

# EL ARQUITECTO JACQUES ANDROUET DU CERCEAU “EL VIEJO”, JOSE DE LA PEÑA DE TORO Y LA FACHADA DEL OBRADOIRO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

Alfredo Vigo Trasancos y Eduardo Beiras García  
Universidade de Santiago de Compostela

*“Aunque sólo tuve intención de escribir la obra de la capilla mayor del Sto. Apóstol, viendo la portada principal de la Iglesia que necesita de adorno preciso ... no he querido, por si en algún tiempo importase, dejar de poner mi parecer por escrito”  
(José de Vega y Verdugo, c. 1656-57)*

## RESUMEN

La existencia de un proyecto de Du Cerceau, el Viejo, para la fachada de la iglesia de San Eustaquio de París, muy parecido en algunas de sus soluciones arquitectónicas a la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago, pone de manifiesto su posible influjo en el frente compostelano y, muy probablemente, sobre el arquitecto José de la Peña de Toro que fue el artífice de la Torre de las Campanas y responsable a su vez del “eco” simétrico que supone la torre gemela de la Carraca que se levantó tiempo después, en la plenitud del siglo XVIII. Además, esto nos lleva a pensar que debió de existir un proyecto seiscentista para la fachada, obra de Peña de Toro y aprobado por Vega y Verdugo, que debió ser conocido por Fernando de Casas cuando en 1738 proyectó la fachada actual.

Palabras clave: Jacques Androuet Du Cerceau, el Viejo, José Peña de Toro, Fachada del Obradoiro. Siglos XVI-XVII-XVIII, Arquitectura Renacentista y Barroca, Catedral de Santiago.

## ABSTRACT

The existence of a project by Du Cerceau the Elder for the façade of St. Eustache’s Church in Paris, which is very similar to some architectural solutions of the Obradoiro Façade in Santiago Cathedral, make us consider that there is a possible influence in the Galician façade. This influence would most probably be, on the one hand, in the architect José Peña de Toro, author of the Bell Tower and, on the other hand, in the symmetric echo that can be seen in the twin Carraca Tower erected later in the mid-18<sup>th</sup> Century. This would lead us to believe there must have been a project for the façade in the 17<sup>th</sup> Century, designed by José Peña de Toro and approved by Vega and Verdugo. It also must have been known by Fernando de Casas when he designed the present façade in 1738.

Keywords: Jacques Androuet Du Cerceau the Elder, José Peña de Toro. The Obradoiro Façade, 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> Centuries, Renaissance and Baroque Architecture, Santiago Cathedral.

El hallazgo fortuito de un dibujo del arquitecto y grabador francés Jacques Androuet Du Cerceau “el Viejo”<sup>1</sup> (c.1515 - c.1590)<sup>2</sup> relativo a un proyecto de fachada para la iglesia parisina de San Eustaquio<sup>3</sup> (Fig. 1), en construcción a mediados del siglo XVI<sup>4</sup>, pone de manifiesto, dada su sorprendente semejanza formal con el frente del Obradoiro de la cate-

dral compostelana, que muy probablemente, bien el dibujo que estamos señalando u otro muy semejante de similares características, pudo influir en la composición del cierre catedralicio de la basílica jacobea que, como aquél, desarrolla ciertamente una ascendente verticalidad de raíz casi gótica, queda a su vez flanqueado por dos torres simétricas de cuerpos

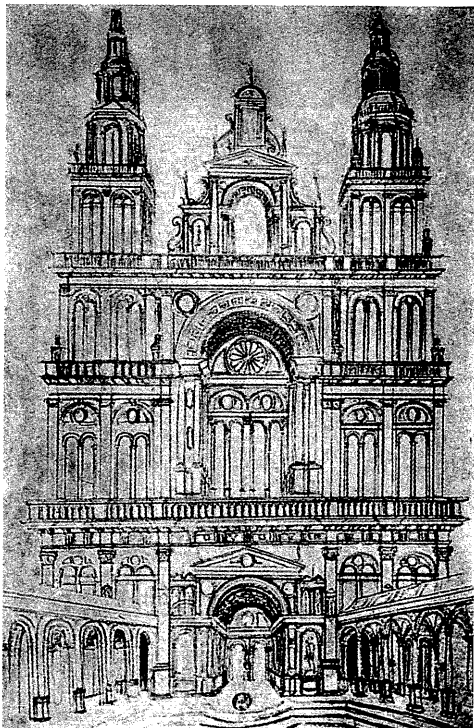


Fig. 1. J. Androuet Du Cerceau (El Viejo). Proyecto de fachada para la iglesia de San Eustaquio de París. Ca. 1535-1545.

superpuestos y decrecientes ambas de perfil muy afilado, y finalmente participa también de un muy parecido sistema de transición entre las dos torres consistente en un cuerpo central de unión presidido por un gran vano de forma semicircular que remata en una curiosa peinetada de perfil muy curvilíneo, toda dominada por una hornacina horadada que queda recortada contra el cielo como si estuviese pensada para disponer en lo alto la estatua del Santo titular. Tanta es la semejanza existente entre las dos fachadas que una rápida visión nos llevaría a pensar que estamos, si no ante la imagen misma del Obradoiro santiagués, al menos ante un proyecto previo o alternativo que luego pudo modificarse añadiéndosele a la "idea" matriz dominante fórmulas compositivas más "modernas" y a la par más escenográficas, sobre todo en la zona central del llamado "espejo". Por tanto, es difícil imaginar que este dibujo de Du Cerceau no fuese conocido en los

ambientes artísticos compostelanos del Barroco, aún a pesar de que no nos consta, en efecto, que fuese grabado jamás y hecho público, por tanto, en las muchas obras que dio a la imprenta el conocido autor francés<sup>5</sup> que es más conocido, por cierto, antes que como arquitecto, como grabador insigne y gran difusor de la gran arquitectura francesa de la época del Renacimiento<sup>6</sup>.

Ahora bien, en una obra como el Obradoiro, que participa de sinfín de influjos cada cual más heterogéneos<sup>7</sup>, unos de plena actualidad y otros, en cambio, de raíz claramente retardataria –de hecho el historiador norteamericano George Kubler llegó a considerar al cierre compostelano como una obra anticipadora del eclecticismo decimonónico por su gran capacidad para sintetizar los viejos estilos del pasado<sup>8</sup> –, no debe de sorprender la influencia de una nueva fuente de inspiración aunque sea, en este caso, de origen francés que es, por cierto, la procedencia que habitualmente menos ha solidado valorarse en la formación de nuestra arquitectura barroca. Respecto a esto, conocemos, no obstante, el caso concreto de la famosa "concha" o "vieira" que sostiene el Pasadizo del Tesoro en dirección hacia la fachada de Platerías de la catedral compostelana (Fig. 2), que es clara evocación seiscentista de una solución vista por Domingo de Andrade, su autor, en la conocida obra de Philibert de l'Orme titulada *Le premier tome de l'Architecture* que se publicó en París en 1567<sup>9</sup> y que representa una estructura en forma de garita sostenida por una trompa decorada a modo de venera (Fig. 3). Quiere esto decir que, del mismo modo que en el siglo XVII se acudió a una obra francesa y renacentista para resolver de una manera ingeniosa un "pasadizo" que debería quedar al vuelo y medio suspendido en el aire, también es posible que se recurriese a una imagen del mismo origen con el fin de darle forma regular y conclusa a la fachada occidental que ya de por sí era francesa en su lenguaje subyacente medieval, debido a la formación arquitectónica que había recibido el Maestro Mateo, el máximo responsable del grueso de su diseño (Fig. 4). Y ello sin olvidar que tanto De l'Orme (c.1500 - 1570) como Du Cerceau fueron prestigiosos arquitectos franceses coetáneos que muy fácilmente pudieron ser rescatados por la

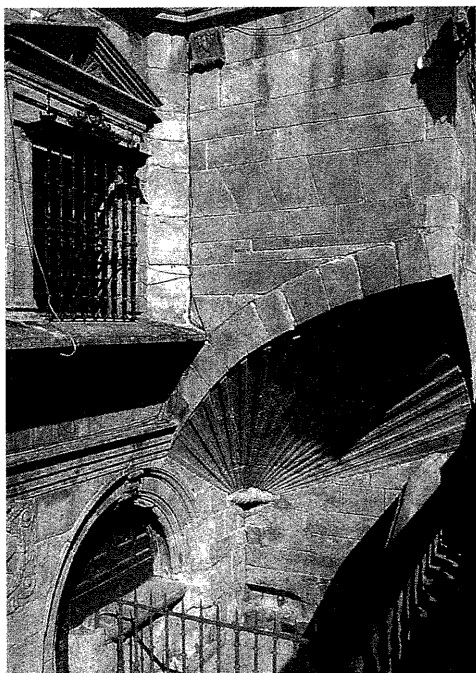


Fig. 2. Concha de Platerías en el "Pasadizo del Tesoro". Domingo de Andrade.

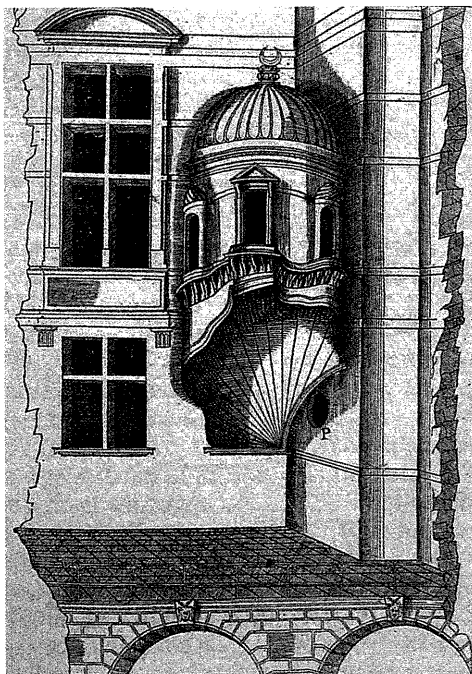


Fig. 3. Philibert de l'Orme. *Le premier tome de l'Architecture*, Paris, 1567.

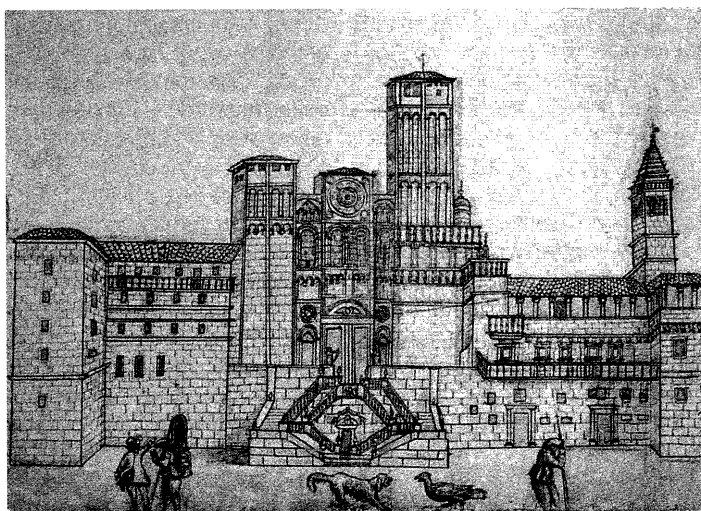


Fig. 4. Fachada del Obradoiro hacia 1656-57, según José Vega y Verdugo.

arquitectura gallega posterior ansiosa como estaba por desprenderse, cada vez con más fuerza, de la tradición arquitectónica más en uso hasta entonces, con frecuencia de raíz clásica bien italiana o de evocaciones claramente hispánicas<sup>10</sup>.

El gran parecido entre las dos fachadas nos lleva, sin embargo, a pensar en la posibilidad de que fuese el último autor del Obradoiro, Fernando de Casas, quien conociese el dibujo francés y tratase de someterlo con variantes al cierre compostelano. Puede ser, en efecto, una posibilidad, lo que demostraría que el diseño habría sido conocido por nuestro arquitecto en algún momento del primer tercio del siglo XVIII —el Obradoiro tal como hoy lo conocemos fue diseñado en 1738<sup>11</sup>—, del mismo modo en que otras obras de la tradición quinientista nórdica —Vredeman de Vries o Wendel Dietterlin por ejemplo<sup>12</sup>— conocieron entonces una sorprendente difusión en los ambientes de la arquitectura compostelana. Con todo, no nos parece que ésta sea la explicación más razonable basándonos especialmente en las grandes diferencias formales que separan los dos proyectos en cuestiones que pueden considerarse de orden secundario o de carácter más puntual. De hecho, no se puede afirmar en absoluto que exista ningún parecido notorio entre las formas renacentistas y aún "lombardas" de Du Cerceau<sup>13</sup> y las que utilizó Fernando de Casas conforme a sus criterios más personales en el "espejo" santiagués pues son, en todo, mucho más escénicas, complejas, decorativas y por supuesto barroquizantes. Donde cabe establecer mayor parecido es, en cambio, en las torres, en donde casi coinciden, incluso, las mismas soluciones de aplicar balaustradas con pináculos separando los cuerpos decrecientes y la idea de utilizar como coronamiento un remate cupulado de perfil octógono que, a su vez, culmina en una afilada linterna. Por consiguiente, desde nuestro punto de vista, más que un influjo directo del proyecto de Du Cerceau sobre la obra de Casas, habría que establecerlo sobre el arquitecto que fue responsable directo de la Torre de las Campanas que empezó a construirse a partir de 1664; es decir, sobre el salmantino José de la Peña de Toro, pues fue él, a fin de cuentas, quien compuso el "pie forzado" de la Torre que, por puro efecto de sime-

tría, Casas tuvo que seguir después puntualmente en la torre gemela de la Carraca<sup>14</sup>. Además, esta reflexión nos lleva a poner en entredicho una teoría que hasta la fecha ha sido la más admitida y habitual entre los historiadores a la hora de hacer referencia al proceso proyectivo y aún constructivo de la fachada compostelana.

Se suele aceptar, en efecto, que fue la iniciativa del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo quien, a partir aproximadamente de 1656-57, propuso al Cabildo la idea de renovar las partes fundamentales del santuario con la finalidad expresa de actualizar su imagen figurativa conforme a los criterios estéticos de su tiempo<sup>15</sup>. Consta, de hecho, que él mismo, para reafirmar sus ideas, hizo "*por sus manos*"<sup>16</sup> una serie de dibujos tratando de dar cumplida respuesta formal a sus proyectos que implicaban a la capilla mayor y al tabernáculo, a la cabecera con frente a la Quintana, al cimborrio y, por supuesto, a la fachada occidental por ser, de todas las del templo jacobeo, aunque "*poco versada*", la más importante y representativa toda vez que miraba a la plaza más monumental de Compostela —la entonces llamada del Hospital y hoy del Obradoiro— y sus torres eran vistas "*desde fuera y dentro de la ciudad*"<sup>17</sup>. Pese a todo, como es sabido, entre las formas y soluciones que Vega dibujó y las que se realizaron bajo su mandato hay una distancia considerable que viene marcada por el diferente grado de calidad que existe entre unos proyectos de "diletante", de simple aficionado a la arquitectura como era el caso del fabriquero, y los de un arquitecto profesional versado en la planificación, en las normas de la buena arquitectura, en el arte de la construcción e incluso en las técnicas complejas de la cantería. Así pues, en este sentido viene aceptándose que Vega impuso sus ideas, pero se valió para configurarlas de la valía profesional del arquitecto José de la Peña de Toro que no por casualidad, pese a estar activo en la ciudad desde 1652 cuando fue llamado por el monasterio benedictino de San Martín Pinario para dirigir sus obras, entra en la escena catedralicia en 1658; es decir, en el momento mismo en el que Vega toma posesión de su cargo de fabriquero y empieza a convertir en realidad todo lo que, hasta entonces, eran simples especulaciones<sup>18</sup>.

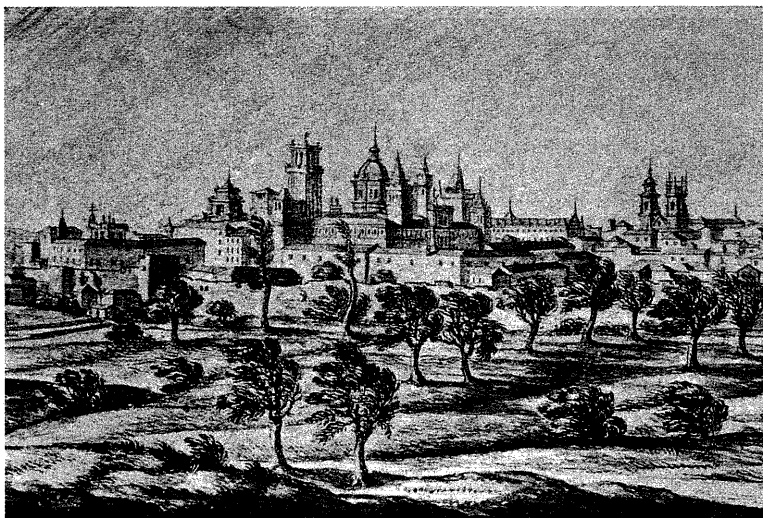


Fig. 5. Panorámica de la ciudad de Santiago y la Catedral en 1669, según Pier María Baldi.

Dicho esto, suele también aceptarse que las obras fueron tomando forma de una manera gradual, a medida que la fábrica de la catedral iba disponiendo del dinero necesario y se ejecutaban para ellas, puntualmente, cada uno de los diseños; primero el del viejo Pórtico Real ya desaparecido, después el del resto de la cabecera catedralicia con las puertas Santa y la llamada de los Abades, luego el coronamiento cupulado del cimborrio<sup>19</sup> y, finalmente, el de la Torre de las Campanas que estaría parcialmente concluida hacia 1669-72<sup>20</sup>, poco antes de la marcha del fabricante a la ciudad de Granada<sup>21</sup>. Sobre la Torre se ha llegado a pensar, incluso, que sólo en parte sería de la autoría de Vega y Verdugo y Peña de Toro pues en esos años estaría levantado exclusivamente el cuerpo alto "de campanas" con su balaustrada superior \_esto es, justo lo que se ve construido en el dibujo panorámico que realizó sobre Santiago Pier María Baldi en 1669 (Fig. 5)— y no el remate afilado que le sirve de flecha<sup>22</sup> que sería acometido en una data posterior próxima a la década de 1720 y, por consiguiente, en plena época de Fernando de Casas que sería, de esta manera, su verdadero autor<sup>23</sup>. No queremos aquí entrar en la cuestión del proceso constructivo que pudo, por causas diversas, retardarse, ya por problemas de dinero o, mejor

aún, porque, ausente Vega, el nuevo fabricante impulsó al Cabildo a otras empresas que se consideraron prioritarias; por ejemplo la ejecución de la Torre del Reloj que se inicia en 1676 sobre proyecto del nuevo maestro de obras Domingo de Andrade<sup>24</sup>. Pero fuera cual fuese la causa que llevó a que la Torre del Obradoiro se acometiese en dos fases y de una manera solitaria e individual —la gemela de la Carraca tuvo que esperar a 1750 para ver su conclusión—, no implica en absoluto que fuese idéntico su proceso proyectivo que muy probablemente debió de ser, desde el principio, planeado en su totalidad por el arquitecto salmantino Peña de Toro<sup>25</sup>.

Es más; si somos fieles intérpretes del espíritu y la letra que se desprende de la "Memoria" que Vega y Verdugo desarrolló para explicar sus ideas respecto de la fachada de occidente, habría que concluir que lo que se hizo en su tiempo fue, justamente, lo más opuesto a su ideario, lo que parece, obviamente, una contradicción y algo muy difícil de asumir por tener poco sentido. Debemos recordar que él postulaba por una fachada presidida por torres que concluyesen en formas afiladas y no en "palomares" pues, según nos indica, "adonde tienen puestas sus mayores vanidades (los tem-

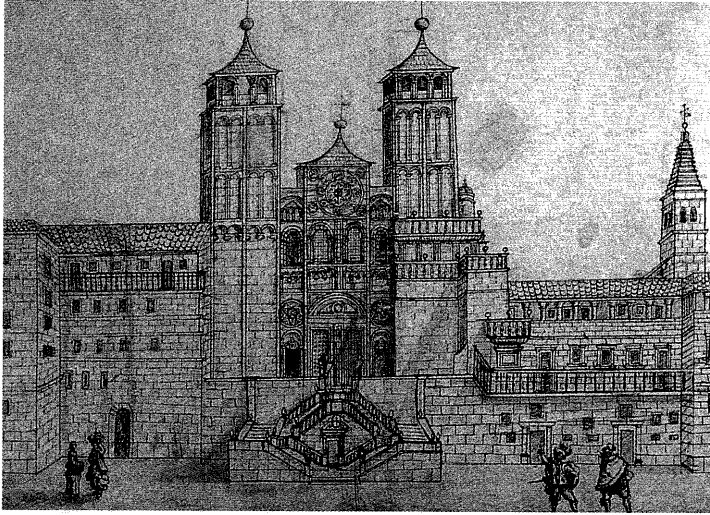


Fig. 6. Propuesta de reforma para la fachada del Obradoiro, según José Vega y Verdugo. Ca. 1656-57.

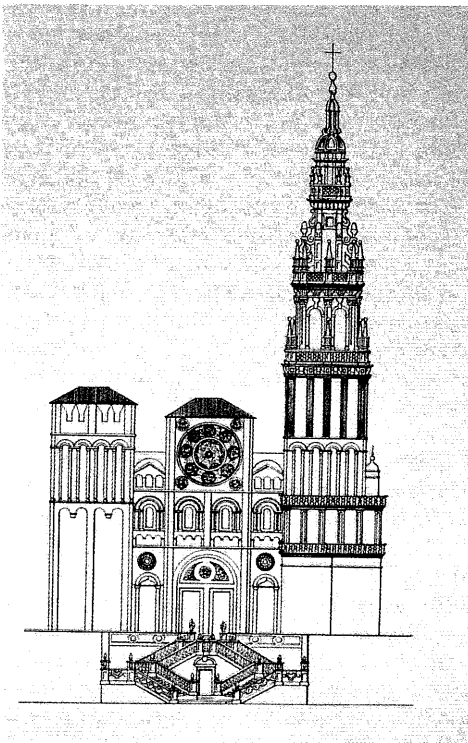


Fig. 7. Reconstitución conjetural de la fachada del Obradoiro con la Torre de las Campanas (Dibujo de Vicente Vigo).

plos) es en subir y hermopear sus cimborrios y torres", máxime siendo, las torres, tan propias "de los entierros, como abujas que señalan donde están los sepulcros"<sup>26</sup>. Concretamente, para dar respuesta figurativa e esta que fue su proposición, proponía que se deshiciese la vieja Torre de las Campanas "hasta la primera cornija ... y en su lugar se pondrá otra cornija de más arte y mayor falda, o cobertizo y, sobre el maçiso de ella u de su torre, un cuerpo más disminuido como remate penúltimo de la obra de un campanario de buena disposición, con sus arcos y claraboyas abiertas para que salgan las voces de las campanas", todo rematado por un "chapitel buydo, en lugar de tejado todo cubierto de piçarras"<sup>27</sup>, lo que, efectivamente, conferiría al viejo torreón un efecto apuntado aunque un tanto castizo y cortetano<sup>28</sup> bastante semejante, por cierto, a los que coronan muchas iglesias de Madrid y, más cerca geográficamente, de las dos torres de la catedral de Astorga. Dice asimismo el informe del fabriquero que a la otra torre "más baja, que está pegada al palacio del Sr. Arçobispo", es decir, la de la Carraca, "no se deberá subir más que essotra, para que hagan compañía y igual uniformidad, puniéndola otro semejante chapitel"<sup>29</sup>. Por último, mencionaba también que el espejo existente "entre las dos torres ... para

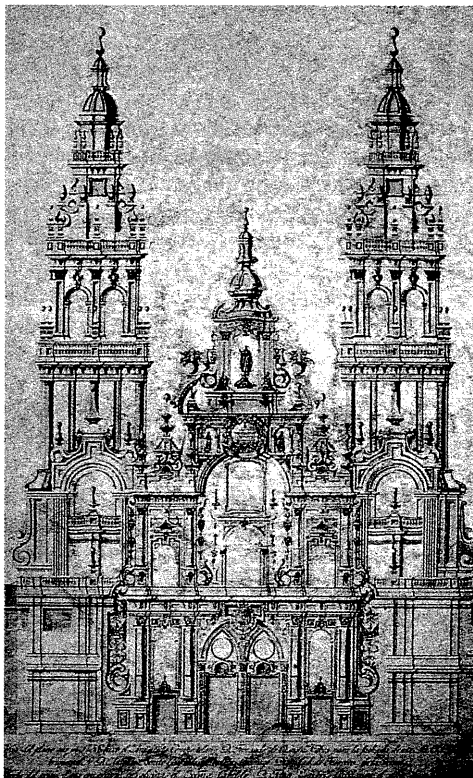


Fig. 8. Proyecto de Fernando de Casas para la fachada del Obradoiro. Copia de J. Esmoris.



Fig. 9. Fachada del Obradoiro. Fernando de Casas.

que quedase todo bien dispuesto y proporcionado sería bien cubrirle con otro chapitel de pizarras y aderezarle de camino, porque está muy mal tratado<sup>30</sup>. Es decir, que lo que pretende Vega es conferirle a la fachada una forma definitivamente armoniosa y concluida, con dos torres afiladas flanqueándola, un efecto enteramente equilibrado y simétrico, y un espejo central también culminado con una forma adecuada, tal como se ve en el dibujo que incluyó que es, en efecto, concluyente desde el punto de vista figurativo (Fig. 6). Y frente a esto, lo que se hizo, supuestamente con su consentimiento, sería, justamente, todo lo contrario. No voy a mencionar la no utilización de los chapiteles pues es sabido que los planos del fabriquero no fueron seguidos más allá de su idea más general<sup>31</sup>; pero que, al final, de su intervención resultase una fachada más decididamente asimétrica, con una sola torre con-

clusa y presumiblemente acabada en terraza y no en "abuja", con la otra manteniendo sus cortas proporciones primitivas y un acabado en "palomar" que producía auténtica "vergüenza y aborrecimiento"<sup>32</sup> y finalmente con un espejo "mal dispuesto y coronado"<sup>33</sup>, no deja de parecer una ironía del destino para aquel que, precisamente, quiso recomponer tan inarmónica situación (Fig. 7).

Es evidente, a nuestros ojos, que a fuerza de ver los historiadores sólo el proceso constructivo de la fachada, no se ha sabido ver que, previamente, tuvo que haber una fase de proyección elaborada por Peña de Toro y aprobada por Vega que no debió de reducirse a la simple composición de la Torre de las Campanas, sino al conjunto de la fachada; lo que incluiría por tanto a la torre vecina de la Carraca, al consabido "espexo" y, por descontado, a todos los

coronamientos, tal vez conformados por agujas afiladas para las torres<sup>34</sup> y, seguramente, una peineta horadada para la estructura central. Este proyecto global debió de hacerse en una fecha próxima a 1663 o 64; justo antes de que se iniciase su fase de construcción<sup>35</sup> que, obviamente, quedó en suspenso a partir de 1672 con la marcha de Vega. De otro modo no se entendería que un documento capitular fechado el 28 de enero de 1668, cuando ya la Torre de las Campanas estaba casi acabada, tal como se ve en el dibujo de Baldi ya comentado, se mencione expresamente que Vega "tenía en estado la obra de la Torre que caye al Hospital (ciertamente la de la Carraca que es la que se encuentra más próxima al edificio<sup>36</sup>) y el espejo que está junto a ella, que ofrece acabarlo"<sup>37</sup>, lo que resulta a todas luces muy coherente y en todo ajustado a su plan original. Debíó de ser, pues, en tiempos de Vega y Verdugo y Peña de Toro cuando, ante el reto de recomponer toda la fachada, se tomó como referencia el proyecto no ejecutado de Du Cerceau para el frente de San Eustaquio de París que es afín a la obra compostelana de Peña incluso en sus criterios de raíz clasicistas. Obviamente no se pudo realizar; quedó, por tanto,

el remate de la torre y el resto de la fachada a la espera de una mejor ocasión. Además es muy probable que, cuando la obra tuvo que acometerse en 1738, precisamente en atención "a la ruina que padece el espejo y a la falta que hace la torre para la igualdad con la otra"<sup>38</sup>, el Cabildo no pretendiese otra cosa que concluir finalmente la fachada occidental pospuesta en la época de Vega aunque tratando de reactualizar obviamente siquiera parte de sus criterios figurativos. No cabe duda que Casas dio cumplida respuesta a los deseos capitulares (Figs. 8 y 9); pero visto el dibujo del francés y la razonada teoría que hemos expuesto de un proyecto previo de Peña, es muy posible que lo conociese y lo siguiese de cerca en alguna solución muy puntual —la Torre de la Carraca y, tal vez, el gran vano semicircular que preside el espejo<sup>39</sup>—, pero recomponiendo en cambio todo lo demás en base a pautas más modernas adaptadas a su tiempo. Así resultaría ese formidable híbrido que es hoy el Obradoiro mezcla de mil influencias<sup>40</sup> y obra, más que exclusiva de Fernando de Casas, de todos los artífices que dejaron en ella alguna contribución verdaderamente decisiva desde los tiempos mismos del Maestro Mateo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Aparece reproducido en Hege-  
mann, W. y Peets, E.: *Manual de arte  
civil para el arquitecto*, Barcelona,  
Fundación Caja de Arquitectos, 1992,  
p. 58. La edición original norteamer-  
icana fue publicada en New York en  
1922 por Paul Wenzel y Maurice Kra-  
kowiak.

<sup>2</sup> Una información básica sobre este  
arquitecto y grabador francés del Ren-  
acimiento puede encontrarse en  
Hautecoeur, L.: *Histoire de l'Architec-  
ture classique en France*, T.I, vol. I!,  
París, 1965, pp. 142-148 y Blunt, A.:  
*Arte y arquitectura en Francia 1500-  
1700*, Madrid, 1977, pp. 141-152. La  
obra clásica es, sin embargo, pese a  
tener ya sobre sus espaldas más de un  
siglo, la de Geymüller, H.: *Les Du Cer-  
ceau , leur vie et leur oeuvre*, París-  
Londres, 1887.

<sup>3</sup> Vid. Geymüller, H.: Op. cit., fig.  
37 y pp. 234-236. El dibujo, que sue-  
le datarse en una fecha incierta entre  
1535 y 1545, se conservó en la Co-  
lección Destailleur (III, 435); pero hoy  
en día se encuentra en el Cabinet des

Estampes de la Biblioteca Nacional de  
París.

<sup>4</sup> Las obras de esta iglesia parro-  
quial parisina, del primer renacimien-  
to, comenzaron en 1532 aunque no  
se concluyeron hasta casi dos siglos  
después, cuando se levantó finalmen-  
te el "cuerpo occidental" que consti-  
tuye su fachada, obra de la segunda  
mitad del siglo XVIII. Su planta casi  
reproduce el esquema de la catedral gó-  
tica de Notre Dame; su interior, por el  
contrario, es una rara simbiosis de es-  
tructuras góticas muy esbeltas y adorno-  
s renacentistas de raíz italiana. Vid.  
Blunt, A.: Op. cit., p. 60 y ss. y Pérou-  
se de Montclos, Jean-Marie: *Histoire  
de l'Architecture Française. De la Re-  
naissance à la Révolution*, París, 1989,  
pp. 72 y ss.

<sup>5</sup> Entre las más conocidas cabe se-  
ñalar: *Temples*, Orleans, 1550; *Gro-  
tesques*, Orleans, 1550; *Premier livre  
d'Architecture contenant les plans et  
desseins de cinquante bastiments*, Pa-  
ris, 1559; *Seconde livre d'Architecture*,  
París, 1561; *Troisième livre d'Archi-  
tecture*, París, 1572; *Livre d'Architecture  
pour les champs*, París, 1572; *Leçons*

*de perspective positive*, París, 1576;  
*Le petit traité des cinq ordres de co-  
lonnes*, París, 1583 y *Livre des édifices  
antiques romains*, París, 1584. La más  
conocida es, sin embargo, *Les plus ex-  
cellents bastiments de France*, París,  
1576 que constituye la primera gran  
empresa bibliográfica de difusión de la  
gran arquitectura francesa del Renaci-  
miento y un precedente ejemplar de  
las posteriores que realizarían J. Ma-  
rot, J. Mariette y J.-F. Blondel a lo lar-  
go de los siglos XVII y XVIII. De esta  
obra se conoce una reciente edición  
facsímil publicada en París en 1988  
con una interesante introducción de  
David Thompson. Asimismo, junto a  
estas publicaciones de Du Cerceau  
también es de gran interés la titulada  
*Temples et habitations fortifiées*.

<sup>6</sup> Sobre su actividad como grabador  
y tratadista de arquitectura véase es-  
pecialmente Miller, N.: "A volume of  
architectural drawing ascribed to J.A.  
Du Cerceau the elder", *Marsyas*, XI,  
1962-64; Wiebenson, D.: *Los tratados  
de arquitectura. De Alberti a Ledoux*,  
Madrid, 1988; Boudon, F.: "Les livres  
d'architecture de Jacques Androuet

Du Cerceau", en *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours. Etudes réunies par Jean Guillaume, Paris, 1988, pp. 367-396 y Nan Rosenfeld, M.: "From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet Du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance", en *Canadian Art Review/Revue d'Art Canadien*, (RACAR), XVI, 2, Montreal, 1989, pp. 141-145.

<sup>7</sup> Sobre la cuestión de las fuentes arquitectónicas en que bebió el Obradoiro es especialmente interesante toda la información que proporciona Vigo Trasancos, A.: *La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago (1738-1750)*. *Arquitectura, triunfo y apoteosis*, Madrid, 1996, especialmente pp. 64 y ss.

<sup>8</sup> Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, XIV, Madrid, 1957, p. 349.

<sup>9</sup> Vid. Tain Guzmán, M.: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, I, pp. 131 y 132. Concha y pasadizo fueron construidos entre 1685 y 1686.

<sup>10</sup> Los más seguidos y populares eran, por supuesto, los tratados italianos de Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola y Palladio y de los españoles Sagredo, Hernán Ruiz, Arfe, Simón García y Lorenzo de San Nicolás. Esto con independencia de las diferentes obras de cortes de cantería, casi siempre españolas, que también entonces proliferaron en forma de manuscritos y eran muy conocidas por nuestros arquitectos (Vandelvira, Martínez de Aranda, etc.). Sobre la importancia de estos textos en la arquitectura española vid. Bonet Correa, A.: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993; Navascués Palacio, P.: *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz "el Joven"*, Madrid, 1974 y Morales, A.J.: *Hernán Ruiz "El Joven"*, Madrid, 1996.

<sup>11</sup> Sobre la fachada y su construcción vid. López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, X, Santiago, 1908, pp. 231-232; Chamoso Lamas, M.: "La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XII, Madrid, 1936, pp. 209-238 y Vigo Trasancos, A.: Op. cit.

<sup>12</sup> La influencia de la tratadística nórdica y flamenca de fines del XVI ya fue, en su día, señalada por Schubert, O.: *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924, p. 276 (La edición original en alemán es de 1908). Desde entonces esta teoría no ha ido más que confirmando de manera inequívoca.

<sup>13</sup> Esta es, al menos, la opinión de Hautecoeur, L. Op. cit., pp. 144-145 que menciona expresamente la admi-

ración que Du Cerceau sintió por la arquitectura lombarda del Renacimiento y especialmente por la fachada de la Cartuja de Pavía. Señala, además, su influencia concreta en el proyecto de fachada para la iglesia de San Eustaquio de París. Todo esto, no obstante, ya lo indicaba expresamente Geymüller, H.: Op. cit., que incorpora en su relación de figuras un magnífico grabado de Du Cerceau sobre la mencionada fachada de la "Grande Chartrreuse de Pavie". Vid. p. 61, fig. 28

<sup>14</sup> Recuérdense, de hecho, las indicaciones puntuales que menciona el acta capitular del 14 de enero de 1738: "... en consideración a la ruina que padece el espejo y a la falta que hace la torre para la igualdad con la otra". Vid. Vigo Trasancos, A.: Op. cit., p. 41.

<sup>15</sup> Sobre la personalidad de Vega y Verdugo es obligada la consulta de Carro García, J.: "El canónigo Don José de Vega y Verdugo, propulsor del Barroco en Compostela", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1961, pp. 194-217; "Del Románico al Barroco: Vega y Verdugo y la capilla mayor de la Catedral de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1962, pp. 223-250; "Vega y Verdugo y el revestimiento barroco de la Catedral de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1963, pp. 167-189 y "El canónigo D. José de Vega y Verdugo sirviendo a la S.I. compostelana en Granada y en Madrid", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1966, pp. 153-169. Además deben consultarse las obras reseñadas en las notas 16 y 17.

<sup>16</sup> Vid. Tain Guzmán, M.: Op. cit., p. 50.

<sup>17</sup> Vega y Verdugo, J.: "Memoria sobre obras en la catedral de Santiago...", en *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes, de los siglos XVII y XVIII*, publicados por F.J. Sánchez Cantón, Compostela, 1956, p. 51. Lo de "poco versada" siempre se ha interpretado adecuadamente como "poco cursada"; es decir, poco utilizada o con poco uso, ya que es sabido que las puertas más frecuentadas por peregrinos y público en general eran las de la Azabachería y Platerías por estar ambas más directamente relacionadas con la propia ciudad y con la ruta de peregrinación más tradicional.

<sup>18</sup> Sobre la personalidad de Peña de Toro vid. Pérez Costantín, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, pp. 423-425; Chamoso Lamas, M.: Art. cit. y *La arquitectura barroca en Galicia*, Madrid, 1955; Bonet Correa, A.: *La arquitectura en Galicia en el siglo XVII*, Madrid, 1966; Filgueira Valverde, J.: "El Barroco", en *La catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1977, pp. 329-378; Rodríguez G. de Ceballos, A.: "Intercam-

bios artísticos entre Galicia y Salamanca", en *Los Caminos y el Arte*, II, Santiago, 1989, pp. 347-360; García Iglesias, J.M.: *A catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago, 1990; Vigo Trasancos, A.: Op. cit. y Tain Guzmán, M.: Op. cit.

<sup>19</sup> Todas estas obras fueron acometidas entre 1658 y 1665 respectivamente.

<sup>20</sup> Se da por hecho, en efecto, que en 1669-70 estaba concluida la obra de cantería del cuerpo alto de campanas, que en 1671 se colocó una cruz y una veleta y, finalmente, que en 1672 fue cuando se subieron las campanas. Vid. Bonet Correa, A.: *La arquitectura...*, op. cit., p. 302.

<sup>21</sup> Abandonó la ciudad y la condición de fabricante precisamente ese año, marchando a Granada a ocupar el cargo de Administrador de los Votos de Granada al servicio del Cabildo compostelano. Nunca volvería a la ciudad de Santiago, pero no por ello abandonó sus vínculos con el Cabildo y la ciudad de Compostela.

<sup>22</sup> Bonet Correa, A.: *La arquitectura...*, op. cit., p. 302-304.

<sup>23</sup> García Iglesias, J.M.: Op. cit., p. 202. El 19 de diciembre de 1729 un rayo destruyó parcialmente la linterna y la cúpula del cuerpo alto, lo que obligó a Casas a restaurar la Torre. No obstante, no hay indicio evidente de que, en este momento, introdujese ninguna variante de significación sobre el remate tal como estaba hecho con anterioridad.

<sup>24</sup> Mesas antes había fallecido, precisamente, Peña de Toro por lo que su cargo de maestro de obras de la catedral quedó disponible para Domingo de Andrade.

<sup>25</sup> Como síntesis reciente sobre la polémica autoría de la Torre de las Campanas véase la información que proporciona Vigo Trasancos, A.: Op. cit., pp. 29-36.

<sup>26</sup> Vega y Verdugo, J.: Art. cit., p. 47. Conviene recordar que la catedral de Santiago es, en efecto, una basílica sepulcral por guardar en su interior la tumba apostólica; es decir, que se trata de una iglesia de carácter funerario para donde las torres afiladas eran muy adecuadas en la opinión de Vega.

<sup>27</sup> Idem, idem, p. 48.

<sup>28</sup> El mismo indicaba que los chapiteles debían de realizarse del mismo modo en como lo estaban "en Aranjuez, Escorial, Panadería de Madrid, Retiro y Palacio". Id., id., p. 49.

<sup>29</sup> Id., id.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> De hecho, ninguno de sus dibujos para el tabernáculo y la catedral se llevaron a cabo, pues no coinciden en absoluto con lo que se ejecutó después. Ni siquiera el dibujo perdido para la cabecera y Pórtico Real de la Quintana, que consta en la "Memo-

ria" que lo había hecho, debió de convertirse en realidad arquitectónica tal como él lo había planeado. Al menos así se desprende del hecho de que no se utilizase al final, para el coronamiento del testero catedralicio, una crestería como la que Rodrigo Gil de Hontañón había realizado para la fachada claustral del Tesoro, sino las balaustradas con pináculos que hoy conocemos. Esto es lo que dice Vega en su Memoria: "... coronando toda esta obra (cierre de la Quintana) con los mismos remates de labores de piedra recalada, lo qual hace juego con los claustros y Platería ... El siguiente dibujo es de cómo está oy y lo que ha (¿va?) pendiente ha el aire de lo que se ha de añadir". Ibid. 52. Con la frase "lo que ha pendiente ha el aire" debe querer aludir a papeles "volantes" que irían medio pegados sobre el dibujo principal, señalando las modificaciones que se proponían.

<sup>32</sup> Ibid., p. 48.

<sup>33</sup> Ibid., p. 49.

<sup>34</sup> Este era, precisamente, el talento de todas las torres modernas que se habían construido desde el siglo XVI en el conjunto catedralicio: las Torres del Tesoro y de la Vela en el complejo

claustral y la ya desaparecida ¿la Torre del Angel? que, por las inmediaciones de la puerta de la Azabachería, se aprecia con todo detalle en el dibujo hecho por Vega y Verdugo en 1656-57 y que representa la cabecera de la catedral de Santiago en su mirar a la Quintana. Por consiguiente, si en estas torres "menores" se aprecia un deseo de culminarlas es estructuras piramidales escalonadas de perfil afilado, cuanto más no serían apremiantes otros coronamientos en "aguja" en las torres de la fachada occidental, la principal del santuario jacobeo.

<sup>35</sup> La Torre de las Campanas debió iniciarse, en efecto, hacia 1664. De hecho, en 1665 estaba ya en construcción.

<sup>36</sup> Conviene recordar que el documento dice claramente "la Torre que caye al Hospital" y no a la plaza del Hospital. Es decir que parece referirse con precisión al edificio y no a la plaza. De otro modo tendría que haberse expresado de otra manera ya que las dos torres, tanto la de las Campanas como la de la Carraca, se enfrentan a la plaza.

<sup>37</sup> Cit. por Chamoso Lamas, M.: Art. cit., p. 212 y Bonet Correa, A.: *La*

*arquitectura...*, op. cit., pp. 272-273.

<sup>38</sup> Vid. Vigo Trasancos, A.: Op. cit., p. 41.

<sup>39</sup> Un vano de similares características, bien inspirado directamente en el dibujo de Du Cerceau o mejor aún en el "proyecto du cerceau" desaparecido de Peña de Toro, ya lo había utilizado Casas para presidir el pequeño retablo de la Virgen del Pilar dispuestos en la capilla del mismo nombre en la catedral de Santiago.

<sup>40</sup> Acaso sea conveniente señalar aquí las provenientes de un posible influjo portugués —no olvidemos que Fernando de Casas hizo un viaje a Portugal cuando estuvo encargado de las obras de la capilla del Pilar en la Catedral— que yo veo, sobre todo, en la curiosa manera de disponer el gran vano del "espejo" como una estructura multicompartimentada o en la solución de camuflar los arranques de las torres con formas decorativas y expansivas que derivan de las volutas clásicas. Véanse como ejemplos representativos las fachadas de la iglesia carmelita de Oporto, la del monasterio benedictino de Tibaes o, finalmente, la de San João Novo también en la ciudad norteña de Oporto.