

UN ROSTRO BARROCO PARA EL APÓSTOL SANTIAGO: ARTE, MÚSICA Y LITERATURA EN LA ESTÉTICA DEL CABILDO CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA*

MIGUEL ÁNGEL CAJIGAL VERA
Universidad de Santiago de Compostela



Resumen: El Cabildo catedral de Santiago de Compostela vivió, durante la Edad Moderna, su edad dorada como promotor artístico, convirtiéndose en uno de los principales comitentes de la España barroca. El amplio patrimonio bajo dominio capitular, unido a las importantes rentas de diverso género que percibía, contribuyó a aportar un caudal económico que los prebendados invirtieron en aumentar la dignidad de la sede apostólica, adaptándola a los nuevos vientos estéticos del barroco. En un sentido amplio, los modelos barrocos se convirtieron en la base de una nueva estética triunfal y militante, respaldada tanto por el Cabildo como por los sucesivos Arzobispos, y ejemplificada tanto en la fábrica y ornato de la Catedral compostelana como en muchas otras intervenciones en el patrimonio capitular (iglesias, casas y palacios urbanos). El presente trabajo ofrece un nuevo prisma para la interpretación de la estética capitular, por primera vez bajo un enfoque conjunto e interdisciplinar, tomando como ejemplo una interpretación del baldaquino triunfal levantado por Domingo de Andrade para la capilla mayor catedralicia, en paralelo a la lectura textual de los villancicos en honor al Apóstol compuestos por el maestro de capilla José de Vaquedano. Música, texto e imagen se conjugan para brindar una representación global del patronato jacobeo sobre las Españas, confeccionando un nuevo rostro, militar y barroco, para la figura de Santiago el Mayor.

Palabras clave: Catedral de Santiago, cabildo, arte, música, literatura

EL ARTE CORPORATIVO DEL CABILDO COMPOSTELANO

El Cabildo compostelano tendrá una complicada adaptación al marco sociopolítico de la Edad Moderna, tratando de defender sus prebendas medievales como restos de una tradición sagrada. En el vértice de un extenso señorío territorial y eclesiástico, los canónigos serán remisos a abandonar su cómoda posición, derivada del arcaísmo imperante en la institución. No debemos olvidar, además, que el cuerpo capitular se consideraba a sí mismo como el defensor último de la tradición jacobea, responsable de velar por los intereses del Após-

* El presente trabajo ha sido desarrollado con el apoyo de una Beca predoctoral del programa de formación "María Borbeito" de la Dirección General de I+D+I de la Xunta de Galicia.

tol como santo destacado de la Iglesia Católica. Un papel que, con el debilitamiento de las peregrinaciones, y dado el carácter militar de la figura de Santiago el Mayor, se alejaba bastante del mensaje piadoso e intimista difundido por los nuevos santos de la época, dificultando la implantación popular del culto jacobeo.

Paradójicamente, el impulso que permitirá a los canónigos consolidar su posición derivará, en último término, de las directrices del Concilio de Trento, que precisamente pretendían recortar el poder de los cabildos en beneficio de los obispos. La implantación de Trento, siempre en el centro del debate historiográfico, fue en Galicia un proceso lento por diversos factores, destacando las reticencias del clero capitular y colegial, así como del clero parroquial y secular, a ser regulado y cambiar su forma de vida y modelo administrativo medieval (Rey Castelao, 1998: 146-147). La puesta en escena de estas fricciones tuvo lugar en el concilio de la provincia eclesiástica de Santiago, celebrado en Salamanca en 1565-1566 presidido por Gaspar de Zúñiga, arzobispo compostelano entre 1558 y 1569. El cierre en falso de este concilio, cuyos contenidos tridentinos no fueron totalmente aprobados por los cabildos, tuvo que ser solucionado con una concordia promulgada en Roma en 1569 (confirmada en 1673). Pero el retraso que se había provocado en la implantación de las reformas ya era inevitable, a pesar del impulso personal de algunos preladados.

La figura del reformista tridentino se encuentra representada en Compostela en la singular personalidad de Francisco Blanco (1574-1581). El arzobispo, próximo a la Compañía de Jesús, configuró durante su etapa al frente de la diócesis varios textos que ponían en marcha los acuerdos conciliares de Trento y Salamanca. Sobre todo destacan sus *Constituciones Capitulares* de 1578, que regulaban el papel del Cabildo al detalle, sistematizando sus áreas de actuación. El cuerpo capitular recibirá el encargo fundamental de ocuparse del culto, y de todos los aspectos que lo envuelven, como la participación en el ceremonial y el control de la presencia física de las dignidades y prebendados en el mismo. Especialmente, además de cumplir con sus obligaciones litúrgicas, fijadas por escrito, el Cabildo debe encargarse del *decoro* y velar por la magnificencia del culto apostólico, singularmente en las grandes celebraciones (Rey Castelao, 1998: 181).

Las nuevas obligaciones capitulares, combinadas con el deseo de atajar el lento declive del hecho jacobeo y la llegada de los vientos del barroco, van a dar lugar en el templo compostelano a una auténtica revolución constructiva y estética a través de la cual los canónigos van a dar forma a una nueva imagen del Apóstol Santiago. Con su esfuerzo material el Cabildo se convertirá en uno de los principales comitentes de la España barroca. Las expresiones artísticas resultantes contribuirán a crear un arte corporativo, que defienda y traduzca físicamente no sólo las tradiciones apostólicas sino también los derechos propios del clero capitular que custodiaba su sepulcro.

TRAZANDO UN NUEVO ROSTRO BARROCO PARA EL APÓSTOL SANTIAGO

Como hemos visto, la corporación capitular, guardiana y defensora de los derechos apostólicos, vivirá la época barroca bajo una profunda preocupación por defender el patronato hispánico de Santiago, y además se encontrará comisionada para recobrar la importancia

y esplendor del culto jacobeo, que se había ido disolviendo a lo largo de la Edad Moderna. La herramienta principal para dotar de una nueva imagen al Patrón hispánico será la puesta en marcha de un gran plan de remodelación monumental, procurando la adecuación estética del templo jacobeo al nuevo gusto barroco. Para llevar a buen puerto su ambicioso plan constructivo, el Cabildo precisará formar y gestionar una nutrida mano de obra cualificada, que en un primer momento va a estar comandada por artífices foráneos como José de la Peña de Toro, los cuales dejarán el testigo en manos de maestros autóctonos formados en los talleres catedralicios, como serán los ejemplos de Domingo de Andrade y Fernando de Casas (Fernández Álvarez, 1996: 153 y ss.). Como supervisor general de las tareas constructivas ganará importancia la figura del canónigo fabriquero, destacando en el ejercicio del cargo la personalidad singular de José de Vega y Verdugo, que ostentará dichas obligaciones entre 1658 y 1672. Vega y Verdugo será el verdadero introductor del barroco en Santiago, impregnando de su particular visión todas las obras llevadas a cabo en la catedral, y generando un foco artístico de gran actividad (Bonet Correa, 1966: 269-292).

Entre todas las profundas obras de renovación barroca de la fábrica compostelana nos interesa ahora especialmente la gran campaña llevada a cabo en el entorno de la capilla mayor. Desde mediados del siglo XVII la catedral compostelana vivirá una reforma integral del mobiliario y la decoración en ese espacio simbólico, en la que va a ser una de las obras más costosas y complejas del barroco español. Bajo patrocinio del rey Felipe IV, el *sancta sanctorum* del culto jacobeo recibirá una nueva decoración, acorde con los postulados barrocos importados de Italia y de la Corte madrileña (Taín Guzmán, 2006: 139 y ss.). El resultado será un imponente aparato barroco, una máquina áurea formada por el camarín, la pérgola de columnas salomónicas y el baldaquino, con un programa iconográfico que viene a subrayar los vínculos regios del patronato apostólico en una época en la que el Apóstol Santiago había visto peligrar su posición como Patrón de la Corona española.

En efecto, el Conde-Duque de Olivares había intentado proclamar a Santa Teresa como copatrona de España y el monarca, una vez caído en desgracia su valido, quiso hacer cierta reparación de la causa jacobea. Es por ello que sufraga en 1642 el retablo mayor de la iglesia de Santiago en Madrid, obra de Pedro de la Torre, y un año después concede a la Fábrica compostelana, durante veinte años, 2.000 ducados anuales sobre las rentas del Arzobispado y otros 2.000 ducados sobre las vacantes de las Encomiendas de la Orden de Santiago, pensiones a las que suma la ofrenda anual de los Reinos de Castilla el día del Apóstol, cuantificada en 1.000 escudos de oro. Dichas fuentes de ingresos, sumadas al propio patrimonio capitular, harán posible que las saneadas arcas del Cabildo hagan frente al ambicioso programa artístico con el que los capitulares planean volver a colocar la tumba de Santiago en el mapa de la piedad europea.

Respaldada por tan importante aportación económica de la Corona, la obra fue concebida por el Cabildo como una renovación profunda del aspecto interior en el espacio más simbólico de la catedral, llevando a cabo la exuberante metamorfosis barroca de un angosto interior románico. Al mismo tiempo, se trataba de actualizar, a través de una estética representativa y una nueva retórica barroca, el propio culto jacobeo y su proyección política. En obra tan relevante, por su importancia artística pero también por su relevancia ideológica, los capitulares, preocupados especialmente por estimular las peregrinaciones a Compostela, recuperando en cierto modo el esplendor medieval, empeñaron todos los medios humanos y materiales a su alcance para parangonar la iglesia de Santiago con la de San Pedro en Roma.

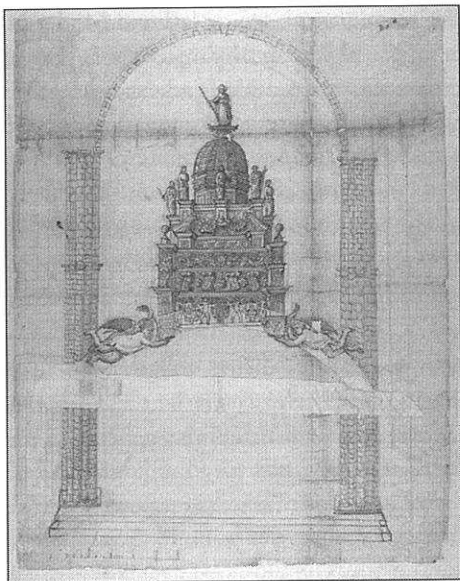


Fig. 1. Segundo proyecto para el baldaquino de la Capilla mayor de la Catedral de Santiago. José de Vega y Verdugo (1655-1657)

En las obras de la capilla mayor trabajaron diversos artífices, siempre bajo las indicaciones del inspirador del proyecto, el canónigo fabriero José de Vega y Verdugo (fig. 1). Las trazas originales, fechables entre 1657 y 1658, son obra del entallador madrileño Pedro de la Torre, y la dirección de la obra fue ejercida por Francisco de Antas (1659-1664), por Bernardo Cabreira (1659-1663) y, circunstancialmente, por José de la Peña de Toro (1658-1676). Tanto Antas como Peña de Toro eran Maestros de Obras catedralicios y, por tanto, estaban estrechamente relacionados con el Cabildo, como también lo estaba Domingo de Andrade, futuro Maestro de Obras de la catedral, y cuyo nombre se va a vincular con la dirección de las obras entre 1667 y 1677. El resultado final será una enorme representación del poder apostólico, orientada por el Cabildo como reflejo visual de su idea del patronato jacobeo (fig. 2), donde



Fig. 2. Aparato barroco de la capilla mayor. Catedral de Santiago

podemos ver coordinadas las representaciones de la peregrinación y la potencia militar como divisas de la acción de Santiago el Mayor.

El complejo programa de exaltación no sólo se va a limitar al mobiliario arquitectónico de la capilla y a su programa escultórico, sino que, como colofón a la maquinaria escénica, el éxtasis triunfal va a transgredir los elementos tridimensionales de la capilla mayor, derramándose por los lienzos murales de la bóveda románica. La cubierta

medieval será envuelta con abundantes panes de oro, traídos de Madrid, y destinados a acompañar la gran máquina jacobea con un espacio áureo acorde con su nueva retórica barroca, una poética para la cual las pinturas renacentistas preexistentes debían parecer poco adecuadas a los ojos del Cabildo. Esta costosa campaña de decoración mural, proyectada en 1674 y llevada a cabo por un nutrido grupo de doradores gallegos entre 1676 y 1677 (Taín Guzmán, 1999: 227), supuso el colofón a las obras de conversión de la capilla mayor compostelana, rematando el conjunto con un aporte de luminosidad refulgente que concordaba con los

presupuestos estéticos de Vega y Verdugo. La dialéctica triunfal será respetada cuando, entre 1764 y 1766, Gabriel Fernández cubra estas pinturas con los murales definitivos que pueden verse actualmente (en un precario estado de conservación), como muestra de que el mensaje victorioso está en la misma raíz del programa estético de este espacio barroco.

IMAGEN, MÚSICA Y TEXTO: UNA INTERPRETACIÓN DEL BALDAQUINO

El aparato barroco de la capilla mayor está concebido como una enorme pieza teatral, al mismo tiempo heroica y piadosa. La arquitectura, como marco del drama sacro, se convierte en escenario y bambalina, poblada de figuras protagonistas que, en su conjunto, ensalzan el patronato apostólico y las dimensiones principales del culto jacobeo: la predicación, la peregrinación y la dimensión militar están presentes en el programa iconográfico a través de las tres imágenes de Santiago que se superponen y complementan (Taín Guzmán, 2005: 278 y ss.). El Apóstol aparece, pues, como único patrón de las Españas, y sus atributos simbólicos son representados aquí como garantes de la pujanza del Reino; no debemos olvidar que, en la propia esencia del relato apostólico, defendido a capa y espada por el Cabildo, la predicación de Santiago el Mayor trajo el cristianismo a la Península, la peregrinación para alcanzar su tumba vertebró la monarquía hispánica y sus favores militares hicieron posible la unidad del Reino.

Este elocuente acto de reafirmación del apostolado jacobeo en los reinos hispánicos se va a completar, como pieza barroca que es, con el texto y la música, elementos que vendrán a subrayar el mensaje y contenido del flameante espacio sagrado de la capilla mayor. Con el apabullante conjunto mobiliario ya culminado (fig. 2), el Maestro de Capilla José de Vaquedano (1642-1711), en el cargo desde 1680, será encargado de componer una completa serie de villancicos de exaltación apostólica, siguiendo las principales directrices del género musical. Vaquedano, fraile trinitario, era uno de los músicos más destacados del panorama español, y había trabajado en los conventos madrileños de la Encarnación y las Descalzas Reales. Estas piezas musicales, compuestas con una periodicidad anual, rota excepcionalmente, eran creadas ex profeso para ser interpretadas como acompañamiento al gran ceremonial del día del Apóstol, esa fecha simbólica en la que el Cabildo de la era barroca celebraba la renovación de los votos entre la Corona y Santiago, plasmados físicamente en el aparato de la capilla mayor (Díaz Fernández, 2002: xx-xxi).

Los valores musicales de estos villancicos, contruidos en una exacerbada policoralidad (hasta dieciséis voces en cinco coros) responden a una estética puramente barroca, pero interesan ahora a nuestro propósito menos que sus valores literarios, transmitidos a través de los textos cantados. Dichos versos, a pesar de tratarse de piezas poéticas de una calidad irregular y discutible, son de gran interés para nosotros, pues hacen posible interpretar el programa barroco del baldaquino, al poner palabras a la valoración que sus coetáneos tenían de la figura de Santiago tal y como el Cabildo quería representarla en el aparato barroco de la capilla mayor. Esto no es casual, pues esta música estaba escrita precisamente para ser ejecutada ante esta gran tramoya barroca, recientemente terminada, coordinándose con ella en su retórica de exaltación jacobea. Asomarse a los textos de los villancicos de Vaquedano supone tener la

ocasión única de ver la gran poética jacobea del barroco a través de los ojos de sus coetáneos, pudiendo interpretar los valores ideológicos capitulares, difundidos a través de su patronato artístico, tanto figurativo como musical. Una pequeña selección de los mismos nos permitirá completar el rostro barroco diseñado por el Cabildo para el Apóstol patrón de las Españas¹.

¿Qué intentas? Que en triunfales aplausos
celebres al rayo de España,
y el católico ardor de su fuego
enciendan sus ansias;

[...]

Ya en volantes festivos acentos
sus armas digan:
viva el rojo pendón misterioso,
viva el Norte del orbe cristiano,
viva el único Marte de España,
viva Santiago, viva Santiago.

[...]

Del retiro de un sepulcro,
rayos arroja su espada,
sin duda que en las cenizas
inmortal fuego descansa. (*Ab del imperio*, 1688. Villancico al Apóstol a 12 voces)

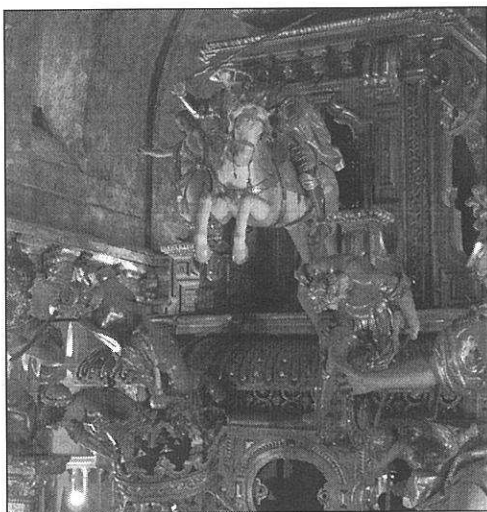


Fig. 3. *Santiago caballero atacando
con el rayo a los turcos*

En este Villancico a 12 voces, fechado en 1688, nos encontramos ya con evidencias de una poética fogosa y exaltada, donde el mensaje ideológico supera la calidad de la propia composición poética. Festividad victoriosa y ardor triunfal son las ideas que conviven con la aparición de varias figuras literarias que nos van a dar las claves de la interpretación iconográfica del coronamiento del baldaquino. Por un lado, la representación del Apóstol Santiago como “Marte de España”, en un reflejo de consonancias clásicas que resulta especialmente adecuado, pues se pretende revestir al santo de una idiosincrasia destructora, siempre encaminada a defender al “orbe cristiano”. En el otro lado tenemos la idea de inmortalidad del guerrero, en cuerpo sepultado

pero presto a lanzarse a la batalla, con su espada adornada por el rayo. Esa espada tonante, que le identifica nuevamente con lo clásico, y que se reproduce en el Santiago a caballo que corona el conjunto retablistico (fig. 3).

¹ Para todas las transcripciones de los villancicos de José de Vaquedano, Villanueva (2002: XLI-XCI).

Ah de la tumba sacra,
donde el Hijo del trueno
capitán coronado del aire
arma la caja y fulmina el acero

[...]

¡Con Santiago y a ellos,
a la lucha, a la guerra,
al combate, al estruendo!”

(*Ah de la tumba sacra*. 1702. Villancico al Apóstol a 8 voces)

La “tumba sacra” se convierte en el castillo donde Santiago, campeón cristiano, se acaudilla, capitaneando las huestes católicas. Por ello, varios de los villancicos preservan este carácter de invocación al guerrero, al llamado “Hijo del trueno” en una nueva identificación con el Marte guerrero y sanguinario. La belicosidad exacerbada, que hoy aparece totalmente descontextualizada, llegará a cotas elevadas de violencia verbal en estos textos, destinados a ser cantados como complemento textual y sonoro de las imágenes del aparato barroco, completando así una verdadera representación teatral. El objetivo de este trasunto de oratorio líneo, reforzado por la música y el texto, es reforzar la posición del Apóstol Santiago como campeón de la cristiandad, y defensor que garantiza la posición de la Corona.

Sangre, heridas, muerte, horrores,
puebla la campaña
cuando Marte animoso
sale a la batalla
una nube es clarín

rayo la espada”. (*Sangre, heridas*. 1689. Villancico al Apóstol a 12 voces)

La dialéctica de la “furia”, tan grata a los grandes compositores del barroco europeo, como Antonio Vivaldi o Georg Friedrich Händel, evoca en el caso de Santiago la vívida imagen del santo matamoros, que siembra sangre, heridas, muerte y horrores en los enemigos de su causa. El villancico describe con palabras la imagen que se representa en el remate del baldaquino compostelano, con el “animoso” Marte cristiano saliendo a la batalla, sosteniendo el rayo en su espada, y poblando la campaña de toda la destrucción que a él va asociada, figurada en las esculturas con las huestes musulmanas que caen fulminadas ante el envite del santo.

A la armonía y al horror
de la trompeta y del tambor,
en bélico, sacro y horrísono ardor
todo es coraje, todo es pavor

[...]

Que al ver por los aires en blanco alazán,
fulminando muertes al Gran Capitán,
dice la caja

tan tan tan tan. (*A la armonía y al horror*. 1698. Villancico al Apóstol a 8 voces)



Fig. 4. *Turcos siendo expulsados por Santiago caballero*

Insistiendo en un ardoroso contexto de destrucción y horror, el texto enardecido de este villancico de 1698 complementa la imagen del anterior con el “blanco alazán” de Santiago, que atraviesa los aires en sobrenatural avance contra el enemigo, sembrando el horror y empujando a las figuras de los soldados turcos a arrojar al vacío, con sus rostros grotescos (fig. 4). La desfigurada representación del enemigo musulmán, un reducto visual del cliché maurofóbico imperante en el siglo xvii (García Cárcel, 1993: 28), ofrece una amalgama de rostros totalmente deformados, devorados por una mueca de pánico destinada a provocar la repulsión y desprecio del espectador. El texto y la escultura del baldaquino se fusionan, definiendo la iconografía del Patrón hispánico, pero también la de sus enemigos. Estamos ante el “Gran Capitan”, ante quien el propio rey muestra su respeto, tal y como se representa a los monarcas españoles junto al Santiago Peregrino del camarín, en una imagen que se reproducirá en los reyes que flanquean la figura del Apóstol en la fachada del Obradoiro de Fernando de Casas (Fernández González, 2006: 159-162).

Al viento las banderas se tremolen
 monte Santiago en su caballo y choque.
 A la batalla, guerra, guerra, arma, arma,
 desplieguen sus castillos los pendones
 [...]

El hijo del Trueno,
 que las nubes rompe,
 saque la espada, dejando las lunas,
 en medio del día cubiertas de noche.

(*Al viento las banderas*. s/f. Villancico al Apóstol a 12 voces)

Este villancico, cuya fecha exacta se ha perdido, contribuye a completar los elementos de la representación teatral figurada en la tramoya del baldaquino. Si teníamos ya al Marte cristiano, aquí nuevamente evocado como “Hijo del trueno, que las nubes rompe”, y habíamos ya comprobado el pavor provocado por su rayo en las horrorizadas huestes enemigas, en este texto se nos brinda la clave del espacio en el que nos movemos: “Al viento las banderas se tremolen [...] desplieguen sus castillos los pendones”. Vemos pues que toda la cubierta arquitectónica representa el baluarte del Apóstol, el castillo en el cual habita y cuyos pendones despiden al héroe antes de la batalla, tal como se comprueba a través de fotografías antiguas que ofrecen la imagen del baldaquino con los estandartes desplegados, sujetos por los ángeles del nivel superior (fig. 5). Las banderas y estandartes al viento preludian la batalla, y el Apóstol es representado arrojándose con su corcel, sobrevolando la batalla, “dejando las lunas, en medio del día cubiertas de noche”.

A través de esta construcción se mezcla el mito sacro del Apóstol con la historia de la Corona española, y se defiende a Santiago como el campeón frente a las amenazas externas al reino. El Cabildo, con este programa exaltado y tradicionalista, busca reverdecer los laureles del campeón cristiano, cuya tumba custodian los propios canónigos. Acto de agradecimiento, pero también reivindicación de la posición debida al santo, la construcción del aparato de la capilla mayor, junto a las artes suntuarias dedicadas a complementarlo,

entre las que se incluye la música, estaba concebida para brillar con luz propia una vez al año. Esa fecha señalada del calendario litúrgico, la ofrenda regia, será la gran escenificación teatral que ejerza como recordatorio de la primacía del Patrón de las Españas. El Cabildo difunde su mensaje ideologizado a través de imágenes y sonidos, renovándose desde la base de los más antiguos elementos de la tradición jacobea, pero a través de una nueva estética que transforma el templo apostólico. Esta imagen exaltada y militante, belicosa y desbocada, configurará la personalidad del Apóstol Santiago como garante sagrado de la estabilidad de los monarcas hispánicos durante las décadas finales del siglo XVII y principios del XVIII.

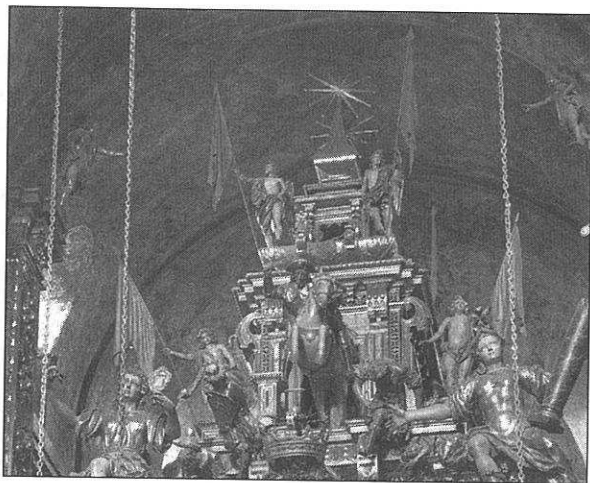


Fig. 5. *El castillo de Santiago con los estandartes desplegados*
[Archivo Mas, A-14763]

BIBLIOGRAFÍA

- BONET CORREA, Antonio (1966) *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, CSIC.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José María (2002) "Liturgia y música para el Patrón de España en el siglo XVII". En: José María Díaz Fernández y Carlos Villanueva (eds.) *La polifonía jacobea. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: XV-XXIII.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Agustina (1996) *Arte y sociedad en Compostela (1660-1710)*. A Coruña-Sada, Edición do Castro.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alberto (2006) *Fernando de Casas y Novoa. Arquitecto del barroco dieciochesco*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo (1993) "La psicosis del turco en la España del siglo de oro". En: *XVI Jornadas del Teatro Clásico*. Almagro: 15-28.
- REY CASTELAO, Ofelia (1998) *A Galicia clásica e barroca*. Vigo, Galaxia.
- , (2006) *Los mitos del Apóstol Santiago*. Santiago de Compostela, Nigratrea.



- TAÍN GUZMÁN, Miguel (1998) "La biblioteca del canónigo maestrescuela Diego Juan de Ulloa, impulsor del Barroco compostelano". *Semata* (Universidad de Santiago de Compostela). 10: 321-357.
- , (1999) "Las pinturas murales de la capilla mayor de la Catedral de Santiago". *Goya. Revista de arte*. 271/272: 225-236.
- , (2005) "Los tres Santiagos de la capilla mayor de la Catedral de Santiago: iconografía, cultos y ritos". En: Paolo Caucci von Saucken (coord.) *Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 277-303.
- , (2006) "Fuentes romanas gráficas y literarias del baldaquino y la pérgola de la Catedral de Santiago". *Archivo Español de Arte*. 79 (314): 139-155.
- VILLANUEVA, Carlos (2002) "La polifonía jacobea de José de Vaquedano (1642-1711). Comentario crítico a la transcripción de García Julbe". En: José María Díaz Fernández, Carlos Villanueva (eds.) *La polifonía jacobea. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: xxv-xci.

