

## **La Historia del Glorioso Apóstol Santiago a través de la escultura gallega de los siglos xvii y xviii**

MARICA LÓPEZ CALDERÓN<sup>1</sup>  
CEPESE (Porto)

**Resumen:** Durante los ss. XVII y XVIII, la imaginería gallega y, particularmente, compostelana representó a Santiago el Mayor a partir casi exclusivamente de dos tipologías: como peregrino y como caballero. En este artículo intentamos demostrar cómo tras la elección de las mismas se encuentra, no ya el afán tridentino de instruir al fiel, sino la específica defensa de estos dos aspectos de la hagiografía de Santiago desde el punto y hora que su veracidad es puesta en cuestión en este momento; por consiguiente, en nuestra opinión, ambos tipos iconográficos deben leerse en clave política más que devocional.

**Palabras claves:** Santiago el Mayor. Peregrino. Caballero. Escultura. Galicia

**Abstract:** Throughout the XVII and XVIII centuries, the Galician and, particularly, the Compostelana sculpture represented James the Elder almost exclusively according to two typologies: as pilgrim and as knight. In this article we attempt to demonstrate how behind their choice underlies, not just the effort derived from Trent of training the faithful, but the specific defense of these two aspects of James's hagiography, since their veracity is put into question at this moment; consequently, in our opinion, both iconographic types must be read better in a political than in a devotional key.

**Key words:** James the Elder. Pilgrim. Knight. Sculpture. Galicia

El Concilio de Trento en su sesión vigésimo quinta declara “que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros Santos” y que, por medio de las mismas, “se instruye y confirma el pueblo”<sup>2</sup>. Este hecho, la imagen como Biblia de los iletrados, serviría ya para justificar por qué a lo largo de la Edad Moderna y, particularmente, a raíz de Trento la estatuaría galaica resume la vida del apóstol San-

---

1. Beneficiaria del Programa Nacional de Movilidad de Recursos Humanos del Plan Nacional de I-D+i 2008-2011. Este trabajo se integra en los Proyectos de Investigación “Arte y monasterios. La aplicación del patrimonio artístico a la sostenibilidad de la Ribeira Sacra (Montederramo y Ribas de Sil)” financiado por el Ministerio del Interior y Ciencia (Ref.: HUM 2007-61938) y “Artífices e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado” financiado por la Xunta de Galicia (Ref.: INCITE 263-131PR).

2. El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Don Ignacio Lopez de Ayala, Madrid, Imprenta Real, 1785, pp. 476-477.

tiago el Mayor a partir, principal y casi simplemente<sup>3</sup>, de dos tipos iconográficos: como peregrino y como caballero. Y es que, como explicaba Fr. Juan de Niela Torres en su *Oración Panegírica de Señor Santiago el Mayor*, “los Españoles debemos hablar del, en orden a Nosotros”<sup>4</sup> y cuánto más, añadiría, si bien implícitamente, en su *Oración Panegírica* el P. Bartholome Torres de Navarra, “los Gallegos”<sup>5</sup>. Y *hablar del, en orden a Nosotros* era hablar, como se desprende de cualquiera de las dos oraciones mencionadas o como refiere en su sermón, bajo el ya sugerente título “De las Alabanzas del Apóstol Santiago, y de las obligaciones en que le está España”, F. Antonio Feo de que “enseño a invocar el nombre de Cristo” y de que “nos tiene debaxo de su proteccion”<sup>6</sup>; esto es, de Santiago como peregrino y como caballero. Ahora bien, tras la elección de estas dos tipologías creemos que no sólo se encierra el afán tridentino de instruir al *idiota*<sup>7</sup>, sino que también se encuentra, como en los propios discursos que acabamos de referir, la defensa de estos dos aspectos de la hagiografía de Santiago desde el punto y hora que la veracidad tanto de uno como de otro, y atendiendo a distintos intereses particulares, es puesta en cuestión en este momento. Por lo tanto, aún cuando se trata de dos tipos que hunden sus raíces en la Edad Media, su vigencia en la Moderna no ha de ser vista como simple herencia e inercia histórica, sino que cobran todo su valor en el contexto mismo en que fructifican; y, es más, resultado de ese contexto son algunas de las innovaciones que, como a continuación veremos, se introducen en los propios tipos.

## 1. Tipo iconográfico de Santiago Peregrino

### ● 1.1. Primer subtipo: Santiago peregrino posando

El tipo iconográfico de Santiago Peregrino, como dijimos, nace en la Edad Media, momento en que, a raíz del incremento del culto a Santiago y desarrollo de la peregrinación a Compostela, la hasta ese momento vigente representación del Santo como apóstol empezó a apropiarse, primero, de los atributos –báculo y escarcela- e insignias –venera- de los peregrinos que visitaban

3. Es cierto que también se utiliza el tipo de Santiago en la Catedral, pero este sólo aparece en las iglesias parroquiales de las que es Patrón.

4. J. Niela Torres, *Oración Panegírica del Señor Santiago el Mayor, Apostol, y Patrono de las Españas, y de sus Armas Catholicas*, predicada en su día en la Santa Iglesia Metropolitana de Granada, con la asistencia de los dos Cabildos Eclesiastico, y Secular, y del Ilustrísimo Señor Arzobispo. Año 1703, Granada, Imprenta Real de Francisco Ochoa, 1703, p. 26.

5. De hecho, el autor hace girar el sermón, como él mismo expone en el folio 4, en torno al nombre del apóstol como *Santiago de Galicia*. Ello, evidentemente, lo lleva a focalizar todo el discurso en la relación existente entre el Santo y su “patria” o “tierra propia” –Galicia-. B. Torres de Navarra, *Oración Panegírica*, en la solemnisima fiesta, que el Ilustrísimo Cavildo de la Santa, Apostolica, Metropolitana Iglesia de Señor Santiago, consagra a su Unico Singular Patron, y Tutelar de las Españas, el día veinte y seis de Julio de mil setecientos y veinte y dos, Santiago, Imprenta de Andres Frayz, 1722.

6. A. Feo, *Sermones de los tratados, y vidas de los Santos*. Traduzidos de lengua portuguesa, en castellana, por don Alonso Mexia, Galeote natural de Baeça, Baeza, Mariana de Montoya, 1617.

7. Término empleado en los escritos surgidos a raíz del Concilio de Trento para referirse al público analfabeto al que se destina la obra de arte; sirva como ejemplo el tratado que, precisamente bajo el título *Norte de Idiotas*, publica Francisco de Monzón en el año 1563.

su tumba y, a continuación, de su indumentaria; este proceso culminaría en el siglo XVI siendo el apóstol figurado bajo la apariencia de un peregrino de su tiempo<sup>8</sup>. En este contexto, el teólogo de Lovaina Johannes Molanus en su *De Historia SS. Imaginum* (1594), obra que es consecuencia del decreto tridentino sobre las imágenes<sup>9</sup>, al abordar la iconografía de Santiago establece que es preferible su representación con la espada que con el bordón y la venera justificando este hecho en que su fuente se encuentra en las Sagradas Escrituras<sup>10</sup>; es decir, reclama una vuelta al tipo apóstol en detrimento de aquel de peregrino.

Ahora bien, ¿qué sucede en la práctica? Steppe en su estudio sobre la iconografía de Santiago, en el que toma como referencia ejemplos de España, Francia y, sobre todo, de los Países Bajos, señala que “dans la période de la Contre-Réforme et du Baroque on observe un retour au type apôtre”<sup>11</sup>, característica que, en principio, también se constata en Italia<sup>12</sup>. De forma específica, si atendemos al primer encargo de empeño que acomete el propio cabildo compostelano tras Trento, nos referimos al coro de la catedral (1599-1606), parece asimismo confirmarse este hecho desde el punto y hora que en él Santiago es figurado con la indumentaria de apóstol –túnica, *pallium* y descalzo-, limitándose la de peregrino al sombrero que lleva a su espalda, al tiempo que, salvo por el bordón, se prescinde de cualquier otro atributo o insignia que lo identifique como romero.

No obstante, esta obra no deja de constituir una excepción en el conjunto de la plástica compostelana, perfectamente explicable en el contexto mismo de la sillería para la que fue concebida, como lo demuestra el hecho de que en las dos siguientes empresas que el cabildo acomete en relación con la figura de Santiago: la escultura que Pedro del Valle talla para el baldaquino de la catedral (1667) y la estatua que Pedro del Campo esculpe para la fachada de la Puerta Santa (ca. 1694) (Fig. 1), el apóstol aparezca, en realidad, perfectamente caracterizado como peregrino a través de la vestimenta, atributos e insignias, restringiéndose su identificación como discípulo de Jesús al libro que, en ambos casos, sujeta, cerrado, con su mano izquierda. La importancia de estas dos piezas radica, además, en que se convirtieron en el paradigma a seguir por los imagineros compostelanos, de manera que, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en Galicia y, particularmente, en el área de influencia de Santiago la representación del hijo del trueno siguió siendo como peregrino, distinguiéndose, eso sí, las variantes de Santiago con capa y Santiago sin capa en función de que el modelo tomado fuese el de Pedro del Campo o Pedro del Valle respectivamente. Así, la referencia al primero aún la encontramos en el año 1758, concretamente en la imagen que

8. J. C. Steppe, “L’iconographie de Saint Jacques Le Majeur (Santiago)”, Santiago de Compostela: 1000 ans de pèlerinage européen, Gante, 1985, pp. 136-139.

9. En el mismo, tras aceptarse la conservación de las imágenes, se establece “que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos a peligrosos errores” (op.cit., p. 478), lo que dará lugar a la aparición de numerosas obras, entre ellas la del flamenco Molanus, que buscarán reglar la iconografía religiosa.

10. J. Molanus, *De Historia SS. Imaginum*, Lovaina, Joannes Natalis Paquot, 1771, pp. 316-317.

11. J. C. Steppe, op.cit., p. 139.

12. R. Mª Vázquez Santos, “Santiago peregrino: indumentaria, atributos, emblemas y variantes de una iconografía”, Camino de Santiago: revista peregrina, 7, 2009, pp. 36-37.

Gregorio Fernández O Vello talla para la parroquia de Santiago de Bascoi (Mesía, A Coruña)<sup>13</sup>, mientras que al segundo, bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII, en la imagen que Pedro de Romay realiza para la capilla compostelana de San Roque<sup>14</sup>.

Esta preferencia por la tipología de Santiago como peregrino que se constata en la Compostela moderna, en realidad, era advertida por los propios escritores del momento para el conjunto de España; de hecho, cuando Interián de Ayala en su también tratado sobre las imágenes sagradas aborda la iconografía del apóstol refiere que “de dos maneras pintan frecuentemente los Pintores al Apóstol Santiago”, siendo una de ellas “en traje de peregrino, afianzado de un grande báculo, de donde está colgando una bolsa, y sobre los hombros [...] la Esclavina; y además, con un sombrero bastante grande, adornado de conchas”<sup>15</sup>. Iconografía que, como continúa el fraile mercedario, “habrá dimanado, de haber corrido este Apóstol con mucha presteza, y conforme convenía al hijo del trueno, la España”<sup>16</sup>, afirmación nada baladí para la época.

En este sentido, no podemos perder de vista que, a finales del siglo XVI, la curia romana, encabezada por el cardenal César Baronio, niega la venida, predicación y presencia del cuerpo del apóstol en Compostela, lo que tendría como consecuencia la reforma tanto del breviario de Pío V, como de los libros de liturgia romana<sup>17</sup>. Evidentemente, la respuesta a tales afirmaciones no se hizo de esperar desde España y, menos aún, desde la propia catedral compostelana, de manera que salieron a la luz diversas *Historias del apóstol*, más o menos vinculadas con el propio ámbito catedralicio, en que se rebatían los argumentos del cardenal; sirvan como ejemplo la *Historia del Apóstol de Jesús Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas* escrita por Mauro Castellá Ferrer y publicada en el año 1610 o la *Historia del Glorioso Apóstol Santiago Patrón de España: de su venida a ella, y de las grandezas de su Iglesia, y Orden militar* de Hernando Oxea, donde, ya desde el propio título, se adivina cuál es, sino la principal, al menos una de las principales intenciones del autor, lo que se traduce al interior en dos capítulos, el sexto y el decimoquinto, dedicados, según reza esta último, a “responde(r) a las objeciones que algunos hacen acerca de la venida de Santiago a predicar a España: que cosa sea tradición, y del grande crédito que se le deve”.

Pero no sólo desde este ámbito concreto de la hagiografía del apóstol se dirigió la defensa de su vinculación con España, sino que esta se extendió a todos los niveles, haciendo partícipes de la misma a los fieles a los que, evidentemente, se les seguía instruyendo en todo lo contrario a lo que Roma afirmaba. Buen ejemplo de lo dicho son los sermones de época; además de los referidos en

13. A.H.D.S., Libros parroquiales, Santiago de Bascoi, Libro de Fábrica, fol. 15 r.º

14. R. Otero Túniz, “Del manierismo al barroco: imagería e iconografía en la capilla compostelana de San Roque”, *Archivo Hispalense*, 249, 1999, pp. 177-200.

15. J. Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suele cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782, p. 315.

16. *Ibidem*, p. 315

17. O. Rey Castelao, *Los mitos del apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 2006, pp. 68-70.

la introducción, resulta muy interesante el que Fr. Balthasar Pacheco escribe en el año 1605, por tanto, en una fecha en que todavía la contienda se encontraba en su máximo apogeo: en las primeras diecinueve líneas del mismo asevera y, consecuentemente, enseña al devoto, primero, que Santiago estuvo y predicó en España -“con cuya predicación y doctrina, fue alumbrada, adquiriendo noticia del salúfero Evangelio” e, insiste, “que *personalmente* predicó en ella”- y, segundo, que se su cuerpo descansa en la misma -“y con cuyo cuerpo es ilustrada y nombrada, mucho más que por otras grandezas”<sup>18</sup>-. Aparte del sermón, las vidas de los Santos, concebidas -como el propio sermón escrito- como soporte para la meditación en el contexto tan genuinamente español de la oración mental metódica<sup>19</sup>, sirvieron también, en el caso concreto de Santiago, para aleccionar al devoto sobre lo que hasta la fecha se había tenido por cierto; así, el P. Pedro de Ribadeneira en su *Flos Sanctorum*, obra que asimismo sale a la luz cuando la polémica (1599-1601), no sólo da por cierto a la lectura del fiel la presencia, en vida y muerte, de Santiago en España, sino que, además, pone ante sus ojos la problemática suscitada por Baronio y los argumentos con que, en su opinión, cabe rebatirle<sup>20</sup>.

De esta manera, a nuestro juicio, se explica que la vuelta al tipo de Santiago apóstol como proponía Molanus, al menos en Galicia y, por supuesto, en el epicentro mismo de la polémica, Compostela, no triunfase, sino todo lo contrario: se mantuvo la tipología medieval de Santiago Peregrino porque esta, como hemos visto referir a Interián de Ayala, significaba que el apóstol había *corrido* la España. Es, pues, la respuesta visual, y no se olvide el papel, ya partidista, jugado por la indumentaria del apóstol en la Roma de los siglos XV al XVII<sup>21</sup>, como las *Historias del apóstol* son la escrita: al devoto, por lo tanto, se le hacía oír, leer y también ver que Santiago el Mayor, frente a las consideraciones de Roma, era el Apóstol de España, el Apóstol de Galicia.

### ● 1.2. Segundo subtipo: Santiago peregrino extático

Ahora bien, no sólo a partir de la indumentaria de peregrino de Santiago la imaginería barroca se sumó a la causa española del apóstol; en nuestra opinión, la actitud extática bajo la cual es figurado en algunas de las piezas de este período, variante a la representación posando que recogemos en el epígrafe anterior, ha de ser también entendida dentro de este contexto de lucha entre lo que Roma consideraba leyenda y España realidad. Así, si retomamos cualquiera de las *Historias del Apóstol* citadas, leeremos -como el devoto moderno- que “por revelación del Espíritu Santo

18. B. Pacheco, Sermonario del propio de los Sanctos, que ocurren por discurso de todo el año, según el Calendario romano: con el común de ellos, y de defunctos: añadidas las festividades clásicas del rezado de los Frayles Menores, II, Salamanca, en casa de Artus Taberniel, 1605, p. 1.

19. G. Lemeunier, “El nuevo coloquio divino. Investigaciones sobre la oración mental metódica en el Siglo de Oro”, Revista Murciana, 2, 1997, pp. 41-63.

20. P. de Ribadeneira, *Flos Sanctorum*, o Libro de las vidas de los Santos, Madrid, Imprenta Real, 1675, p. 388.

21. R. Vázquez Santos, “San Giacomo degli Spagnoli. Arte e iconografía jacobea en la Roma de los siglos XV al XVII”, in P. Caucci von Saucken, *Santiago e l'Italia: Atti del Convegno Internazionali di Studi* (Perugia, 23-26 maggio 2002), Perugia, 2005, pp. 827-859.

fue mandado al Apóstol Santiago que viniese a España<sup>22</sup>; es decir, ambos autores buscan ahora ratificar al fiel que el apóstol vino a España bajo el argumento del mandato divino. Precisamente, creemos que este es el tema que subyace tras el subtipo de Santiago Peregrino extático.

Su introducción en la plástica galaica se la debemos al escultor Francisco de Moure; concretamente, en el coro de la catedral de Lugo (1621-1624) (Fig. 2), dispone al apóstol vuelto hacia la luz, la cual, como elemento barroco que es codificado para la visión<sup>23</sup>, cabe interpretar como la presencia de la divinidad y, en consecuencia, como el momento mismo en que el Espíritu Santo le revela su destino: España. La elección de este subtipo en Lugo se explica, además de en los referidos intereses generales de España, en intereses particulares: como relatan tanto Castellá Ferrer y Hernando Oxea “también puso el Apóstol por Obispos [...] a Capito en Lugo<sup>24</sup>, de manera que el respaldar la historia de Santiago suponía asimismo para el obispado de Lugo defender su propio origen, emparentándose directamente con uno de los discípulos de Jesús.

Por lo que respecta al ámbito de la escultura compostelana, el subtipo es introducido por Miguel de Romay en 1712 en la imagen del retablo mayor de Santa María Salomé<sup>25</sup>, a partir de lo cual será frecuente encontrarlo. Así, un operario de su taller lo repite, posiblemente dos años más tarde, en Iria Flavia (Padrón, A Coruña); un artista noiés lo utiliza, corriente ya el año de 1740, para la parroquia de San Pedro de Tállara (Lousame, A Coruña)<sup>26</sup> y otro para San Julián de Beba (Mazaricos, A Coruña), mientras que José Gambino se vale de él en la pieza que, entre 1753 y 1756, talla para el monasterio de Santa María de Oseira (Cea, Ourense) (Fig. 3). Las esculturas de Beba y Tállara se caracterizan, además, porque Santiago es figurado sin sombrero, variante que en el tipo *posando con capa* incorpora por primera vez Miguel de Romay en el retablo mayor del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía que data de 1718 (A Coruña). Llamamos la atención sobre estos cambios en la iconografía de Santiago puesto que los mismos, y siguiendo en este punto el método arqueológico, se convierten para el historiador del arte en instrumento para la catalogación de las piezas del apóstol.

Asimismo, la tipología nos faculta para explicar las variaciones que se producen en el estilo de un escultor, de igual forma que, a la inversa, estas nos permiten identificar el tema que subyace en la pieza; y es que forma y contenido caminan indisolublemente unidos en el barroco, no en vano, esa Biblia de los iletrados que son las imágenes debe, como pide Pacheco, “con la verdad posible, representar con claridad lo que pretende<sup>27</sup>. Por lo tanto, ¿de qué *manera* expresan los distintos imagineros el tema extático?

22. M. Castellá Ferrer, op.cit., fol. 22 vº. Véase también H. Oxea, op.cit., fol. 77 vº.

23. J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1996, p. 254.

24. H. Oxea, op.cit., fol. 30 vº. Véase también M. Castellá Ferrer, op.cit., fol. 74 vº.

25. Actualmente la pieza, con el retablo, se encuentra en San Andrés de Souto (A Estrada, Pontevedra).

26. A.H.D.S., *Libros parroquiales*, San Pedro de Tállara, Libro de Fábrica, fol. 110 rº.

27. F. Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, 2001 [1649], p. 300.

En el caso de Francisco de Moure ya hemos visto que, merced al propio carácter narrativo del relieve, se vale de los rayos de luz como manifestación de la divinidad. Ahora bien, esta no constituye el único elemento codificado en el barroco para la visión, sino que el movimiento que se observa en los paños de todas las figuras extáticas, desde el del manto del Santiago de Moure hasta el de la túnica del de Gambino, cabe asimismo interpretarlo como la presencia misma de la divinidad, concretamente estaría evocando el *Numine afflatur*<sup>28</sup>. Este hecho, que los imagineros confieren al paño este valor semántico, se pone en evidencia en el momento en que cotejamos estas piezas de Santiago extático con aquellas otras que, realizadas por los mismos escultores, figuran el subtipo de Santiago posando: sirva como ejemplo de Francisco de Moure la imagen que del apóstol forma hoy parte del Museo de la catedral de Ourense (1599), de Miguel de Romay la pieza de Santa Eulalia de Boiro (1737, A Coruña) y de José Gambino la talla que, en torno a los mismos años que la de Oseira, realiza para Santiago de Estraxiz (Sarria, Lugo). En estas últimas se constata la quietud de las telas, lo que contrasta con el movimiento de las primeras y prueba que este no responde al antojo del escultor, sino a un lenguaje perfectamente codificado como es el del barroco.

Al lado de estas recetas, los artistas también se valen del rostro como vehículo de expresión del tema extático, de acuerdo, por lo tanto, a la teoría del *decorum* expuesta por los intérpretes del Concilio de Trento: “el pintor excelente fácilmente sabrá expresar los gestos convenientes y propios a cada pasión”, señala, por ejemplo, Gilio da Fabriano<sup>29</sup>. De esta forma, todos ellos, y conforme al repertorio que Charles Le Brun codificaría en su *Conferencia sobre la expresión* (1668) para el arrobo<sup>30</sup>, conciben la figura con la cabeza ligeramente levantada e inclinada hacia atrás, la mirada elevada con la pupila rayando el párpado superior y sin tocar el inferior y la boca entreabierta, aunque, eso sí, ya en función de la maestría de cada uno de ellos en la plasmación de dicho repertorio pondrán ante los ojos del fiel un afecto más o menos, como se diría en la época, *vivo*; en este sentido cabe destacar la pericia técnica tanto de Francisco de Moure como de José Gambino.

Finalmente, también quisiéramos llamar la atención sobre cómo este último escultor se vale de lo que en la estética barroca había nacido como un *modo*<sup>31</sup> de expresión condicionado, como pedía Gabrielle Paleotti, a “imágenes de santos que hicieron prolongadas abstinencias y se laceraron con ayunos y lágrimas”<sup>32</sup> -es decir, al asceta- para transmitir y, sobre todo, hacer

28. W. Weisbach, *El barroco arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942, p. 154.

29. *Due Dialogi*, Florencia, 1986 [1564], fol. 81 v.º

30. J. Montagu, *The expression of the passions*, New Haven, 1994, p. 117.

31. Concepto que desarrolla Nicolas Poussin en 1647 en la carta que escribe a Paul Frèart de Chantelou. Se trata de un estilo aplicado: consiste en seleccionar los recursos estilísticos en función de un contenido en base a que sus efectos son los más adecuados al tema a desarrollar. J. Bialostoki, *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, pp. 13-36; S. Moralejo, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, 2004, p. 125.

32. G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bolonia, 1990 [1582], fol. 280 r.º

visible el contacto del Santo con la divinidad, aprovechando la factura lumínica que la propia concreción del rostro mediante sólo hueso y piel del *modo* asceta lleva implícita. De nuevo, el valor semántico de este recurso del estilo del escultor se constata en el momento en que confrontamos esta pieza con la que antes referimos de la parroquia de Estraxiz: así se observa que ante la misma iconografía –Santiago–, ejecutada por las mismas fechas –mediados de la década de los cincuenta–, el tratamiento fisonómico varía, de manera que las matizaciones carnosas de la figura de Estraxiz desaparecen en Oseira a favor de una concreción del rostro a partir sólo de hueso y piel. El cambio ha de explicarse, por lo tanto, en función del distinto tema que subyace tras la misma iconografía, lo que viene a demostrar la importancia que tiene la tipología en los estudios de historia del arte ya no sólo como manifestación de una historia de las mentalidades, sino también, como referimos al inicio, en la comprensión de las variantes que se producen en el estilo de un mismo artista.

## 2. Tipo iconográfico de Santiago Caballero

Interián de Ayala, tras referir la iconografía de Santiago como peregrino, señala que la otra manera en que “pintan frecüentemente los Pintores al Apóstol Santiago” es “montado a caballo, armado con la espada, rompiendo por el medio de los esquadrones de los Moros, y persigüéndolos hasta matarlos”<sup>33</sup>; esto es, como Santiago caballero. Afirmación del fraile mercedario que confirma la propia imaginería barroca compostelana, donde el tipo es introducido por Mateo de Prado en el coro de San Martín Pinario (1639-1647) (Fig. 4) y, a partir del cual, lo encontraremos frecuentemente utilizado, tanto por el propio autor, como por los principales artistas del momento como son Francisco de Castro Canseco, Miguel de Romay y José Gambino.

Como ya hemos referido, se trata de una tipología que hunde sus raíces en la Edad Media, concretamente puede decirse que es deudora de la variante de Santiago *al galope*<sup>34</sup>, si bien, y como sucede con el tipo anterior, esta imagen no ha de ser vista como prolongación de la época precedente, sino que en el siglo XVII se actualiza tanto en lo que a forma como a significación se refiere. Formalmente, y sin entrar ahora en las peculiaridades del estilo de cada uno de los escultores citados, sí cabe llamar la atención como la idea medieval de galope se reviste ahora en todos ellos de la disposición del caballo en corveta; es decir, la iconografía de Santiago caballero se contamina de la fórmula que pasa a definir los propios retratos ecuestres de los monarcas –recuérdense, por ejemplo, los de Felipe IV o el Príncipe Baltasar Carlos de Velázquez–, asumiendo, como es lógico y dentro de ese principio rector de claridad que hemos dicho demanda la estética barroca, la misma significación que tiene en estos: la del triunfo<sup>35</sup>, en este caso el de Santiago. Pero, ¿triumfo sobre quién?

33. J. Interián de Ayala, op.cit., p. 316.

34. A. Sicart Giménez, “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, *Compostellanum*, 27, 1-2, 1982, pp. 27-30.

35. F. Checa, J. M. Morán, *El Barroco*, Madrid, 2001, p. 204.



Interián refiere sobre los *esquadrones de los Moros* y, efectivamente, estos son los que, en el caso de la plástica compostelana, se figuran a los pies de Santiago. Escena que debía evocar en el imaginario del devoto moderno la Batalla de Clavijo desde el punto y hora que los mismos sermones y hagiografías que hemos visto instruirlo en la venida y predicación del apóstol a España lo educaban en la misma; incluso, Antonio Feo en su sermonario de 1617 al comentar esta batalla como la primera vez en que Santiago “comenzó a favorecer a los Españoles contra los Moros” hace también leer o escuchar al fiel que el Santo “fue visto pelear, armado en un cavallo blanco”<sup>36</sup>, por lo tanto, lo mismo que el artista, convertido en el “tácito predicador del pueblo”<sup>37</sup>, le hacía ver. Pero, como dice Oxea en el capítulo cuadragésimo segundo en el que trata “del favor que muchas veces ha dado visiblemente a sus gentes en las batallas”, “porque no parezca que contamos cosas viejas, referiré otro caso particular, y muy nuevo”<sup>38</sup>; aquí el autor pasa a relatar como “el año pasado, de mil y seiscientos dos” el apóstol Santiago, como caballero, ayudó al Capitán General Don Juan de Oñate en la conquista y pacificación de las provincias del Nuevo México. Lo interesante de este hecho es comprobar cómo desde las *Historias del Apóstol*, pero también desde los sermones y hagiografías, se enseña que el apóstol Santiago sigue, en el presente, siendo, en palabras de Balthasar Pacheco, el defensor de España<sup>39</sup>. Precisamente, es dentro de este contexto como cabe entender, según en su día ya señaló Steppe, el auge que, durante los siglos XVI y XVII, el tipo caballero conoció en España e, incluso, de acuerdo al mismo autor, en toda la Europa Católica<sup>40</sup>.

No obstante, en el caso concreto de España y especialmente de Compostela creemos que su difusión también se explica, de igual forma que la tipología de Santiago Peregrino, como respuesta a una polémica. Y es que si desde Roma se había atacado la venida y predicación del apóstol a España, en la propia España, a finales del siglo XVI y principios del XVII, se cuestiona la veracidad de la Batalla de Clavijo; así lo refiere, por ejemplo, Mauro Castellá en su obra, valiéndose de la misma, como en el caso de la disputa con la curia romana, para defender su veracidad: “no porque estos Autores dexassen de referir muy en particular la batalla y milagro de Clavijo”, concluye, “dexó de ser”<sup>41</sup>. Que este tipo iconográfico podría funcionar como contestación visual a esta querrela, de forma similar a los textos escritos, se intuye en las palabras de Ayala; el fraile, tras comentar que la iconografía de Santiago caballero es una de las más habituales, afirma: “lo que se hace muy bien [...] por haberse visto muchas veces pelear [...] a favor de los Españoles: de que no podrán dudar los que asistiendo a su Oficio Eclesiástico, hayan oído, que se cantaba de él [...]”.

Ahora bien, la cuestión de la Batalla de Clavijo sólo es la punta del iceberg del verdadero problema, económico, que subyace tras la misma: el Privilegio de los Votos. Si se pone en duda, y

36. A. Feo, op.cit., p. 264.

37. G. Paleotti, op.cit., p. 275.

38. H. Oxea, op.cit., p. 242.

39. B. Pacheco, op.cit., p. 1. Véase también P. de Ribadeneyra, op.cit., p. 390.

40. J.C. Steppe, op.cit., pp. 144-145.

41. M. Castellá Ferrer, op.cit., fol. 289 v.º

nótese, como refiere el propio Castellá, que en principio se hace desde los tribunales<sup>42</sup>, es porque en ella se fundamenta la renta que los campesinos de distintas partes de España debían pagar a la catedral de Santiago, la cual, de hecho, llegó a basar toda su economía en la percepción de la misma<sup>43</sup>. Entonces, ¿hasta qué punto el desarrollo de la iconografía de Santiago caballero en España y, concretamente, en Compostela -en el foco mismo de la polémica y bando de la parte interesada- no se explica también como defensa, propaganda y autoafirmación misma del voto? En nuestra opinión, este hecho no resulta descartable si tenemos en cuenta que, como hemos estado viendo, la imagen no deja de ser otro vehículo de enseñanza al fiel, al cual, por ejemplo, Ribadeneira le proponía para su meditación que el voto “se entiende con mucha razón, y se acrecienta cada día más”<sup>44</sup> y, concretamente, creemos que es dentro de este contexto -el de exhibir la imagen militar de Santiago sobre la que gravita el privilegio de la catedral- como cabe entender la indumentaria castrense con que Mateo de Prado (Fig. 5) y Miguel de Romay atavían las imágenes de Santiago caballero que en 1675 y 1705, respectivamente, acometen para la propia basílica compostelana cuando, fuera de ella, lo visten siempre de peregrino: así se observa en el coro de San Martín Pinario (1639-1647), en el caso del primero, y en el retablo mayor del mismo monasterio, en el taller del segundo (1730). Indumentaria esta última que, en cualquier caso y como hemos también podido comprobar, tampoco es aséptica, de ahí que, lejos de desaparecer, se haya irradiado en la imaginería galaica a los demás temas del Apóstol de Galicia.

Este, como se enseña a partir de la palabra, el texto y la propia iconografía, es el *defensor* de España, donde *personalmente predicó* y donde, además, “truxo la devoción de la Virgen Sacratissima”<sup>45</sup> y, particularmente, la de la Inmaculada Concepción puesto que a él cupo “el obsequioso empleo de Luzero también de María”, esto es, “Defensor de la Virginitad de la Madre de Dios”<sup>46</sup>; precisamente, esta es la creencia que explica el empleo del tipo Santiago caballero en los retablos dedicados a la Inmaculada Concepción, tema que desarrollaremos independientemente en un próximo estudio.

---

42. Ibídem, fol. 281 rº. Sobre este tema véase O. Rey Castelao, op.cit., p. 198 y 204.

43. O. Rey Castelao, op.cit., p. 194.

44. P. de Ribadeneyra, op.cit., p. 389.

45. A. Feo, op.cit., p. 264.

46. G. Jacinto de Puga, El Luzero del Occidente. Oracion Panegyrica al Unico, y Singular Patron de toda la Monarquía Española. Señor Santiago, Santiago, Imprenta de Antonio Aldemunde, 1709, pp. 26-27.



Fig. 1. Pedro del Campo. Santiago el Mayor. Puerta Santa, catedral de Santiago de Compostela. Ca. 1694.



Fig. 2. Francisco de Moure. Santiago el Mayor. Coro de la catedral de Lugo. 1621-1624



Fig. 3. José Gambino. Santiago el Mayor. Monasterio de Santa María de Oseira (Cea, Ourense). Ca. 1753-1756



Fig. 4. Mateo de Prado. Santiago el Mayor. Coro del monasterio de San Martín Pinario (Santiago de Compostela). 1639-1647



Fig. 5. Mateo de Prado. Santiago el Mayor. Catedral de Santiago de Compostela. 1675