.

S. TUZI, *Le colonne e il tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002.

E. VALDIVIESO, R. OTERO, J. URREA, *Historia del Arte Hispánico. El Barroco y el Rococó*, Madrid, Alhambra, 4, 1980.

T. L. M. VALE, *Escultura Barroca Italiana em Portugal: obras dos séculos XVII e XVIII em colecções públicas e particulares*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.

X. C. VALLE PÉREZ (coor.), *Arte del Císter en Galicia y Portugal*, Fundación Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998.

X. C. VALLE PÉREZ *et al.*, *Restauración de la Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.

R. T. VERDON *et al.*, *Mistero e immagine: l'Eucaristia nell'arte dal XVII al XVIII secolo*, Bologna, Chiesa abbaziale di San Salvatore, 20 settembre-23 novembre 1997, Milano, Electa, 1997.

V. VIANA, *La iglesia parroquial de Santa Eulalia de Arealonga de Villagarcía,* Pontevedra, Deputación de Pontevedra, 1994.

A. VIGO TRASANCOS, (dir.), *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo: Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003.

___, "Caminos de Iria Flavia. De la vía romana del itinerario antoniano al real plantío del Arzobispo Malvar (1784-1795)", en *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, 18 (1999), 51-86 p.

___, *La Fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago (1783-1750): arquitectura, triunfo y apoteosis*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago; Madrid, Electa, 1996.

___, "La imagen del templo barroco: tradición y renovación", en *Semata*, 7 (1996), 451-651 p.

___, "Oro y plata para la escena sagrada. El culto al esplendor en el rito barroco", en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia. Actas del curso de orfebrería y arquitectura religiosa*, A Coruña, mayo de 1994, 79-90 p.

___, "La arquitectura en Santiago a mediados del siglo XVIII: la década de 1760 y la introducción del academicismo", en *Actas. Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, 13-24 p.

M. D. VILA JATO, (dir.), *El Retablo: tipología, iconografía y restauración*, Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Ourense, septiembre-octubre de 1999, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002.

___, "Canteros cántabros y vizcaínos en el primer Renacimiento gallego", en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, 275-278 p.

___, "O Primeiro renacemento galaico-portugués", en X. C. VALLE PÉREZ, *Do tardogótico ó manierismo: Galicia e Portugal*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Lisboa, Fundaçâo Calouste Gulbekian, 1995, 131-176 p.

___, "El influjo de fuentes textuales en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo", en *Los caminos y el Arte. VI Congreso Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, USC., 2, 1989, 361-369 p.

___, "Francisco de Lens en Lugo: el retablo de la iglesia de Vilabade (Castroverde)", en *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, 3 (1987), 57-63 p.

D. VILLAVERDE SOLAR, "La evolución del retablo barroco en Galicia", en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla Universidad Pablo de Olavide, 2001, 1, 646-662 p.

___, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, A Coruña, Edinosa, 2000.

WALKER, F. HAMMOND (ed.), *Life and the arts in the baroque palaces of Rome: ambiente barocco*, New Haven, Yale University Press, 1999.

W. WEISBACH, *Arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España*, Barcelona, Labor, 1944.

___, *El Barroco: arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1942.

D. WIEBENSON (ed.), *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux* (Ed. a cargo de J. A. RAMÍREZ), Madrid, Hermann Blume, 1988.

D. WIEBENSON, C. BAINES, *The Mark J. Millard Architectural Collection. French Books. Sixteenth through Nineteenth Centuries*, Washington, The National Gallery of Art, 1993.

d) Páginas web y portales (última consulta 18/03/10)

Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español:
<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>

Portal de Archivos Españoles (PARES):
<http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController>

BNE, Biblioteca Digital Hispánica:
<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>

BNE, Dibujos de Arquitectura y Ornamentación del siglo XVIII:
<http://www.fundacionbancosantander.com/visita_virtual/dibujos_arquitectura/expo_intro.html>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
<http://www.cervantesvirtual.com/catalogo/index.jsp>

UNIVERSIA, Bibliotecas Digitales de las Universidades Españolas:
<http://biblio.universia.es/digitales/espanyolas/>

CEHOPU, Documentación Biblioteca Digital:
<http://www.cehopu.cedex.es/es/biblioteca_dl.php?ID_col=1>

Heidelberg University Library:
<http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/architektur/Welcome.html>

Rijksmuseum Amsterdam, National Museum for Art and History:
<http://www.rijksmuseum.nl/zoeken/search.jsp?query=&lang=en&start=0&focus=assets>

Ornamental Prints online:
<http://www.ornamentalprints.eu/en/hochbarock.html>

Itamar Even-Zohar y la teoría de los polisistemas (en español):
<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm>