

A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana (*)

ANDRÉS A. ROSENDE VALDÉS

Universidade de Santiago de Compostela

Durante el período barroco una parte importante de las realizaciones artísticas en nuestro país fueron impulsadas por las catedrales, que se convirtieron así en núcleos esenciales para el desarrollo del nuevo estilo¹. Su privilegiada situación económica, derivada de las propiedades rústicas e inmobiliarias y, en nuestro caso, también de esa renta eclesiástica «de dudoso origen y escasa popularidad» conocida como voto de Santiago², las situaba a la cabeza de los principales rentistas y les permitía no sólo atender al mantenimiento del templo, sino materializar una serie de proyectos que en razón de su envergadura rayaban muchas veces el extremo de la opulencia y suntuosidad³, siendo probablemente la catedral de Santiago el ejemplo que, de manera más paradigmática, ilustra esta situación. A mediados del siglo XVII el Barroco penetra en ella alterando espacios, incorporando nuevas dependencias y añadiendo tal cúmulo de elementos que su anterior perfil quedará profundamente modificado. Por supuesto que, con el tiempo, el primer edificio románico del arte

(*) Con admiración y afecto al Prof. J. J. Martín González con motivo de su jubilación.

¹ Juan José Martín González, «La catedral como núcleo promotor del barroco español», *Actas do I Congreso Internacional do Barroco*, II, Porto, 1991.

² Ofelia Rey Castelao, *El Voto de Santiago. Claves de un conflicto*, Santiago, 1993, 17.

³ José Manuel Pérez García, *Edad Moderna*, en *Historia de Galicia*, Madrid, 1981, 170 y ss., 191 y ss.

español había ido incorporando nuevos estilos, pero el volumen de las actuaciones que a partir de ahora se llevarían a cabo permiten hablar de una *catedral sobrepuesta* que, si bien no iba a destruir el núcleo antiguo, sí lo disfrazaría hasta el punto de que hoy sería legítimo presentarlo como una construcción esencialmente barroca⁴. De este modo, en la catedral compostelana se dan cita particularmente dos concepciones estilísticas que se sobreponen, asumiendo sin prejuicios la discrepancia que ello genera para dar lugar a un nuevo edificio, más rico y variado, más monumental y enfático, más espectacular y grandioso.

Sin embargo, esta envoltura barroca no se explica sólo en función de las posibilidades del erario catedralicio, el verdadero motor de transformación es de índole ideológica y política, el factor decisivo que hará que el barroco encuentre en Santiago -o, lo que es lo mismo, en Galicia- rápidamente sus caracteres esenciales será la revitalización del culto jacobeo impulsado desde la propia catedral. A fin de asegurar la primacía del Hijo del Trueno como único patrón de las Españas contra los muchos competidores que le surgen a lo largo del siglo XVII y principios del XVIII⁵, el Cabildo compostelano se apresta a defender con todas sus armas sus posiciones en Roma y en Madrid, ante la Curia romana y ante el Rey, consciente de los perjuicios que se derivarían para la sede apostólica en el caso de que tales iniciativas prosperasen. Y entonces, al mismo tiempo que se aseguraba la primacía de Santiago se elevó la categoría estética de su catedral y de la propia ciudad a una nueva dimensión. El que aquélla haga alarde de un nuevo modelo formal y el que ésta se convierta en el ejemplo más definido del urbanismo barroco peninsular está en relación directa con una política tendente a encumbrar con todos los medios a su alcance la figura del Hijo del Zebedeo, y con ella la de su basílica y ciudad, para las que se busca una nueva imagen que esté a la altura de las circunstancias⁶.

Los trabajos de remodelación de la capilla mayor (fig. 1), los más importantes en su género de los acometidos entonces en España, representan sólo una parte de un amplio programa que se prolongaría durante mucho tiempo; y dentro de la capilla mayor, el tabernáculo, objeto de nuestro estudio, viene a

⁴ Virginia Tovar Martín, *Arquitectura en El arte del barroco. I, Arquitectura y escultura*, Madrid, 1990, 115 y ss.

⁵ Los copatronazgos propuestos fueron: el de santa Teresa de Jesús en 1618, el de san Miguel en 1643, el de san José en 1678, de nuevo el de santa Teresa en 1682, y más tarde el de san Millán de la Cogolla y el de Nuestra Señora del Carmen, y ya en el cambio de siglo el de san Genaro en 1701, cf. Antonio López Ferreiro, *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, IX, Santiago, 1907, 55-60, 101, 178-179 y 252-253; y O. Rey Castelao, *La historiografía del voto de Santiago. Recopilación crítica de una polémica histórica*, Santiago, 1985, 104 y ss., 136-140.

⁶ Esta idea fue apuntada hace ya varias décadas por J. J. Martín González, «Hacia una valoración del arte gallego», *Boletín de la Universidad Compostelana*, nºs 71-71, 1963-1964, 150-151.

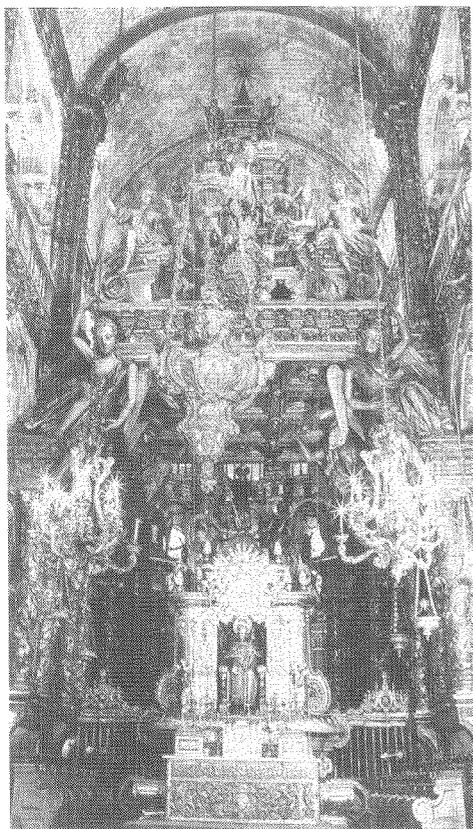


Fig. 1.- Capilla mayor.

segundo plano por cuatro escalones y sobre éste se disponían dos espaciosas gradas para asiento del altar⁸. Un muro transversal, aquel que tanto importunaba a Vega y Verdugo, separaba el presbiterio del espacio curvo de la capilla mayor que había estado ocupado por la antigua *confessio* hasta que en el siglo XVI se instaló en él la sacristía. Dos puertas, situadas a ambos lados, permitían el acceso al hemiciclo y a las escaleras que por detrás del altar habían hecho posible desde

ser sólo un eslabón, si bien el más significativo, de un conjunto del que nos ocuparemos en líneas generales pero sin desatender aquellos aspectos y problemas de mayor relevancia y, por consiguiente, susceptibles de especial consideración. Mas para comprender los trabajos efectuados en la capilla mayor debemos situarnos en las vísperas de los hechos, sólo así estaremos en situación de evaluar la verdadera magnitud del esfuerzo acometido.

LA CAPILLA MAYOR ANTES DE LA REFORMA

Las dimensiones del presbiterio no habían cambiado desde que en 1542 se le había incorporado el tramo que precede a los pilares del crucero⁷. Uno o dos peldaños permitían acceder a la zona más baja, desde este rellano se subía a un

⁷ Cf. José Guerra Campos, *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago, 1982, 216.

⁸ Cf. Giovanni Battista Confalonieri, *Viaje de Lisboa a Santiago 1594*, ed. bilingüe a cargo de J. Guerra Campos en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIX, 1964, 219. José Vega y Verdugo (*Memoria sobre obras en la catedral de Santiago (1657-1666)*), ed. a cargo de F. J. Sánchez Cantón en *Opúsculos Gallegos sobre Bellas Artes, de los siglos XVII y XVIII*, colec. Bibliófilos Gallegos, Compostela, 1956, 13). Ciertos litigios por el derecho de ocupar determinados sitios en el presbiterio y varios ceremoniales confirman también la existencia de tres planos entre la nave y altar mayor, esquema que pronto se vería alterado una vez rebajado el nivel del presbiterio (cf. J. Guerra Campos, *Exploraciones ...*, 216-218).

siempre subir hasta la imagen de Santiago y proceder a la devoción del abrazo⁹. Pero estas escaleras se hallaban entonces limitadas por dos paredes, una que servía de respaldo al pequeño altar de la sacristía y la otra, de seis varas de alto, que servía de apoyo al baldaquino y de respaldo a la imagen pétreo del Apóstol hasta los hombros, que quedaban descubiertos junto con la cabeza y el cuello para que los fieles procediesen al ritual del abrazo y de la coronación¹⁰, «porque el fin del Romage y su cumplimiento es llegar el peregrino a esta Imagen y besándola con reverencia en la cabeza, y abrazándola por el cuello, ponerse aquella corona en su cabeza que para eso está pendiente de una cadena»¹¹. Fue más tarde, con motivo de la transformación de la capilla, cuando surgió la idea de prolongar las escalerillas a través del muro de cierre, dándoles entrada por ambos lados de la girola para evitar que el acceso a la imagen se continuase haciendo por el interior del presbiterio¹².

La capilla mayor, que, como hemos visto, desde 1542 había ganado un tramo a la nave, se delimitaba por el frente y los intercolumnios laterales con rejas practicables¹³, permaneciendo cerrados los cinco intercolumnios correspondientes a la sacristía para dar abrigo al altar, evitar que los fieles que

⁹ «A par del altar están dos puertas de uno y otro lado, cuya pared divide otra capilla que está detrás del Santo Apóstol, en redondo, a modo de concha ... De estas puertas dichas así como se ponen los pies en medio de ellas por el hueco de su ancha pared se sube de una y otra por (...) escaleras hasta el alto de su descanso a abrazar al Santo Apóstol, de manera que entran por una y bajan por otra, porque cuando hay grande concurso de gente no se aprietan sino que entren y salgan con comodidad». (J. y R. Fernández de Boán. *General descripción del Reino de Galicia*, obra de hacia 1640 consultada a través de una copia del siglo XIX perteneciente a la biblioteca del prof. José Ramón Barreiro Fernández, a quien expreso mi gratitud).

¹⁰ Hernando de Ojea, *Historia del glorioso Apóstol Santiago, Patrón de España, de su venida a ella y de las grandezas de sus iglesias y órdenes militares*, Madrid, 1615, 119v. y J. y R. Fernández de Boán, op. cit., 246.

¹¹ Ambrosio de Morales, *Viaje de ... por orden del Rey D. Phelipe II a los Reynos de León, y Galicia, y principado de Asturias para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y libros manuscritos de la Cathedrales, y Monasterios*, Madrid, 1765 (primera impresión, 1578), Ed. facsímil, Oviedo, 1977, 120-121, y nota anterior. Tales prácticas, convertidas en topos de los libros de viajes, son recordadas también por Lorenzo Magalotti pero con desaprobación (*Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal (1668-1669)*, ed. de Angel Sánchez Rivero y Angela Mariutti de Sánchez Rivero, Madrid, 1933, 334). Del baldaquino colgaba también sobre el altar «un grande y encarnado cuerno de cazadores o postas que llaman de Roland, que debió ser de este héroe» (Erich Lassota de Steblovo, *Viaje por España y Portugal*, ed. a cargo de J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, I, Madrid, 1952, 1297). El comentario demuestra lo popular que había llegado a ser aquel pasaje de la leyenda de Carlomagno en el que Roland, su sobrino, sorprendido en una emboscada en el puerto de Roncesvalles, había muerto por haber hecho sonar el cuerno violentamente para pedir ayuda al emperador.

¹² Idea que, como veremos, no cuenta con el apoyo de Vega y Verdugo (*Memoria ...*, 45-46).

¹³ H. de Ojea, op. cit., 119v, y J. y R. Fernández de Boán, op. cit., 245. También sabemos que el 30 de octubre de 1527 se mandó cerrar con vidrieras la capilla (A. López Ferreiro, *Historia ...*, VIII, Santiago, 1905, 141).

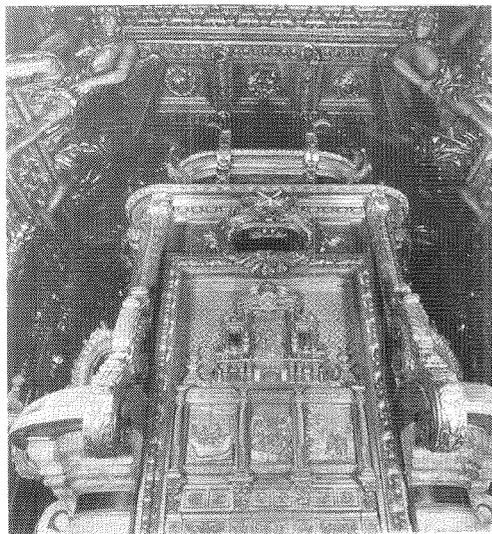


Fig. 2.- Retablo del trasaltar.

se concentraban en la girola para oír misa impidiesen el tránsito, máxime « si fuese el año de los perdones», impedir que, por esta razón, se diese la espalda «a otros altares y parroquias», y permitir que los prebendados se revistiesen ocultos a la indiscreción de las miradas¹⁴. Además, esta media luna, cerrada en su lado recto por la pared divisoria y en su curva por la columnata absidal, estaba presidida por un costoso retablo alojado en un *suntuoso aunque pequeño* nicho operado en la pared medianera y consagrado a Santiago. En él estaban, y todavía lo están, «todos los pasos que sus discípulos tubieron con el regulo que gobernaba esta tierra cuando

llegaron a Padrón con su santo cuerpo y con la reyna Luba, y asimismo los de su martirio que son mucho de considerar»¹⁵. Esta observación de J. y R. Fernández de Boán escrita h. 1640 pone de manifiesto la necesidad de corregir tanto la cronología como la autoría establecidas para este retablito¹⁶, lo que, por otra parte, estaría más a tono con la estructura y los relieves, en los que se diría late un recuerdo no muy lejano de aquellos que decoraban el guardapolvo de

¹⁴ J. Vega y Verdugo, *Memoria ...*, 44. Es aquí donde López Ferreiro (*Historia ...*, VIII, 397) localiza las tablas que, pintadas al oleo, «tanto por la parte de dentro como por la de fuera (presentaban) varios misterios de la vida de Nuestro Redentor», siendo visibles desde la sacristía y desde la girola, véase nota 57.

¹⁵ Estos relieves representan, por tanto, el martirio de Santiago, la traslación de su cuerpo, la petición a la reina Lupa de un lugar para el enterramiento y el sepulcro del Apóstol y sus discípulos Atanasio y Teodoro.

¹⁶ José Zepedano y Carnero (*Historia y descripción arqueológica de la Basílica compostelana*, Lugo, 1870, 46) nos dice que «detrás del altar mayor, y debajo del mismo dosel, hay otro altar en cuyo retablo, de la misma época y gusto, se ven representados ...»; Ramón Otero Túñez (Unos planos inéditos del Archivo de la Catedral de Santiago, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1951, VI, 221) se inclina a «que estemos ante lo diseñado por Pedro de la Torre», y Antonio Bonet Correa (*La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, lám. 118) lo reproduce como obra de Domingo de Andrade; José Guerra Campos y Jesús Precado Lafuente (*La Guía de la Catedral de Santiago*, Vitoria, 1993, 76) lo presentan como obra de Pedro del Valle al igual que Alejandro Barral Iglesias (*Guía de la Catedral de Santiago*, en colaboración con R. Yzquierdo Perrín, León, 1993, 119), quizá porque se encargó de «componer... la degollación del santo y otra imagen pequeña de Santiago para el altar de atrás» (A. López Ferreiro, *Historia...*, IX, 198).

¹⁷ A poco que uno se fije se observa que el retablo no está bien encajado y que el friso de espejos ¿con marco metálico? responde a otro momento como sucede con las secciones ahuecadas de

la sillería de coro de Davila y Español¹⁷ (fig. 2). La sacristía, además, tenía en ese momento el pavimento a la misma altura del presbiterio¹⁸ y ofrecía un aspecto agobiante debido al cierre de los intercolumnios y a unos muebles que ocupaban demasiado espacio¹⁹.

En cuanto al presbiterio, sabemos que el frontal de la época de Gelmírez se conservaba. Se trataba de una plancha de plata repujada con algunos detalles en oro o dorados y de dimensiones considerables. Estaba presidido por la *Maiestas Domini*, a sus lados se agrupaban en dos registros los miembros del colegio apostólico y su gloria o mandorla alojaba a los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis²⁰. También se mantenía la *tabula retro altaris* o pequeño retablo de plata fechable hacia 1135 y del que tenemos una reproducción muy probable en dos dibujos de mediados del siglo XVII realizados por el canónigo Vega y Verdugo²¹. Ateniéndonos a éstos se trataba de una estructura domatomórfica rematada a modo de frontón clásico y cuyo interior estaba organizado en dos registros unificados en el centro por la figura de Cristo. En el inferior se hallaban ocho apóstoles encuadrados por arcos trilobulados y en el superior seis figuras que se han identificado como María y San Juan, en cuanto intercesores, y los cuatro apóstoles restantes²². Se exponía, en consecuencia, un programa que venía a completar y a precisar no sólo la visión apocalíptica desarrollada en el frontal sino también el Juicio Final evocado en el baldaquino gelmiriano que en ese momento ya no se conservaba²³. En los siglos XVI y XVII este retablo era considerado una especie de cenotafio que aludía a la urna de Santiago -un sentido reforzado por la adición que se hace en esta época de las figuras recostadas sobre la vertiente del triángulo- y que llevó a algún viajero a identificarla con su propia tumba no sólo por la forma del retablo sino por el *Hic iacet* que se veía sobre las rodillas de la estatua de piedra que iba encima²⁴.

los aletones laterales, de nuevo con los espejos de esta zona, con la rocalla que ocupa el centro del frontón o con el adorno que sirve a éste de remate.

¹⁸ Hasta 1878 el pavimento de la sacristía se mantuvo a nivel del presbiterio, altura que remontaba al menos al siglo XVII (J. Guerra Campos, *Exploraciones ...*, 112)

¹⁹ J. Vega y Verdugo, *Memoria ...*, 44

²⁰ Sobre la tabula argentea cf. A. López Ferreiro, *Historia ...*, III, Santiago, 1900, 333-334 y Serafín Moralejo Álvarez «Ars Sacra» y sculpture romane monumentale. Le trésor et le chantier de Compostelle», *Les cahiers de Saint-Michèle de Cuxa*, juillet 1980, 204-210 y fig. 2. Para el altar al que se adosa el frontal véase A. López Ferreiro, *Altar y cripta del Apóstol Santiago. Reseña histórica desde su origen hasta nuestros días*, Compostela, 1891, 9-11, y J. Zepedano y Carnero, op. cit., 91 y n. 1.

²¹ *Memoria ...*, ilustraciones en pp. 33 y 35, y reproducción en color de uno de ellos en el catálogo *O pórtico da Gloria e o seu tempo*, La Coruña, 1988, 102. Fue A. López Ferreiro (*Lecciones de Arqueología sagrada*, Santiago, 1889, 268-269, e *Historia ...*, IV, Santiago, 1901, 157-159) el primero que identificó los dibujos con el retablo de Gelmírez.

²² S. Moralejo Álvarez, *Ars Sacra ...*, 230-233.

²³ *Ibidem*, 233.

²⁴ El propio Vega y Verdugo (*Memoria ...*, 34) justifica tal identificación.

Delante del retablo se situaba «el Santísimo Sacramento en la misma custodia de plata dorada, en que le llevan en procesión el día de su Fiesta»²⁵, pieza que hoy se exhibe como una de las joyas más preciadas del Tesoro catedralicio. Más arriba, se emplazaba, y todavía hoy se encuentra, la imagen sedente del Apóstol que, al parecer, entonces sólo era visible a partir de la cintura²⁶, al estar parcialmente cubierta por los ornamentos del altar, y tenía literalmente encima el baldaquino²⁷. La escultura, de piedra y de tamaño poco menor que el natural, dorada y pintada²⁸, se mostraba «echando con la una mano la bendición, y teniendo en la otra un libro»²⁹, apreciación que, de ser correcta y nada indica que haya que ponerla en duda, nos pone en relación con una iconografía honorífica que, como ya había ocurrido en el baldaquino³⁰ y se encuentra en una miniatura que forma la inicial del folio 4 del *Liber Sancti Iacobi* o *Codice Calixtino*, está rayando lo herético pues se ha apropiado de una fórmula que supone una usurpación casi descarada de las características habitualmente ligadas a la figura de Cristo³¹. Sin embargo, poco después, iba a ser objeto de ciertos cambios, alguno particularmente significativo. Así, al referirse a ella Confalonieri señala que se muestra «con la cruz del hábito de Santiago en el pecho y un bordón en la mano»³². El Hijo del Zebedeo a punto de convertirse en una *Maiestas Domini* había pasado a asumir una condición -la de santo peregrino- más ajustada a su verdadera significación³³ (fig. 11).

Pero si hasta el momento de la reforma se habían mantenido el frontal y el retablo de Gelmírez, no ocurría lo mismo con el baldaquino que este prelado

²⁵ A. de Morales, op. cit., 120. Véase reproducción en el catálogo de la exposición *Galicia no tempo*, Madrid, 1990, 347.

²⁶ A. de Morales, op. cit., 120 y J.B. Confalinieri, op. cit., 219.

²⁷ J. Vega y Verdugo, *Memoria ...*, 11.

²⁸ La policromía es sin duda lo que llevó a Bartolomé Bourdelot -autor de un itinerario de Venecia a España, cuya parte correspondiente a Compostela ha sido publicada por J. Ignacio Tellechea, «Un peregrino veneciano en Compostela en 1581», *Compostellanum*, X, 1965, 167- a presentarla como «una imagen de madera de tamaño natural, completamente dorada»

²⁹ A. de Morales, op. cit., 120

³⁰ S. Moralejo Alvarez, *Ars Sacra...*, 218

³¹ *Ibidem*. Buena reproducción de la miniatura en la obra colectiva *La catedral de Santiago de Compostela*. Patrimonio histórico gallego: I, Catedrales, La Coruña, 1993, 189 fig. 221. Esta confusión iconográfica podría ser justificada razonablemente por la literatura jacobea posterior como en el caso de Antonio Calderón y Jerónimo Pardo Villarroel, *Excellencias y Primacías del Apóstol Santiago el Mayor, Único Patrón de España y Capitán General de las Armas Cathólicas*, Madrid, 1658, part. II, lib. 3º, cap. 14, 139.

³² Op. cit., 219.

³³ Fidel Fita y Aureliano Fernández Guerra (*Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*, Madrid, 1880, 89), achacan a los arzobispos Monroy y Rajoy el cambio de iconografía, mientras que Jesús Carro García («La imagen sedente del Apóstol en la Catedral de Santiago», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, V, 1950, 49) se la atribuye a Vega y Verdugo, dando una puntual relación de las alteraciones que a su juicio experimentó en ese momento, entre las que se encontraría la recomposición de la cartela con su correspondiente inscripción.

había hecho erigir sobre el altar y que desde su consagración en 1105 parece haber sobrevivido hasta el episcopado de don Alonso de Fonseca I, quien, desde 1462, patrocina la construcción de otro en estilo *flamboyant* al que más tarde vendría a sustituir el baldaquino barroco actual³⁴. La documentación abundante de que se dispone³⁵ y los reflejos que sin duda ha suscitado en el medio rural gallego³⁶, permiten hacernos una idea bastante ajustada de su estructura y programa iconográfico, que parece haber incorporado algunos motivos del ciborio gelmiriano³⁷.

³⁴ En 1462, el arzobispo según propia declaración piensa canalizar alguna ayuda con destino al nuevo baldaquino (A. López Ferreiro, *Historia ...*, VII, Santiago 1904, Ap. XXXIV, 127-128), cuya erección, condicionada por falta de caudales, se iba a demorar varios años. Por fin, en el Cabildo del 10 de junio de 1468 se da poder al cardenal Gómez Fernández y al canónigo Juan París a fin de que «fezesen avinça con Juan Daviña, plateiro, para que labrase a plata pra o ciborio», lo que permite suponer que el armazón de madera se está levantando si ya no lo está. Su conclusión se iba a demorar, sin embargo, bastantes años pues todavía en 1476 se estaba ultimando su remate. (A. López Ferreiro, *Galicia en el último tercio del siglo XV*, 3ª ed., Vigo, 1968, 38-39, datos reproducidos luego en su *Historia ...*, VII, 322-323); J. Villaamil y Castro (*Colección de artículos en su mayoría sobre el mobiliario litúrgico de las iglesias gallegas en la Edad Media*, Madrid, 1907, 205) recogerá las noticias proporcionadas por López Ferreiro y las ordenará cronológicamente, igualmente José Filgueira Valverde, y José Ramón Fernández Oxea, *Baldaquinos gallegos*, Coruña, 1987, 30 (reed. con ciertas ampliaciones y ligeros cambios del texto publicado en *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, V, Santiago 1930, 93-144). Se ha apuntado la posibilidad de que haya sido al menos proyectado otro baldaquino entre el de Gelmírez y el de Fonseca (S. Moralejo Alvarez, *Ars Sacra ...*, 211, n. 78), y que el baldaquino textil que figura en una de las pinturas pertenecientes a un retablo que se conserva en el Museo de Arte de Indianápolis, en concreto la de la *Resurrección de un peregrino ante el altar del Apóstol*, pudiese reflejar el baldaquino en uso durante el prolongado periodo en el que el nuevo del arzobispo Fonseca se estaba haciendo (cf. M. Stokstad, «The sanctuary of Saint James at the end of the 15th. Century», *Compostellanum*, XXXIII, 1987, 531. Excelente reproducción de la tabla referida en el catálogo de la exposición *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago, 1993, 236). Equivocadamente Manuel Chamoso Lamas («Juan Bautista Celma, un artista del siglo XVII», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XII, 1957, 188) pensó que en 1586 el baldaquino de Gelmírez estaba todavía en pie cuando hacía más de un siglo que se había desmontado. Error similar parece desprenderse de un reciente estudio al tratar de establecer una hipotética relación entre los ángeles sustentantes barrocos y los ángeles trompeteros del ciborio románico (véase José Manuel García Iglesias, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Vigo, 1990, 63). Aun cuando estamos plenamente convencidos de que los ángeles-telamones seiscentistas no derivan de los ángeles trompeteros que en su día adornaron los baldaquinos de Gelmírez y también el de Fonseca, cualquier relación con los primeros sólo se podría establecer a través de la impronta que pudieran haber dejado en los segundos.

³⁵ El baldaquino de Fonseca se puede reconstruir de una forma bastante completa mediante los documentos siguientes: el recuento que se hizo en 1569 con motivo de la visita de don Gaspar de Zúñiga y Avellaneda (A. López Ferreiro, *Historia ...*, XI, Santiago, 1909, Ap. I, 182); la descripción que hace A. de Morales en su visita a Santiago (op. cit., 119-121); el contrato de pintura y reparación del baldaquino que en 1586 firma J. Bautista Celma con el Cabildo (A. López Ferreiro, *Historia ...*, VIII, 403-404), el nuevo encargo que en 1589 recibe este pintor para decorar los soportes del baldaquino y la pared medianera de la capilla mayor (A. López Ferreiro, *Historia ...*, VIII, 404-405); el relato que G. B. Confalonieri ha dejado de su visita a la catedral (op. cit., 219); la breve relación de H. de Oxea (op. cit., 119r.- 120r.); la interesante descripción de J. y R. Fernández de Boán (op. cit., 246-247); el inventario de 1648 (A. López Ferreiro, *Historia ...*, IX, 191-192) y diversos pasajes del dossier elaborado por el canónigo fabriquero Vega y Verdugo (op. cit.)

³⁶ J. Filgueira Valverde y J.R. Fernández Oxea, op. cit., eds. de 1930 y 1987.

³⁷ S. Moralejo Alvarez, *Ars Sacra ...*, 211, n. 78 apunta a esto, pero no los relaciona.

El baldaquino de Fonseca, que a juicio de Morales era muy grande, constaba de dos partes, un volumen casi cuadrangular dividido en dos cuerpos y con un arco por lado y una aguja o pirámide tan desarrollada que a juzgar por la descripción de Ojea llegaba hasta la bóveda. El primer cuerpo, flanqueado por cuatro *castilletes*, mostraba sobre el altar una bóveda de nervaduras decorada con las figuras de Cristo³⁸, en el centro, y los cuatro Evangelistas en los correspondientes plementos sobre un fondo de estrellas destinado a proporcionar una imagen del cielo que, a juicio de J. y R. Fernández de Boán, era «un vivo retrato del natural». En el frente del primer cuerpo, entre el arco y la cornisa divisoria, había dos escudos de armas, el real, a la derecha, y el del arzobispo, a la izquierda. En el segundo cuerpo, también dotado de cuatro torreoncillos en los extremos, se mostraban enmarcados por pilastras cuatro «ymágenes de bulto», es decir, en relieve, de la Virgen con el Niño emparejada con Santiago y de San Pedro que lo estaba con San Juan Evangelista. Entre las dos primeras se hallaba «un escudo de armas con un Jesús»³⁹ mientras que las esquinas se rellenaron con ángeles trompeteros. Cuatro pilastrones abrazaban en los ángulos los dos cuerpos sobre los que cargaba el remate piramidal coronado por una peana sobre la que iba una imagen de Santiago.

El baldaquino, de madera con revestimiento de plata quizá en algún punto sobredorado⁴⁰, para dar mayor amplitud al presbiterio se apoyaba detrás, en el paredón que dividía la capilla mayor sobre pilastras y, delante, al no tener columnas⁴¹, se asentaba sobre un arco, muy rebajado⁴², que iba de lado a lado

³⁸ En el recuento de 1569 (A. López Ferreiro, *Historia ...*, XI, Ap. I, 182) se habla de «una figura de la Sma. Trinidad con quatro arcos que vienen a dar en ella»; en el contrato de 1586 se estipula que «se dorarán los quatro arcos y cruz y ebangelistas y figura de Dios Padre que está en el cielo de dicho zínborio» (A. López Ferreiro, *Historia ...*, VIII, 403), y en el inventario de 1648 se dice que «la boveda del cinborio que cubre el altar del Sto. Apóstol tiene dos arcos que siruen de esquina a esquina, que hacen quatro y rematan en medio de dicha bóueda con una ymaxen del Salvador» (A. López Ferreiro, *Historia ...*, IX, 191).

³⁹ Posiblemente sería uno de los escudos con las armas de los Ulloa que por el inventario de 1569 sabemos estaban en este cuerpo.

⁴⁰ A. de Morales (op. cit., 121) indica que sobre el altar «está un cínborio muy grande... dorado y plateado sobre la madera».

⁴¹ Es esta una cuestión que en principio podría parecer problemática a juzgar por la documentación de que disponemos, y de hecho no ha alcanzado unanimidad entre quienes se han ocupado de ella. A nuestro juicio, el tema es más sencillo de lo que podría parecer y el problema nace de una interpretación incorrecta por parte de quienes defienden que el baldaquino de Fonseca debería sustentarse sobre columnas al modo tradicional. A. de Morales (op. cit., 121) es taxativo en sus anotaciones: «está por las tres partes en el ayre, que no toca ni afirma sino por las espaldas del vulto del Santo». Poco después Confalonieri (op. cit., 219) nos lo describe diciendo que «el altar mayor tiene un baldaquino-como señala Guerra Campos en la traducción del texto, el término tribuna debe traducirse por baldaquino- de mármol, cuadrado, esculpido y dorado, que termina en forma de pirámide y tiene unos torreoncillos en las esquinas; por la parte de atrás está sustentado por dos columnas, pero carece de ellas por delante, por no estorbar el servicio del altar mayor cuando se celebra de pontifical, y se apoya en cambio sobre dos pilastras o vigas de mármol dorado puestas

de la capilla, arrancando posiblemente de la imposta de las columnas adosadas a los pilares románicos entonces a la vista y que se supone son las que están en la mitad del tramo recto del presbiterio⁴³.

En orden a su iconografía se observa alguna huella del desaparecido baldaquino románico, pues aún cuando el programa se haya visto simplificado y los pormenores hayan cambiado, en líneas generales se puede decir que el baldaquino de Fonseca se entiende, como en su momento se entendió el de Gelmírez, como una evocación del *altar superior*, del que nos habla Durando, pero sólo identificado con la Iglesia triunfante y no también con la Trinidad, un altar en lo alto en correspondencia con el *altar inferior* que albergaba y que simbolizaba la Iglesia militante⁴⁴. Pero si en su precedente románico el programa era sobre

de través». A mediados del siglo XVII Vega y Verdugo (*Memoria...*, 40) nos proporciona el testimonio más fiable por cuanto tiene el baldaquino delante todos los días y no basa su descripción en unas notas más o menos apuradas ni en la memoria: «a dos cosas atendieron los antiguos que adornaron el sepulcro de nuestro Santo Apóstol: la una, fue el no haçer retablo, sino una abuja... La otra, fue haçerla de modo que no estorbasen sus columnas a el poco ancho de la Capilla, que era neçesario para tránsitos y servir los pontificales; por lo cual, determinaron levantar aquel arco feo que hoy se ve, para que, en lugar de columnas recibiese toda aquella carga de la abuxa». Hasta aquí no hay contradicción en los testimonios, el problema surge cuando leemos la relación que hace H. de Ojea (op. cit., 119v.- 120r.) «pero en lugar del retablo, se leuanta sobre quatro columnas encima del altar mayor, e imagen del Apóstol, un gran pirámide que sube hasta el cimborio, y clau de la bóueda, labrado curiosissimamente, y adornado con muchas figuras de los misterios de nuestro remedio, y imágenes de santos, que todo ello representa, y es un riquíssimo retablo. De modo que las columnas, y pirámide, siruen al altar de capilla, cuyo cimborio, o cielo, es un viuo retrato del natural, y estrellado, según la lindeza y hermosura de sus labores». Fernández de Boán (op. cit., 247), como si hubiese tenido delante la descripción precedente, se expresa en relación a esto prácticamente en los mismos términos, añadiendo tan sólo una aclaración entre paréntesis: «... de manera que la columnas y pirámide (que están en el ayre apretadas y sustentadas con dos arcos a las paredes de la capilla con grande primor y artificio) siruen al altar de capilla, cuyo cimborio o cielo es un vivo retrato del natural...». La clave para la interpretación de estos dos textos está en el valor que debemos conferirle a que la pirámide se levante sobre cuatro columnas, porque, efectivamente, esa pirámide se alzaba sobre cuatro soportes, lo que ocurría es que éstos no apoyaban en el suelo sino sobre el arco anterior y las pilastras apoyadas en la pared posterior. Esas columnas que, como acabamos de ver, están en el aire «apretadas y sustentadas con dos arcos a las paredes de la capilla» no son más que los pilastrones que en los ángulos ataban los dos primeros cuerpos del baldaquino. Esto es lo que da sentido también a aquel texto que nos proporciona López Ferreiro (*Galicia...*, 38) y que ha sido tomado como argumento en contra (cf. J. Filgueira Valverde, y J. R. Fernández Oxea, op. cit., 1987, 31) en el que se dice que se haga «avinça con Juan da Viña, plateiro, para que labrese a plata para o ciborio ... asy das ymágenes, como das follagens, para os pilares e os espacios entre eles do dito ciborio». Texto del que se desprende claramente que no sólo los pilares sino los espacios que median entre ellos irían decorados con follages e imágenes, lo que solo sería posible si entendemos los pilares como los soportes angulares del cuerpo que sostiene la pirámide.

⁴² Que el arco era muy rebajado nos lo confirma Confalonieri (op. cit., 219) al identificarlo con una viga.

⁴³ J. Guerra Campos, *Exploraciones...*, 227

⁴⁴ G. Durando, *Rationale Divinorum officiorum*, Libro I, incorporado como anexo documental en S. Sebastián López, *Mensaje del Arte Medieval*, Córdoba, 1978, 10.

todo de orden eucarístico aunque con notas que apuntaban en dirección a lo escatológico⁴⁵, aquí se decanta abiertamente a favor de lo segundo. La decoración de la bóveda, los ángeles trompeteros, la presencia de la Virgen como suprema intercesora asociada a la tarea salvadora de Cristo, de San Pedro como piedra angular de la Iglesia y primer sucesor de Cristo en la tierra, de Santiago, el evangelizador de España y cuyos restos custodiaba la basílica compostelana, y de San Juan evangelista, el otro hijo del Zebedeo y habitual compañero de su hermano en la programación iconográfica jacobea, no hacen más que afirmar este enunciado.

En ambos casos la apostolicidad era una nota destacada no sólo en cumplimiento de que la Iglesia Triunfante se asentaba sobre los Apóstoles, sino por el carácter apostólico que en sí tenía la basílica al tratarse de un santuario dedicado a uno de ellos, y aunque aquí parece que se haya visto limitada porque no tenemos constancia de que los costados estuviesen decorados figurativamente, lo cierto es que los tres representantes seleccionados escoltando a Cristo y a su Madre se convertían en una eficaz imagen sinécdoque en la que la parte que representaba al todo estaba formada nada menos que por los discípulos preferidos de Cristo, aquellos que habían sido testigos de la Transfiguración y cuyos altares centraban en la basílica el núcleo simbólico de la misma⁴⁶. Incluso ambos baldaquinos comparten ese interés por destacar la presencia de Santiago mirando a la nave y en nuestro caso reduplicando su presencia, como *pendant* de la Virgen y como remate de la pirámide⁴⁷. Por otra parte, el cambio no supuso una contraposición a aquellos elementos que seguían subsistiendo -frontal y retablo fundamentalmente-, antes bien su programa vino a ser incluso más recurrente, completando y precisando el contenido desarrollado en el retablo y la visión apocalíptica del frontal.

Llegado a este punto, es necesario recordar el amplio número de lámparas, ¡más de cincuenta!, nos dice una fuente⁴⁸, que estaban «siempre ardiendo alrededor de la capilla y altar mayor»⁴⁹ y a las que una y otra vez, con mayor

⁴⁵ Sobre el baldaquino de Gelmírez cf. A. López Ferreiro, *Historia...*, III, 234-238 y fig. pág. 236 y S. Moralejo Alvarez, *Ars Sacra...*, 210-221 y fig. 5.

⁴⁶ Sobre éste y el restante simbolismo arquitectónico de la catedral de Santiago véase S. Moralejo Alvarez, «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela», *Actas del congreso Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura Jacopea*, Perugia, 1983, 33-61.

⁴⁷ En el baldaquino románico su presencia se destacaba por presidir el apostolado y por una iconografía asociada habitualmente a Cristo y a la que ya hemos hecho referencia (cf. S. Moralejo Alvarez, *Ars Sacra...*, 218).

⁴⁸ J. R. Fernández de Boán (op. cit.)

⁴⁹ Jerónimo del Hoyo (*Memorias del Arzobispo de Santiago ...*, ed. a cargo de Angel Rodríguez González y Benito Varela Jácome, Santiago, s. a. (manuscrito original de 1607).

o menor brevedad, aluden los relatos de quienes visitaron el edificio. Se trataba de preciosos objetos que a lo largo del tiempo la capilla había ido atesorando, y también podíamos decir que almacenando, como muestra inequívoca de la devoción y reconocimiento suscitados por la acción mediadora de Santiago. En el momento de la reforma, al menos una buena parte de estas lámparas estaban suspendidas de un arco de hierro casi plano -«bien labrado de follages, y dorado»⁵⁰- que atravesaba la capilla de pilar a pilar y sobre el que iban montadas tres traviesas de hierro, más o menos equidistantes, en cada una de las cuales se habían fijado ocho poleas para otras tantas lámparas, reservándose la traviesa central para las de los reyes de España y Portugal⁵¹. Su número varía según la fuente, pero todas coinciden en su abundancia. Y a las lámparas habría que añadir los grandes cirios que, según testimonios oculares, de ordinario también ardían en el altar de noche y de día⁵², unas y otros contribuirían quizá a mantener la imagen de resonancias apocalípticas de aquella Jerusalén celeste en la que no había lugar para la oscuridad y que el autor del sermón *Veneranda Dies*, incluido en el Códice Calixtino, parece evocar en su glosa mística del santuario jacobeo⁵³.

Pero la semblanza de la capilla mayor no estaría completa sin su pintura. En 1589 Juan Bautista Celma había decorado la pared divisoria con grutescos y figuras, había dorado las molduras de sus puertas y destacado a su lado ciertos motivos⁵⁴. Los pilares en los que apoyaba el arco del baldaquino los había cubierto con motivos vegetales y había dorado los capiteles al igual que las molduras y demás adornos del arco en el que también campeaban grutescos de diferentes colores⁵⁵. En 1603, terminado el adorno de los pilares del crucero⁵⁶, se acomete el de la bóveda. El cascarón se ocuparía con una gran concha, similar a la ya existente, pero los gallones, antes azules, irían ahora en blanco, perfilados en oro y decorados con grutescos, motivo este seleccionado también para «los huecos de las ventanas que vienen a la dicha venera en correspondencia con la más obra». En la charnela se pondría la encomienda de Santiago y los fajones se cubrirían con «florones y estrellas, urnas, zintas y más guarniciones», motivos que irían dorados siguiendo las pautas de los arcos del crucero. Tres claves de madera con sus estrellas en relieve, que Celma doraría, y las consabidas veneras

⁵⁰ A. Morales, op. cit., 121

⁵¹ Este arco había sido contratado a mediados del siglo XVI con el maestre Guillén y, tras su fallecimiento, con Baltasar Ruz (A. López Ferreiro, *Historia ...*, VIII, 195-196 y Ap. 143-148).

⁵² J. del Hoyo, op. cit., 54. Sobre su origen cf. A. López Ferreiro, *Galicia ...*, 113.

⁵³ S. Moralejo Álvarez, *La imagen ...*, 118

⁵⁴ A. López Ferreiro, *Historia ...*, VIII, 404.

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ En esta ocasión, 1602, Celma se había encargado, también en el crucero, de la reforma arquitectónica del cimborrio, de su decoración y del nuevo mecanismo para el incensario (A. López Ferreiro, *Historia ...*, VIII, Ap. LVI, 218-221).

y bordones de los *machados* completaban el esquema ornamental de la capilla, que desde antiguo ofrecía el fondo del ábside cubierto con pinturas alusivas a varios milagros del Apóstol y episodios de la vida de Cristo⁵⁷.

A la luz de lo expuesto, pensamos que no sería difícil hacerse una idea aproximada del estado que presentaba la capilla mayor de la basílica compostelana a mediados del siglo XVII, al menos en sus líneas esenciales, y que podríamos completar en ciertos detalles con ayuda de la tabla del Museo de Arte de Indianápolis en la que razonablemente se ha querido ver el aspecto que podría presentar el santuario a finales de la Edad Media⁵⁸.

LA REFORMA VISTA POR VEGA Y VERDUGO

El día 20 de mayo de 1649 tomaba posesión de una canonjía de Gracia don José de Vega y Verdugo, que asistía por primera vez a coro el 5 de abril del año siguiente. A pesar de ciertos incidentes, como el de su propio encarcelamiento, su prestigio en el seno del Cabildo fue en aumento. En 1657 era nombrado Visitador de Hacienda y en setiembre de 1658 lo encontramos como fabriquero, aunque es posible que este cargo lo viniese ejerciendo desde unos meses antes⁵⁹.

⁵⁷ A. López Ferreiro, *Historia ...*, VIII, Ap. LVII, 222-224 y José María Álvarez Cervela, *Los contratos de obra artística de la catedral de Santiago en el siglo XVII* (Extracto de Tesis Doctoral, Santiago, 1968, 18-19). A. López Ferreiro (*Historia...*, VIII, 397) nos informa que «desde antiguo el fondo del ábside de la Catedral estaba cubierto de pinturas, que en veinticuatro cuadros representaban varios milagros del Apóstol Santiago», y también nos dice que «los cinco intercolumnios, que por esta parte rodeaban el ábside, formando el hemiciclo, estaban cerrados por tablas, sobre las cuales se pintaban al óleo tanto por la parte de dentro como por la de afuera varios misterios de la vida de nuestro Redentor».

⁵⁸ M. Stokstad, art. cit., 527-531. La imagen del Apóstol, que repite la iconografía de otro panel del retablo y que está sentada, incluso entronizada, como la figura central; la hoz sobre el altar, que en 1465 le había sido mostrada a Leo de Rozmítal suspendida del altar por una cadena de hierro; la corona que pende sobre la cabeza del santo, los peregrinos que suben por una escalera para alcanzarla y al mismo tiempo proceder al ritual del abrazo; la tabula retro altaris que, aunque gotizante, refleja descripciones de la de Gelmírez, incluso el efímero baldaquino de tela que pudiera haberse usado mientras se estaba haciendo el de Fonseca, cuentan con una base histórica. Pero a esto habría que añadir dos datos no menos importantes como son las lámparas que se ven bajo el gran arco de embocadura, y que estarían suspendidas de una supuesta viga que atravesaría la capilla de lado a lado, y la pared del fondo, flanqueada por las aberturas de los arcos laterales de un deambulatorio que el pintor ha situado en el lugar correspondiente a las puertas de acceso al hemiciclo de la confesión y, más tarde, de la sacristía, invitando a una identificación ambigua.

⁵⁹ A. López Ferreiro (*Historia ...*, IX, 189) indica que el nombramiento es de abril de 1658; Pablo Pérez Costanti (*Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, 550) siguiendo a López Ferreiro, que no cita la fuente de donde ha tomado ese dato, mantiene lo mismo; por su parte J. Carro García («El canónigo don José Vega y Verdugo, propulsor del Barroco en Compostela», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVI, 1961, 198) no desecha la posibilidad de que este cargo lo viniese ejerciendo desde finales de 1657.

Desde su puesto de fabriquero se iba a convertir en el gran remodelador de la catedral e impulsor del barroco en Compostela; hasta 1672, fecha de su traslado a Granada, iba a ser el gran orquestador de esa catedral *sobrepuesta* a la que nos hemos referido como el propio Cabildo reconoce en varias ocasiones⁶⁰.

El proyecto de renovación de la capilla mayor no le pertenecía, se remontaba a comienzos de la década de los cuarenta ya que en 1643 para su ejecución -por consiguiente para una obra que ya estaba decidida- Felipe IV otorga una pensión anual durante veinte años sobre las rentas de la mitra y las encomiendas de la Orden de Santiago⁶¹. La importancia y envergadura -probablemente en aumento- del proyecto justifica que los próximos años se ocupen con los preparativos. La idea inicial de la reforma no era suya, pero llegará a tiempo no sólo para dirigirla sino también para determinarla en buen grado. En 1672, momento en el que la obra estaba ya resulta en lo fundamental y asentada en gran parte, el fabriquero, al despedirse del Cabildo, le hace entrega de un dossier para la prosecución de una tarea al frente de la cual había estado desde el principio. Se trata de un informe, llamado a convertirse en uno de los documentos más importantes de la literatura artística española de la época, que con bastante verosimilitud podemos fechar hacia 1657⁶² y que se centra en los trabajos que son necesarios en la capilla mayor, pues si el capítulo dedicado al facistol sirve de introducción, los dedicados al *Espexo*, *Torres* y *Quintana* son el epílogo. A través de él vamos a conocer el ingente volumen de obras que se proyectan y la ideas que sobre la reforma el incansable fabriquero había ido madurando, una reforma que debería hacerse de acuerdo con un plan general en el que quedase consignada la proporcionalidad entre las partes⁶³, y que, aun

⁶⁰ Una de ellas es en el capítulo del 22 de octubre de 1663 (cf. J. Carro García, «Tres diseños orixinaies da Catedral de Santiago», *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias*, Congreso XIV celebrado en Santiago en 1934, Madrid, 1935,311; Idem «Del Románico al Barroco: Vega y Verdugo y la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVII, 1962, 227). Otra podría ser la carta que el Cabildo dirige a su fabriquero el 26 de setiembre de 1665 (cf. J. Carro García, *El canónigo...*, 208), etc. pues tales o parecidas consideraciones se sucederán con motivo de las prórrogas de su salario extraordinario (cf. J. Carro García, *Tres diseños ...*, 312)

⁶¹ A. López Ferreiro, *Historia ...*, IX, 293 y Ap. XVI, 81-83.

⁶² Sobre la cuestión cronológica del informe véase J. Carro García, *Del Románico ...*, 224-227.

⁶³ Existe una clara preocupación en Vega y Verdugo (*Memoria...*, 8-12) para que cada una de las partes esté en armonía con las restantes, como si estuviese influido por el principio de *symmetria* clásica. Por esta razón, propone que se elabore un dibujo gigantesco en el que se de cabida a cada uno de los elementos -aun cuando la forma específica de estos no hubiese sido perfilada individualmente- atendiendo a su tamaño y emplazamiento real para que, una vez in situ, colgado del techo, se compruebe el efecto general y se estudien las oportunas modificaciones. Aconseja, además, que en los diseños se atienda no sólo al frente sino también al perfil para comprobar la profundidad; llama la atención sobre el color «para que no parezca la obra echa a remiendos», y aconseja tener clara la elección del material para evitar sobresaltos con los no deseados incrementos de presupuesto. Pese a todo, al final la teoría resultó ser una cosa y la práctica otra muy distinta porque la capilla acabó asfixiándose en su propia suntuosidad. Asimismo la actuación de unos

cuando alteraba considerablemente el aspecto de la capilla, no se preveía ni por asomo tan atrevida y revolucionaria como al final resultó.

La renovación de la capilla debería empezar por suprimir algunos escalones, reduciéndolos, a ser posible, a cuatro, dos en la entrada y dos en el altar⁶⁴. El enlosado, en blanco y negro, dibujaría un ajedrezado y en torno al altar imitaría las labores de una alfombra «como están la sacristía, yglesia y claustros del Escorial y otras muchas iglesias»⁶⁵. La pared medianera, que a nuestro canónigo se le antojaba horrible, debería ser suprimida y reemplazada por rejas doradas que pudiesen abrirse y cerrarse y tuviesen cortinas o antepuertas para correr y descorrer. De hacerse así, el altar quedaría libre por detrás; gozaría de una nueva perspectiva desde el crucero y coro al permitir que la vista alcanzase la sacristía, donde se podrían continuar revistiendo los prebendados ocultos por el altar; éste estaría mejor iluminado y el tabernáculo y lo que cobija quedarían *en isla* en medio de la capilla⁶⁶. La sacristía, visible desde el frente, también lo estaría por detrás, una vez sustituido «todo el paredón del óvalo o media luna que está entre las columnas» por unas simples rejas doradas, enriqueciéndose las posibilidades perspectivas de la capilla mayor a través de una serie de pantallas que al tiempo que dilataban el espacio abogaban por el principio de unidad. Pero desalojar los intercolumnios era sólo el primer paso para desahogar un espacio que, de por sí, era pequeño; el paso siguiente fue retirar las viejas cajonerías y buscar una agradable alternativa entre huecos y nuevos aparadores⁶⁷.

Para la ceremonia del abrazo se había planteado la posibilidad de organizar el recorrido sin tener que acceder por la capilla mayor, haciendo que las escaleras de ascenso y descenso desembocasen directamente en la girola, a la altura de las capillas de San Bartolomé y de San Andrés, solución que Vega y Verdugo rechaza defendiendo el paso tradicional por la capilla. Para el altar es partidario de un nuevo frontal, dudando entre la plata y el bronce, pero no sobre el color, que debería ser dorado «porque viene este color rojo muy bien a mártires», ni sobre el diseño, que debería seguir el del altar del Panteón de El Escorial, tanto por su belleza como porque así «esta santa Iglesia hacía al Rey lisonja en imitarle, apoyando su elección»⁶⁸. El frontal se acoplaría a una nueva

operarios que muchas veces no supieron estar a la altura de las circunstancias impidieron materializar como se merecía un proyecto que debemos saludar como uno de los más originales y atrevidos de la retabística hispana de ese momento.

⁶⁴ J. Vega y Verdugo, op. cit., 13.

⁶⁵ *Ibidem*, 12-13. Para los posibles proyectos del pavimento que todavía se conservan véase Miguel Taín Guzmán, *Andrade tracista*, Santiago, 1993, 14-16, fig. 2 a 4.

⁶⁶ J. Vega y Verdugo, op. cit., 44 y 45.

⁶⁷ *Ibidem*, 44.

⁶⁸ *Ibidem*, 13-20. En caso de necesidad se podría prescindir del frontal porque «la iglesia ... tiene hoy bastantes, y algunos tan lindos que, de plata, no pueden ser más ricos» (*Idem*, 38).

mesa, de jaspe -material «que es tan propio de los sepulcros»- colorado- que es «el vestido propio de mártires»⁶⁹.

Vega y Verdugo plantea luego la necesidad de hacer tres custodias, una para el altar mayor, otra con destino al monumento de Jueves Santo y la tercera para el Corpus. Pero, consciente de las limitaciones económicas de la catedral, se aviene a hacer sólo la primera, que sería de plata sobredorada, tendría dos cuerpos y una forma ochavada, y a idear un cuerpo que, independiente, sirviese de urna para el monumento de Semana Santa, y acoplado a la custodia procesional que ya existía la aderezase mejor para el Corpus, ya que resultaba «algo diminutiva», aunque «de muy linda hechura»⁷⁰.

Al haber quedado oculto el sepulcro, la única señal que había quedado era una «caxa... al modo de una urna antigua de sepulcro». Se trataba de la vieja tabula retro altaris -situada a los pies de la imagen del Apóstol y en cuya dirección apuntaba el *Hic iacet*- que con el paso del tiempo había adquirido valor de cenotafio. Este se había reforzado, como ya sabemos, por las dos figuras miguelangelescas acodadas en las vertientes de su primitiva estructura domatomórfica, que se le acoplan al mismo tiempo que el entablamento y pilastras de madera dorada y que, a juicio de nuestro fabriquero, no pueden disimular su condición de remiendos. A fin de reemplazar «cosa tan vieja y tan deslucida» y que, además, induce a engaño «a primera facie a cuantos la miran, pareciendo que allí está el Santo Cuerpo», diseña «una hermosa pira, o mauseolo, de jaspes bruñidos, guarnecido de molduras y labores de plata», que en ese mismo lugar indique donde se halla el sepulcro pero que no se pueda confundir con él⁷¹.

Vega y Verdugo propone trasladar la vieja estatua pétreo de Santiago a la sacristía, mirando a la capilla del Salvador, y que su lugar sea ocupado por una nueva que, a diferencia de la anterior que quedaría para uso ordinario, vería su acceso restringido a «personas de lustre y estimación». La nueva imagen sería de bronce, estaría de pie y mostraría al santo bajo la modalidad de peregrino al ser él «por antonomasia, el singular peregrino de quien toman el hábito cuantos a romería caminan, aunque no vengan a este santuario»⁷². Con anterioridad, había mostrado su rechazo a la idea de hacer un retablo de plata para colocar sobre el altar y bajo el baldaquino que allí estaba, por dos razones. La primera porque necesariamente resultaría desproporcionado al no poder armonizar sus

⁶⁹ Idem, 21-22.

⁷⁰ Idem, 23-29, ilustración en págs. 29 y 31.

⁷¹ Idem, 32-37, ilustración en pág. 36.

⁷² Idem, 37-39.

medidas con las de la estatua por falta de espacio, y la segunda, y más importante, porque «no era propio de sepulcro el retablo» como ya lo había entendido la propia iglesia compostelana -y no «por falta de poder... ni de discurso»- y como «nos lo enseña la santa Iglesia de Roma en el Santo Sepulcro de Jerusalén»⁷³.

A la vista de esto y teniendo en cuenta que el antiguo baldaquino de Fonseca podía mejorarse y «hacerle de muy diferente hermosura y dibujo», el canónigo fabriquero procede a elaborar un nuevo modelo para lo cual «será bien mirar como está el del Santo Sepulcro de Roma e imítalle en quanto nos fuere posible» dada la diferente ubicación que iba a tener y el distinto espacio con el que se podía contar en el interior de una capilla «tan angosta que da grande desconsuelo a quien la mira»⁷⁴.

De los dos proyectos ideados por Vega y Verdugo, el primero está compuesto por un doble entablamento sostenido por ángeles en actitud de vuelo, frontón partido con las aletas retorciéndose sobre su rotura, ático con esculturas, un templete de planta octogonal y ochavada formado por el tambor y una media naranja trasdosada con sus aristas reforzadas, y un pedestal⁷⁵ sobre el cual se había de colocar un Santiago peregrino que estaría al frente de un colegio apostólico integrado también, como representantes visibles en el dibujo, por Felipe, Juan, Pedro, Pablo y Bartolomé (fig. 3). Mas, a juicio de su propio autor, la estrechez de la capilla aconsejaba reducir la anchura del baldaquino para que los ángeles encontrasen mejor acomodo y resultasen más proporcionados en relación con el cuerpo que simulaban sostener⁷⁶. De ahí ese segundo *rasguño* que pone mayor énfasis en la verticalidad de la estructura al disminuir su amplitud y al añadirle una nueva faja al entablamento, donde se da cita el componente heráldico con los escudos de España, Arzobispo y Cabildo. En lo demás, apenas existen cambios, si acaso el traslado de San Bartolomé al pedestal de San Felipe y la ocupación del otro por un apóstol sin atributo (fig. 4).

Pero tampoco este proyecto iba a ser el definitivo. En la forma final el baldaquino se planteará bajo un nuevo concepto estético, de acuerdo con un nuevo expediente técnico y siguiendo un planteamiento iconográfico distinto. No obstante, algunas de estas ideas preliminares quedarán como impronta permanente en la realización definitiva, del mismo modo que los dibujos de Vega

⁷³ Idem, 31-32.

⁷⁴ Idem, 40

⁷⁵ El pedestal se compone de una peana y de una plataforma a modo de bandeja gallonada que, con ligeros cambios, se diría que se acopló más tarde en el remate del mausoleo.

⁷⁶ J. Vega y Verdugo, op. cit., 41-44.

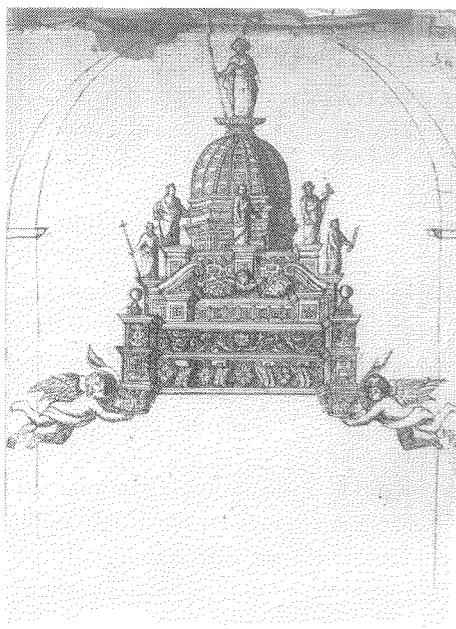


Fig. 3.- Vega y Verdugo. Primer proyecto para el baldaquino.

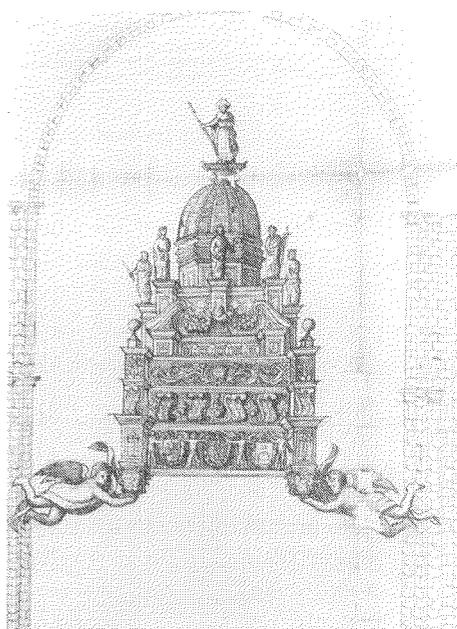


Fig. 4.- Vega y Verdugo. Segundo proyecto para el baldaquino.

y Verdugo eran deudores en algunos aspectos del baldaquino anterior. Estos y otros pormenores no menos importantes, como el de la originalidad del canónigo, es lo que nos proponemos analizar antes de enfrentarnos al baldaquino tal y como hoy lo vemos.

En este sentido, el propio Vega y Verdugo comienza a hablar del baldaquino reconociendo dos ideas del anterior que deben mantenerse, una, que no se trata de un retablo, sino de «una abuja que, viéndose toda por sus quatro haçes , tirase a tabernáculo», y otra, que no entorpece el reducido espacio de la capilla al ir montado en el aire sobre un arco⁷⁷. La idea de suspensión del nuevo tabernáculo procede, por consiguiente, del baldaquino de Fonseca, éste es el origen también de la imagen de Santiago que lo remata y la misma procedencia puede señalarse para el entablamento dividido en varios cuerpos o para los escudos decorando el primero en el segundo *rasguño*. En fin, los representantes del colegio apostólico vuelven a estar presentes y con ellos la imagen de la Iglesia Triunfante definida por su apostolicidad.

⁷⁷ Idem, 40.

Por otra parte, un estadio intermedio entre el tabernáculo de Fonseca y el proyecto del fabriquero lo encontramos en el diseño de Francisco de Antas, que se había preocupado de «hacer su coronación al modo de tabernáculo», y lo había apoyado, por atrás, «en dos basas, o pilastras, injeridas en el muro de la escalerilla», y por delante, en un arco «sobre dos ángeles que naçen, o vuelan de los postes de donde está el arco que se ha de quitar»⁷⁸. El diseño de Antas, como se comprueba, respeta el sistema de sustentación precedente, y así el tabernáculo continuaría, por detrás, apoyado en las dos pilastras adosadas del viejo muro medianero de la capilla mayor, y, por delante, cargando si no sobre un arco sí sobre una viga travesaña, bien con la precaución de que su presencia no fuese notada al quedar oculta, en el centro, por la propia estructura arquitectónica, y disimulada en los extremos por la presencia de dos ángeles en posición de vuelo.

La idea general es válida, pero es necesario mejorarla. La planta del baldaquino tiene que ser reajustada, ya que «deben de ser en ochavo, o en quadro», el sistema de vigas no es el más apropiado por el peligro de que se pudran y hay que evitar que éstas cieguen la luz que viene de arriba. Vega y Verdugo, que piensa eliminar la pared divisoria de la capilla, propone entonces asentarlo no ya sobre un arco, sino sobre dos, que quedarían ocultos por el cuerpo del baldaquino y los cuatro ángeles⁷⁹.

Lo que parece haber hecho el fabriquero es reajustar un proyecto que nos gustaría adjudicarle, tanto más cuanto que las ideas en él barajadas son de procedencia italiana, aunque de hacerlo se estaría faltando a la verdad. El propio Vega y Verdugo, que deja siempre muy claro en la redacción de su informe cuando una idea cuenta con un proyecto que no le pertenece, reconoce en el diseño del maestro de obras de la catedral su originalidad e ingenio.

De acuerdo con esto, el diseño de Antas y los dibujos del canónigo, los únicos de los que nos ha llegado testimonio gráfico, lo que planteaban era revestir la vieja idea de baldaquino suspendido con galas más modernas, y su fuente esencial, a nuestro juicio, procede del campo de la arquitectura efímera en relación con *l'Orazione delle Quarant'ore*, una ceremonia en la cual la Eucaristía era expuesta al clero y a los fieles durante cuarenta horas y que ha sido valorada como uno de los más importantes servicios litúrgicos de la Contrarreforma⁸⁰.

⁷⁸ Idem, 41.

⁷⁹ Idem, 41 y 44.

⁸⁰ Mark S. Weil, «The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque illusions», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. XXXVII, 1974, 218. Frente al Carnaval, considerado una época del año peligrosa, se crearon como en este caso alternativas expiatorias como antídotos para los mundanos excesos practicados en muchas ciudades (Idem, 223).

Pero la Devoción de las Cuarenta Horas puede ser saludada también como uno de los mayores acontecimientos teatrales del seiscientos. Habitualmente incluía vistosas procesiones, prédicas y sermones especiales, himnos y letanías, pero sobre todo espectaculares decorados temporales, destinados a llamar la atención y a glorificar el sacramento, que estaban llamados a convertirse en importante campo de experimentación para la arquitectura estable⁸¹. Ateniéndonos a los testimonios escritos e iconográficos se podría describir el escenario diciendo que la nave de la iglesia permanecía durante toda la ceremonia en suave penumbra; junto a prédicas y sermones se oían cánticos y música instrumental; el presbiterio permanecía oculto por un gran telón que, en el momento oportuno, se retiraba: era la hora de la maravilla, de la sorpresa, porque entonces todo su espacio se transformaba en un escenario fastuoso, solemne, sugestivo y psicológicamente activo, animado por bastidores con historias sagradas, ángeles y estatuas alegóricas resplandecientes de luces habilmente ocultas que multiplicaban la fuerza imaginativa de la ilusión⁸². Y en el centro de este escenario se mostraba, en la mayor parte de los casos aparentemente suspendida en el aire, la Eucaristía en un ostensorio, con o sin tabernáculo, casi siempre sostenido por ángeles o acompañado por éstos en testimonio de devoción, y rodeado de un halo fulgurante formado por una explosión de nubes. Era, en suma, una espectacular aparición, una anticipación del Paraíso. Artificio y engaño se aliaban mostrándose como los recursos más eficaces para golpear la imaginación del creyente y hacerle superar los límites entre el cielo y la tierra⁸³.

En la historia de los decorados para las *Quarant'ore* hay una fecha y una obra que señalan un cambio importante. La primera es 1628. La segunda el *apparato* diseñado por Bernini para la capilla paulina, dominado por una celestial gloria de luz y de nubes rodeando la Eucaristía y llamado a popularizarse rápidamente, erigiéndose en el punto nodal de atención de casi todos los decorados posteriores⁸⁴. Es lo que vemos en el dibujo de Pietro da Cortona (Castillo de Windsor), que se ha relacionado con la Devoción de las Cuarenta Horas celebradas en S. Lorenzo in Damaso en 1633⁸⁵ (fig. 5). Se trata del más antiguo testimonio visual que nos ha llegado de este tipo de ilustración didáctico-

⁸¹ Karl Noehles, «Treatri per le Quarant'ore e altari barocchi» en *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, ed. a cargo de M. Fagiolo y M^a L. Madonna, Roma, 1985, 88.

⁸² M. S. Weil, art. cit. 227.

⁸³ K. Noehles, art. cit., 90 y ss.

⁸⁴ M. S. Weil, art. cit., 227-229, y para los precedentes de la gloria resplandeciente, 228.

⁸⁵ A. Bonet Correa (*La arquitectura ...*, 288) encuentra en los proyectos de Bernini -de modo particular en el del Ermitage de Leningrado- para el altar de la capilla del Sacramento de San Pedro de Roma la relación más estrecha con los diseños de Vega y Verdugo, citando como antecedente de aquéllos el dibujo de Cortona. Quizá por esto no se le ha prestado la atención que a nuestro juicio merece.

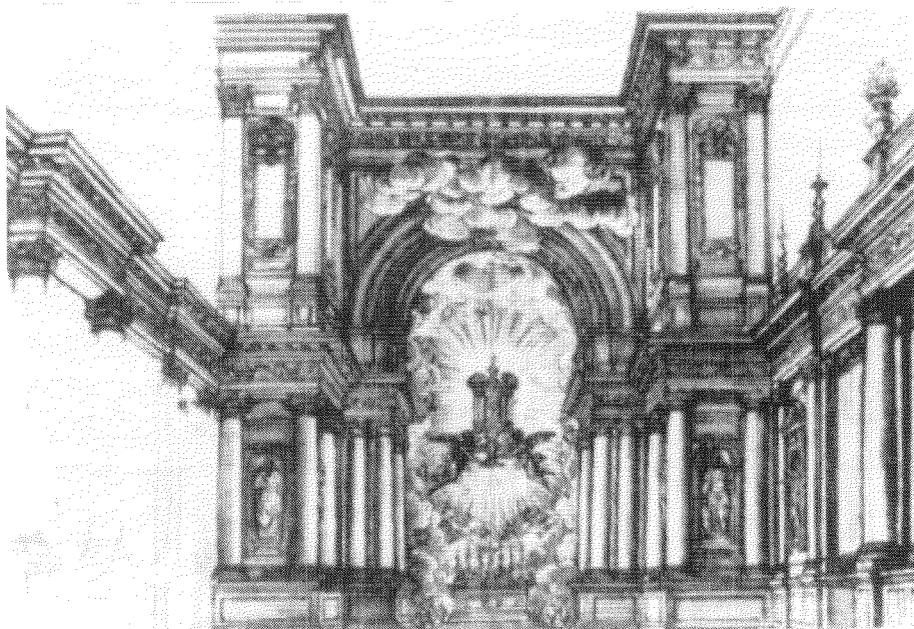


Fig. 5.- Pietro da Cortona. Dibujo para el decorado de las *Cuarenta Horas* celebradas en S. Lorenzo in Damaso en 1633.

propagandística y es especialmente significativo para entender las propuestas de Francisco de Antas y Vega y Verdugo. En él se observa como Cortona transformará la nave central de la iglesia en un gran salón teatral por medio de paredes, altos zócalos, columnas y nichos para estatuas. La embocadura del presbiterio la constituía un arco de triunfo que servía de marco a una gran gloria en el centro de la cual dos ángeles, suspendidos en el aire, transportaban un tabernáculo sobre el altar. La luz brillante de la gloria, que emanaba de ocultas lámparas, semejaba venir de la Eucaristía, reforzando su cualidad milagrosa. Además, las nubes que formaban parte de la gloria se derramaban más allá del arco del proscenio creando la ilusión de que la luz divina estaba haciendo su entrada en el interior de la Iglesia⁸⁶. He aquí un expediente en el que la

⁸⁶ M. S. Weil, art. cit., 230; K. Noehles, art. cit., 93; M. Fagiolo dell'Arco y S. Carandini, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, vol. I, Catálogo, Roma, 1977, 82-83. El tabernáculo sostenido por ángeles tiene precedentes iconográficos, por ejemplo, en el tabernáculo del altar mayor de la catedral de Milán que se encuentra sostenido por cuatro ángeles, se decora con relieves con episodios de la vida de Jesús, remata con pequeñas estatuas de Cristo y los apóstoles, obra de los Solari, y se halla encerrado en el gran ciborio de bronce dorado sostenido por ocho columnas, realizado por Andrea Pellizone entre 1581 y 1590, siguiendo diseños de Pellegrini. Otro

arquitectura efímera hallará un magnífico campo de cultivo a lo largo del seiscientos y del que nos ha llegado una abundante documentación que no hace sino confirmar los estrechos vínculos entre Roma y los diseños compostelanos⁸⁷ (fig. 6). En este sentido, y aun cuando el complicado estilo de prédica visual de los aparatos efímeros de la Devoción de las *Quarant'ore* haya sido importante para la historia del arte barroco⁸⁸, hay que decir que en Roma ha tenido una

ejemplo lo hallamos en el gran tabernáculo que a hombros de cuatro ángeles vemos en la capilla sexta de Sta. María Maggiore, que se había popularizado a través de esa serie de imágenes propagandísticas impresas con motivo de los jubileos y por medio de las cuales Roma dejaba de ser la *Città dei marabilia* o una *Roma profana* para constituirse en la *Città delle Basiliche*, en una *Roma Sancta* o en una *Civitas Dei*. Y dentro de este tipo de memoria turístico-devocional de Roma y de sus monumentos podemos destacar la serie de Giovanni Maggi, de hacia 1625, que en torno a una panorámica de cada una de las grandes basílicas distribuye una corona de recuadros «degle cose maravigliose» que se podrían encontrar en su interior. Y, en el caso de Santa María Maggiore, una de esas vedute estaba dedicada al altar de la capilla sexta (figs. 7a y 7b) (cf. Alessandro Rinaldi «Le mappe della salvezza. Cartografia urbana e anni santi (1450-1826)», 252-263 y «Le dieci basiliche del Maggi», y Marcello Fagiolo dell'Arco, «La città delle basiliche», 266-268, en *Roma Sancta. La città delle basiliche*, ed. a cargo de M. Fagiolo y M^a Luisa Madonna, Roma, 1985). J. M. García Iglesias (op. cit., 62) planteó la hipótesis de una posible influencia en Compostela del altar sextino a través de un grabado incluido en *Della transportatione dell'obelisco vaticano e delle fabbriche de Nostro signore Papa Sixto V*, Roma, 1590, aún cuando la otra vía apuntada gozase de una más amplia difusión. Pero tanto en el ejemplo milanés como en el romano domina la rígida inmovilidad de las estatuas frente a los ángeles en pleno vuelo que sostienen un tabernáculo que semeja suspendido en el aire, por este motivo quizá no estuviere de más evocar también como precedente aquellas imágenes de la Santa Casa de Loreto que la presentan durante el traslado, efectuado por ángeles. El propio Bernini había ideado en 1639, para la procesión de la Santa Casa de Loreto, un tálamo con nubes alrededor sostenido en el aire por ángeles y sobre el cual iba la santa casa «sobre un mar» con una perspectiva tan conseguida que parecía natural. Al pie del tálamo, tanto por delante como por detrás, iban cuatro niños vestidos de ángeles cantando y haciendo sonar instrumentos en honor de la Virgen. Se trataba de una obra que, en opinión de M. Fagiolo (*L'effimero ...*, 119), parece anticipar en muchos particulares obras posteriores como la Cátedra y el primer proyecto para el altar de la capilla del Sacramento, ambas con destino a la basílica de San Pedro de Roma. En fin, en la línea de los tabernáculos de Milán y Roma se podría recordar, aunque como variante, el baldaquino de San Pedro anterior al de Bernini, ilustrado ampliamente en la rica documentación recogida por Irving Lavin (*Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, New York, 1968, figs. 2, 3, 4, 5, 6, 19, 20, 21 y 23) en la que se ve un baldaquino cuyos soportes son sostenidos por ángeles de pie.

⁸⁷ Aun cuando un recuento de los principales *apparati* arrojarían un saldo demasiado elevado, quisiéramos recordar algunos especialmente significativos como el ideado en 1631 para S. Lorenzo in Damaso, el más hermoso que se había visto en la ciudad y cuya autoría más probable recaería en Bernini o Cortona, los artistas tradicionalmente asociados con la invención de semejantes decorados; el de Pietro da Cortona para S. Giovanni dei Fiorentini, de 1634; el concebido por Nicolo Menghini, un seguidor de Bernini, para el Gesù en el carnaval de 1640; el de Carlo Rainaldi, de 1650, también con destino al Gesù, o el de Pietro da Cortona, del mismo año, realizado por encargo del cardenal Francesco Barberini con destino a S. Lorenzo in Damaso.

⁸⁸ Obras como las creadas por Pietro da Cortona en el salón del Palacio Barberini; G. L. Bernini en la Cátedra o en los diseños -especialmente el de Leningrado- y en la obra definitiva del altar del Sacramento también para San Pedro del Vaticano; Giovanni Battista Gaulli en la bóveda del Gesù, Antonio Gherardi en la capilla Avila de Sta. María in Trastevere, o los hermanos Assan en sus altares dieciochescos, por citar sólo unos cuantos ejemplos representativos, están relacionadas y en algunos casos dependen de los *apparati* contemporáneos ingenieros para la Devoción de las Cuarenta Horas, y ciñéndonos a España, además del caso que nos ocupa, se podía situar en esta línea algunas obras

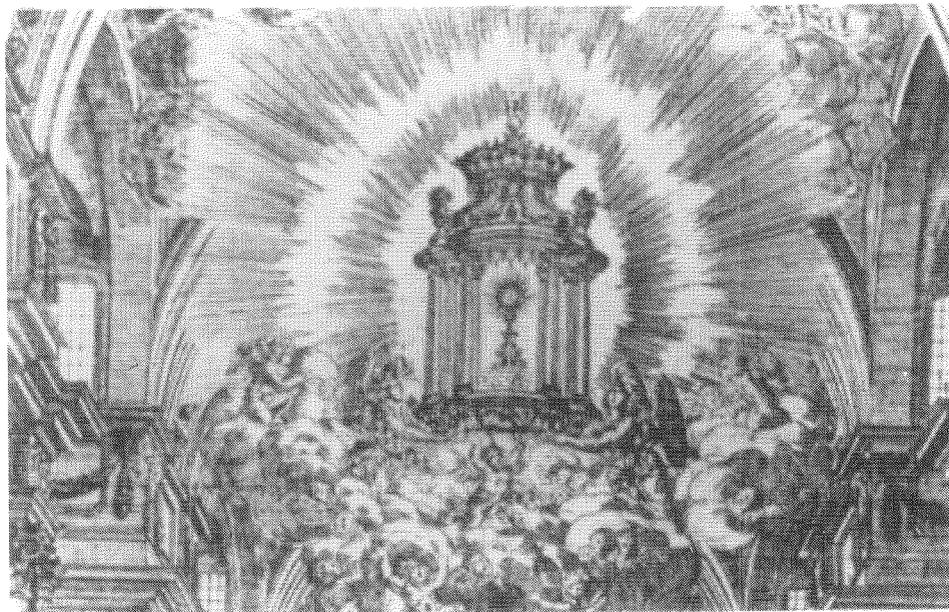


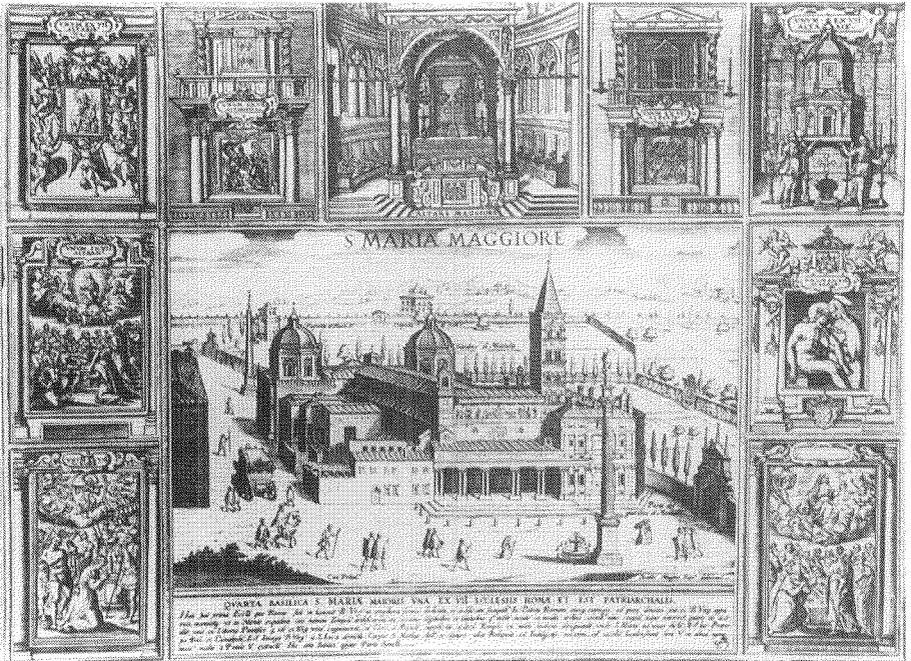
Fig. 6.- Carlo Rainaldi. Detalle del grabado del *apparato* del Gesù para las *Cuarenta Horas* de 1650.

repercusión limitada en materia de altares estables⁸⁹. De ahí que haya que felicitar de forma especial los proyectos del fabriquero y del maestro de obras de la catedral de Santiago, máxime cuando los ejemplos romanos más representativos -como pueden ser el altar del Sacramento de San Pedro de Roma o el altar mayor de S. Spirito in Sassia, realizado por el entallador G. M. Giorgetti e ideado probablemente por G. P. Shor, son posteriores⁹⁰.

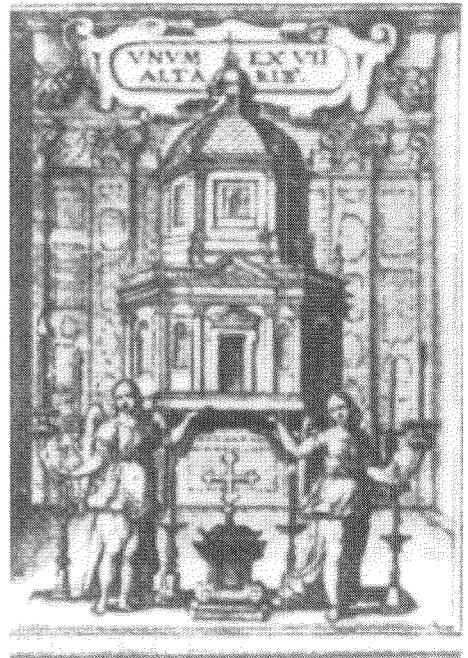
como el grupo formado por el crucifijo que Elías Tormo («Los cuatro crucifijos de bronce dorado del Escorial», *Archivo Español de Arte*, I, 1925) asignó a Tacca y los dos ángeles que semejan sostenerlo en el aire, aún cuando este grupo hubiese nacido como un apaño posterior, pues si fray Andrés Jiménez (*Descripción del Real monasterio de San Lorenzo de El Escorial: su magnífico Templo, Panteón, Palacio ...*, Madrid, 1784, 297) nos dice que el crucifijo «es de bronce dorado a fuego, y se mira como en el ayre, sostenido de dos ángeles del mismo dorado metal»; sabemos por fray Francisco de los Santos (*Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, unica maravilla del mundo. Fábrica del Prudentísimo Rey Philipppo Quarto el Grande con la majestuosa obra de la Capilla insigne del Panteón, y traslación a ella de los Cuerpos Reales*, Madrid, 1657, fol. 44r.) que en el momento de redactar su historia del monasterio a los pies del crucifijo se encontraba una tabla de Rafael, pero para nada se alude a la presencia de los ángeles bajo la cruz.

⁸⁹ K. Noehles, art. cit., 99.

⁹⁰ Recordemos, sin embargo, que Bernini en 1629-1630 había creado un modelo de tabernáculo en madera, con ángeles y las estatuas de San Pedro y San Pablo, que estuvo expuesto en la capilla



Figs. 7a.- Giovanni Maggi. Grabado de Sta. María Maggiore.



Figs. 7b.- Giovanni Maggi. Detalle del grabado anterior.

A través de estos gigantescos e impactantes escenarios se quería mostrar el salvífico poder de Cristo en la Eucaristía, que era presentado ya en el interior de un tabernáculo -*Arca foederis Novi Testamenti o Trono de Dios* que podía reproducir el modelo de una iglesia o templete- sostenido por ángeles, ya en un simple ostensorio, evocando el himno sacramental *Adorare* de Tomás de Aquino en el que el alimento eucarístico era presentado como «*panis angelorum*»⁹¹. El modelo seguido en Compostela fue el primero aún cuando para el templete se pudiese, y parece que así ha sido, contar con otras fuentes de información. Pero, en última instancia, el elemento esencial fue la idea de sustentar una masa arquitectónica en el vacío por medio de ángeles y con la que se creía estar en situación no sólo de rivalizar sino, incluso, de superar al propio baldaquino de San Pedro, «porque si allá columnas le sostienen, (y) acá ángeles le están sustentando»⁹². El tema de los ángeles compostelanos soportando en el aire una arquitectura procedía de Italia, como también el motivo del templete, aunque el primero fuese un elemento más barroco que el segundo, todavía anclado en un modo estilístico clasicista. Así, los dos *rasguños* del baldaquino presentan claros recuerdos de los ciboria italianos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, anteriores estilísticamente a la obra de Bernini, tales como el de S. Alessi de Roma, de 1600, el de S. Crisógeno, también de Roma pero de 1627, el de S. Spirito de Florencia, de 1600, etc.. Se trataba de un modelo frecuente -que, con Domenico Fontana, a partir de 1591, había alcanzado también la esfera de lo funerario en la modalidad de *tempietto-catafalco*- para el que es necesario evocar, además, experiencias del arte madrileño, con el que sin duda nuestro fabriquero estuvo en contacto. Y no tenemos más que comparar los dibujos de Vega y Verdugo con los altares-baldaquino del hermano Bautista para comprobar una correspondencia que resulta altamente aleccionadora en relación con el retablo de las Bernardas de Alcalá de Henares, que sigue todavía el tipo italiano del ciborium y cuyo perfil de su gran cúpula es idéntico al que presentan los dibujos de Vega y Verdugo⁹³.

gregoriana hasta que, finalmente, fue realizado el tabernáculo definitivo para la capilla del Sacramento (cf. K. Noehles, art. cit., 96).

⁹¹ K. Noehles, art. cit., 93.

⁹² J. Vega y Verdugo, op. cit., 41.

⁹³ A. Bonet Correa, *La arquitectura ...*, 290-291, y «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español», *Archivo Español de Arte*, 1961, XXXIV, 293 y lám. 6. Quizá convenga recordar también el tabernáculo del retablo mayor de El Escorial, cuya imagen se había difundido a través de los grabados realizados a partir de los dibujos del propio Juan de Herrera y las planchas del flamenco Pierre Perret (Luis Cervera Vera, *Las Estampas y El Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1954) y que nuestro fabriquero conocía directamente, pues si este principio de autoridad no le ha dictado la forma seguramente le habrá ratificado en la idea de templete a juzgar por la admiración que le profesa a éste, al Panteón y en líneas generales a toda la fundación real.

En el programa que se propone en el nuevo proyecto se ha estado a punto de enlazar con el baldaquino románico en materia de iconografía, aunque no de una forma consciente, pues como se recordará en éste había dominado el aspecto eucarístico. Pero ahora el interés recae más en la forma que en el contenido de las fuentes. Los ángeles en vuelo ya no sostienen un receptáculo eucarístico sino una *imago ecclesiae* que declara abiertamente su carácter apostólico, una imagen con un sentido alegórico polivalente ya que era susceptible de ser interpretado no solo como una metáfora eclesial de valor general, sino como una alegoría de la iglesia española fundada por el Hijo del Trueno e, incluso, como una imagen de la propia iglesia compostelana.

Al final, como ya señalamos, el proyecto no prosperó. Tan sólo la decisión de realizar un cuerpo arquitectónico en el aire, y el detalle de las aletas del frontón, que ahora apoyan directamente sobre la plataforma que sostienen los ángeles, es lo que iba a mantenerse. Claro está, que la idea de destacar la figura del Apóstol no se cuestionará, antes bien su presencia va a ser tan contundente que exclusivizará todo el planteamiento iconográfico, transformando el baldaquino en un espectacular andamiaje santiaguista.

DE LA TEORIA A LA PRACTICA: LA OBRA DEFINITIVA

Una vez leído el dossier redactado por el fabriquero, uno se da cuenta de que en él no se ha hecho mención en ningún momento al basamento de mármoles y jaspes que circunvala la capilla, al mausoleo o camarín o a las columnas salomónicas que tan determinantes iban a ser en el contexto estético de la remodelación. Posiblemente lo que ha ocurrido es que las ideas redactadas anteriormente se fueron luego madurando, corrigiendo e incluso alterando sustancialmente, eliminando los resabios clasicistas incorporando nuevos campos de actuación y depurando el lenguaje en un sentido cada vez más innovador, incluso revolucionario.

Entre 1643, fecha en que la obra estaba decidida, y 1658, año en el que sabemos que estaba en marcha, hay un amplio intervalo durante el cual se ejecutan, examinan y discuten trazas, se buscan artistas y Vega y Verdugo elabora un plan general de actuación. Pero si largos fueron los preparativos no más corta resultará la ejecución. No vamos a entrar en los pormenores, consignados en buena parte en el Libro Segundo de Fábrica, al ser esto una tarea sustancialmente

realizada⁹⁴ y que, por tanto, nos va a permitir fijarnos en los aspectos de mayor interés.

El 31 de octubre de 1658 las obras habían comenzado y, a juzgar por el contenido del acta capitular de ese día, se encontraban en sus inicios⁹⁵. A principios del año siguiente ya se trabajaba en las columnas y esto probablemente signifique que en el momento de poner manos a la obra ya estaba prevista la envoltura barroca de los pilares románicos. En cualquier caso, y a menos que se quiera adelantar la fecha de la *Memoria de las obras* para tener un mayor margen en el que madurar las ideas, en un breve espacio de tiempo se había decidido uno de los aspectos más sustanciales de la reforma. A comienzos de 1660 se piensa en la adquisición de los jaspes porque, se nos dice, se está trabajando a toda prisa y serán pronto necesarios para asentar la obra⁹⁶. Por consiguiente otro de los aspectos esenciales de la capilla parece estar resuelto -y quizá al tiempo que se decide enfundar los pilares-, aun cuando esa premura inicial fuese más aparente que real, pues es a partir de 1664 cuando las alusiones a mármoles y jaspes se hacen frecuentes en la documentación. Llegamos así al 1 de julio de 1665, fecha en la que Lucas Serrano y Domingo de Andrade contratan la hechura del mausoleo o bucelón del altar mayor⁹⁷. Se trataba de la tercera ausencia significativa de la *Memoria*, cuya demora documental puede deberse a una decisión tardía o sencillamente a que éste es el momento oportuno de acometerla, pudiendo, en este caso, formar parte del mismo paquete de novedades que las anteriores. Falta sólo determinar el momento en que se decide el cambio de baldaquino. La idea de un cuerpo suspendido en el aire tal y como se proponía en los dibujos de Vega y Verdugo se acepta con ligeros cambios que no afectaban a lo sustancial. El problema de la infraestructura se podía decir que estaba resuelto desde hace tiempo, no así el elemento de coronación que quizá no se solventó inmediatamente. Sin embargo, el paso de una solución más rutinaria y de aspecto tradicional a otra más imaginativa e incluso revolucionaria

⁹⁴ Véase fundamentalmente A. López Ferreiro, *Historia...*, IX, 187-201; P. Pérez Costanti, *Diccionario...*, nómina de operarios que trabajan en la capilla mayor; J. Carro García, *Del románico...*, 223-250, y J. M^a Álvarez Cervela, op. cit., 88-109 y 112-117. Además se encontrarán noticias aisladas en M. Chamoso Lamas, «El Altar del Apóstol en la catedral de Santiago (su valor representativo y artístico)», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, XI, n^{os} 232 y 233, 1937, 145-154 y 169-177 respectivamente (un resumen de este artículo, sin ninguna novedad, sería publicado por el autor años más tarde «El tabernáculo del Apóstol en la Catedral de Santiago», *Goya*, n^o 41, 1961, 322-326), R. Otero Túñez, *Unos planos ...*, 219-227 y J. Carro García, *Tres diseños ...*, 302-317 y *El canónigo ...*, 194-217.

⁹⁵ J. Carro García, *Del románico ...*, 228. Esta acta le permitió a Otero Túñez (*Unos planos ...*, 223) fijar en este año el comienzo de las obras.

⁹⁶ J. Carro García, *Del románico ...*, 230.

⁹⁷ P. Pérez Costanti, *Diccionario ...*, 16 y 513; J. Carro García, *Del románico ...*, 235-236, y J. M^a Álvarez Cervela, op. cit., 90 y ss.

pensamos que es algo decidido antes de 1667, año en el que se abona a Mateo de Prado el grupo de Santiago Matamoros⁹⁸. Tratar de posponer, como se ha hecho⁹⁹, el cambio de proyecto a la marcha de Vega y Verdugo a Granada en 1672 nos parece inaceptable, máxime cuando hay testimonios de que en 1673 la obra está sustancialmente acabada aun cuando queden pendientes ciertos detalles que son siempre elementos accesorios a la obra principal¹⁰⁰.

⁹⁸ A. López Ferreiro, *Historia ...*, IX, 197, P. Pérez Costanti, *Diccionario ...*, 454.

⁹⁹ A. Bonet Correa, *La arquitectura...*, 285, y, siguiendo a este autor, J. M. García Iglesias, op. cit., 67-68.

¹⁰⁰ Que la forma del baldaquino era cosa decidida en 1667 parece deducirse de la importancia conferida al grupo del Matamoros en el contexto formal e iconográfico de la obra. Además, el 8 de noviembre de este mismo año se contratan con el escultor Pedro del Valle las figuras de las Virtudes; los cuatro frontispicios en que se apoyan se liquidan al año siguiente, y en 1671 se le hace un abono a Pedro del valle, entre otras cosas, por veintiséis ángeles para sostener los trofeos de la pirámide y las lámparas de la capilla y otro en 1672 por el mismo concepto (cf. A. López Ferreiro, *Historia ...*, IX, 195 y 198; P. Pérez Costanti, *Diccionario ...*, 78, 535 y 537; J. Carro García, *Del Románico ...*, 243 y 250). En 1669 Magalotti (op. cit., 334) nos dice que el viejo baldaquino de Fonseca tiene ya sustituto: «El altar se encuentra aislado bajo una linterna a la antigua que en breve será desmontada y reemplazada por un riquísimo ornamento, con treinta y seis columnas de madera dorada, que descansarán sobre un pedestal de mármol de diversos colores que se desplazará y girará con arreglo a la planta del baldaquino -rodeando la girola-» (este es, a nuestro juicio, el sentido del texto italiano y no el que presenta su traducción gallega, cf. Gustavo A. Garrido, *Aventureros e curioso. Relatos de viaxeiros por Galicia. Séculos XV-XX*, Vigo, 1994, 97). También sabemos que en 1670 «está asentada mucha parte del tabernáculo y reconocida la forma que ha de tener para asentar la restante». En 1672 Pedro de Más se ocupa de la encarnación del grupo que corona el mausoleo, de los ángeles que sostienen el baldaquino, de las cuatro Virtudes Cardinales y de los ángeles con trofeos distribuidos en los diversos cuerpos de la pirámide (A. López Ferreiro, *Historia ...*, IX, 197). En 1673 un acuerdo capitular se refiere a la obra como sustancialmente acabada (cf. J. Guerra Campos, *Exploraciones ...*, 243 n. 425), pero además el testimonio de Domenico Laffi (*Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galetta e Finisterre*, Bologna, 1681, reed. Perugia, 1989, 202), testigo bien cualificado no deja dudas al respecto. Este sacerdote, que estuvo tres veces en Santiago -en 1666, 1670 y 1673- coincidiendo sus viajes con las obras de transformación de la capilla mayor, nos da en 1673 el baldaquino como algo ya hecho («encima de dicho altar hay un bellissimo baldaquino todo dorado, tallado en relieve, que se inició el año 1666 y se terminó en 1673») y, como recuerda Guerra Campos (*Exploraciones ...*, 243 n. 425), admira la solemnidad de los oficios litúrgicos como si se celebrasen con normalidad. En fin, el 13 de setiembre de 1674, el nuevo fabriquero Martín de Mier se preocupa del adorno de la bóveda de la capilla. Sin duda los trabajos de remodelación se pueden dar por terminados aunque queden ciertos pormenores por resolver como los fruteros y lazos que el ensamblador Francisco Rodríguez contrató el 22 de octubre de 1676 (cf. P. Pérez Costanti, *Diccionario ...*, 474; y J. M^a Álvarez Cervela, op. cit., 114-117). En 1677 el cabildo encarga a Domingo de Andrade la realización de los dibujos correspondientes a las obras realizadas dentro y fuera de la catedral, entre ellas las del nuevo baldaquino, para que sean presentados ante el rey (A. López Ferreiro, *Historia ...*, IX, 296). La obra puede darse definitivamente por concluida, aunque la llegada del arzobispo Monroy suponga una continuidad en el alhajamiento de la capilla (cf. M^a Teresa Ríos Miramontes «La capilla mayor de la Catedral Compostelana. El altar y el camarín», *Compostellanum*, XXVII, 1982, 113-138, trabajo incluido en *Aportaciones al Barroco gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago, 1986, 115 y ss.). Argumentar (cf. J. M. García Iglesias, op. cit., 67 y ss.) que la pirámide se ejecuta a partir de 1672 tomando como modelo el grabado de Valdés Leal del Triunfo de San Fernando incluido en el libro de Torre Farfán sobre las fiestas celebradas en Sevilla con motivo de su canonización no se justifica documentalmentemente ni se sostiene comparativamente. La obra de Torre Farfán no llega a Santiago, como se ha supuesto, en 1672 -a tiempo de que Vega y Verdugo la ojease e, inspirado por sus imágenes, propiciase un

La reforma había afectado a la práctica totalidad de la capilla. El pavimento se bajó y cubrió de jaspes y mármoles; el paredón medianero fue eliminado; los intercolumnios de la sacristía se vaciaron y fueron ocupados por rejas de hierro y contras de palo de rosa con entrepaños de jaspe; todos los pilares se enfundaron extendiéndose el forro hasta el arranque de la bóveda; debajo, un alto basamento de jaspes bordeó la capilla como apoyo a la envoltura lúgnea, y encima, una barandilla también de madera ocupó los intercolumnios de la tribuna, reforzando su papel de mirador; se dató a la imagen pétreo del Apóstol de un marco monumental al que la documentación se refiere como mausoleo, en realidad un camarín al que se accede desde la girola; se dispuso un nuevo baldaquino y las bóvedas recibieron una nueva decoración.

Vega y Verdugo, al hablar en su informe del material para la nueva mesa de altar, se inclina a favor de los jaspes, recordando que el de su admirado Panteón de El Escorial también «era de jaspes bruñidos, en que se mira como en unos espejos», ya que, a su juicio, era «el adorno propio de este lugar y el más honesto y serio, por lo funesto, para sepulcro»¹⁰¹. Pero también son jaspes los que todavía podemos ver en las sotobasas del revestimiento de madera que circunvala una capilla que no hacía sino cobijar un sepulcro, o, lo que es lo mismo, que era también panteón, y jaspes, además, negros y encarnados porque éste era el color apropiado para el sepulcro de un mártir¹⁰². Su colocación se hizo bajo la competente dirección de Peña de Toro, maestro de obras de la catedral, que realizó un trabajo cuidado y preciso de un aspecto que contribuye de manera particular a ese alarde de suntuosidad aquí desplegado¹⁰³ (fig. 8).

Sobre este basamento se montó un complejo y rico andamiaje de columnas cubiertas de vides y pilastras repletas de frutos que recorrían el interior y el exterior de la capilla mayor, pero allí subiendo hasta la bóveda (figs. 1, 8 y 9). Su presencia indica la más clara ruptura con cualquier resabio clasicista y señala el camino de un estilo que iba a tener una favorable acogida en la región.

cambio de plan o simplemente se limitase a dar su consentimiento al proyecto que uno de sus más estrechos colaboradores, Domingo de Andrade, habría ideado a partir de una de ellas-, sino al año siguiente, a juzgar por una carta dirigida al Cabildo desde Madrid el 13 de Abril de 1673 en la que se le pide disculpas por la demora y se anuncia la brevedad de su envío (dato que me ha sido facilitado por Miguel Taín Guzmán, a quien expreso mi agradecimiento); no hay la menor alusión a ella en los documentos referentes al baldaquino, y la comparación entre la lámina del Triunfo y la pirámide compostelana solo muestra las afinidades de época -y por tanto presentes en múltiples obras- de una tendencia a la superposición de cuerpos que se adelgazan en altura y se complacen en perfiles movidos y efecto unitario.

¹⁰¹ J. Vega y Verdugo, *Memoria ...*, 22

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ López Ferreiro (*Historia...*, IX, 197) nos dice que en el basamento trabajaron los lapidarios José de Sameriá y un flamenco, probablemente Miguel de Herbay, que supone serían los que Vega y Verdugo trajo cuando en 1664 viajó a Castilla en busca de jaspes y operarios.

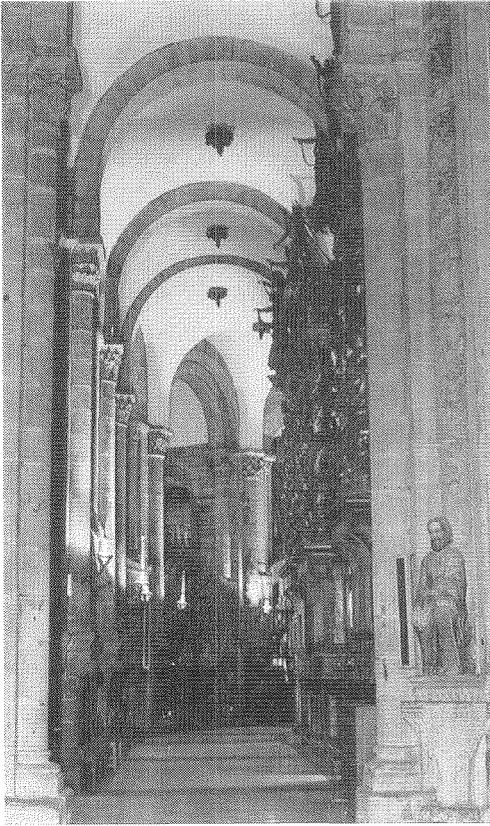


Fig. 8.- Girola. Extremo norte.

Atrás quedaban la columna clásica de cañas verticales y capitel corintio o compuesto o aquellas otras cuyo fuste se retorció sin modificar el volumen que encontrábamos en la primera mitad del siglo XVII. El protagonismo recaía ahora sobre un soporte que se retuerce sobre su eje y se resuelve en una sucesión de senos y gargantas. Se trata del protagonista indiscutible de la retabística de la segunda mitad del siglo XVII y que además se convierte en sinónimo de barroquismo¹⁰⁴. No era la primera vez que la columna salomónica de escala monumental hacía su entrada en la catedral de Santiago, lo había hecho en el retablo de las reliquias, donde se constataban las primeras columnas salomónicas de España¹⁰⁵, pero ahora su presencia se hace tan enfática que le otorga su definitiva carta de naturaleza para Galicia, al verse sancionada por la autoridad del primer edificio de la región. Y tendríamos que preguntarnos si habría que ver o no estas columnas como una herencia de aquellas otras realizadas años atrás para la capilla de las reliquias. El 10 de junio de 1655 se habían colgado en la capilla mayor, aplicándose quizá a los vanos entre columnas¹⁰⁶, los tapices que el día anterior habían sido entregados por el deán de Toledo por encargo de Felipe IV. Estos tapices, que a raíz de la reforma pasarán al claustro y más tarde al lugar que hoy ocupan, estaban bordados con columnas salomónicas decoradas con guirnaldas de flores en las gargantas y, a partir del tramo inferior, con estrías que siguen el movimiento del fuste. He aquí el motivo ornamental más importante de la futura obra, de cuya disposición en la capilla deriva lo que podríamos llamar la traza general para su tapizado,

¹⁰⁴ J.J. Martín González, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, 12.

¹⁰⁵ R. Otero Túniz «Las primeras columnas salomónicas de España», *Boletín de la Universidad Compostelana*, nº 63, 1955, 335-352.

¹⁰⁶ J. Guerra Campos, *Exploraciones ...*, 231 n. 397.

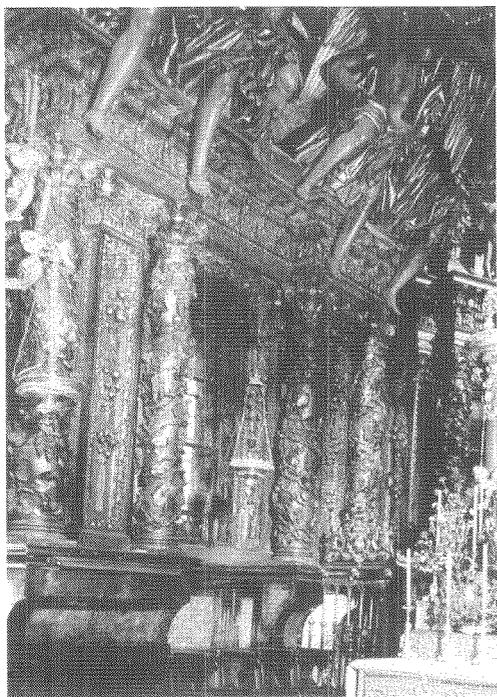


Fig. 9.- Envoltura barroca del interior de la capilla.

Sobre el orden salomónico, en la tribuna, el parapeto pétreo fue reemplazado por una balaustrada de madera, que permitía un cierto desahogo al abigarrado presbiterio al tiempo que reforzaba su aspecto marcadamente escenográfico¹⁰⁷ (figs. 1 y 10). Por encima de cada una de las columnas salomónicas del primer cuerpo, por dentro y por fuera, se dispusieron sendas coronas de ángeles lampadarios, que se interrumpen

porque las columnas que luego se construyeron vinieron a repetir lo que las telas fingían¹⁰⁷. Es a partir de este momento cuando, a nuestro juicio, el ejemplo del retablo de las reliquias -cuyo autor continuaba al servicio de la catedral- pudo surtir efecto, y es probable que sea al propio Vega y Verdugo a quien se debe la adopción del motivo salomónico¹⁰⁸ aleccionado por Bernardo Cabrera¹⁰⁹ o, simplemente, porque una vez colgados los tapices le evocaron su experiencia romana, en concreto la idea de Bernini en el Vaticano de disponer una serie de soportes salomónicos alrededor del baldaquino, incorporados a los balcones relicarios de los pilares del crucero¹¹⁰.

¹⁰⁷ Esta idea, que se debe a López Ferreiro (*Historia ...*, IX, 188), tuvo éxito y fue recogida más tarde por Chamoso Lamas (*El altar ...*, 150), J. Filgueira Valverde (*Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios*. Santiago, 1950, 71 y *El Barroco*, en *La Catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, 335), Otero Túniz (*Unos planos ...*, 226), etc.

¹⁰⁸ M. Chamoso Lamas, *El altar ...*, 152, y R. Otero Túniz, *Unos planos...*, 226.

¹⁰⁹ R. Otero Túniz, *Unos planos ...*, 226

¹¹⁰ A. Rodríguez G. de Ceballos «La huella de Bernini en España», en H. Hibbard, *Bernini*, Madrid, 1982, XII. A cerca del viaje de Vega y Verdugo a Italia, Marta Cuadrado Sánchez («En torno a Vega y Verdugo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXVI, 1986, 104-105) señaló la posibilidad de que estuviese motivado por sus relaciones con el Conde de Oñate, idea que luego desarrollaría José Ramón Alonso Pereira («Excelencias arquitectónicas del tabernáculo compostelano», *Boletín Académico. Escola Superior de Arquitectura de A Coruña*, nº 10, 1989, 4-5).

¹¹¹ Más tarde, en el primer tramo, la barandilla fue sustituida por unas galerías con celosías en las ventanas que nos recuerdan los palcos de proscenio de los teatros. El cambio no resultó afortunado porque estas galerías con su estructura más hermética contribuyó a oprimir más el espacio.

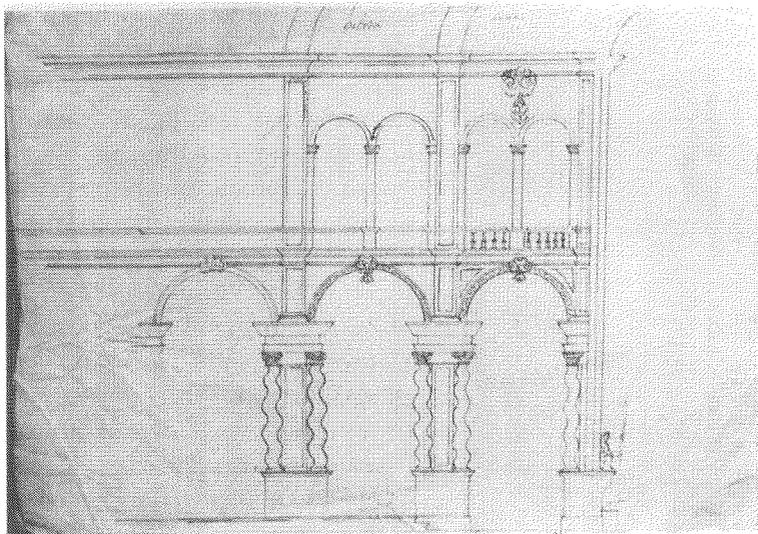


Fig. 10.- Domingo A. de Andrade. Alzado de la capilla mayor.

en el interior en la parte correspondiente al baldaquino para que allí apoyen los ángeles que lo sostienen y que, si bien mantienen relación con sus compañeros de girola, su disposición, tamaño y función, es muy distinta (figs. 1 y 8). También la perfecta correspondencia numérica entre interior y exterior se rompe en el hemiciclo del ábside, donde, con buen criterio, a las dos columnas y ángeles exteriores se corresponde una sola unidad en el interior para no sacrificar innecesariamente el reducido espacio reservado para la sacristía. Por consiguiente, cuarenta y dos de los cuarenta y seis ángeles aquí emplazados se destinan a iluminar, a los que habría que añadir los seis que desde el arranque de la bóveda rematan la prolongación barroca en el tramo recto, lo que significa que el aparato lumínico de la capilla mayor suma aproximadamente medio centenar de lámparas¹¹², un elevado número que, sin embargo, no era nuevo; la novedad descansaba en su distribución ordenada. Con tal volumen de luz se podría seguir manteniendo el viejo metaforismo lumínico evocado por el Calixtino, pero ahora esas luces querían emular, y quizá con más fuerza, el aparatoso despliegue de luces que se ceñía en torno a las grandes estructuras funerarias efímeras, porque, de alguna forma, la capilla mayor, convertida en panteón, se hacía cargo de esa significación.

¹¹² Sobre las lámparas que quedan en la actualidad véase J. Zepedano y Carnero, op. cit., 97, y J. Villaamil y Castro, *Descripción histórico-artística-arqueológica de la Catedral de Santiago*, Lugo, 1866, 71-72. Es probable que en el cierre del ábside se hubiesen proyectado también como remate del segundo cuerpo un ángel por pilar, lo que supondría añadir otros seis focos de luz.

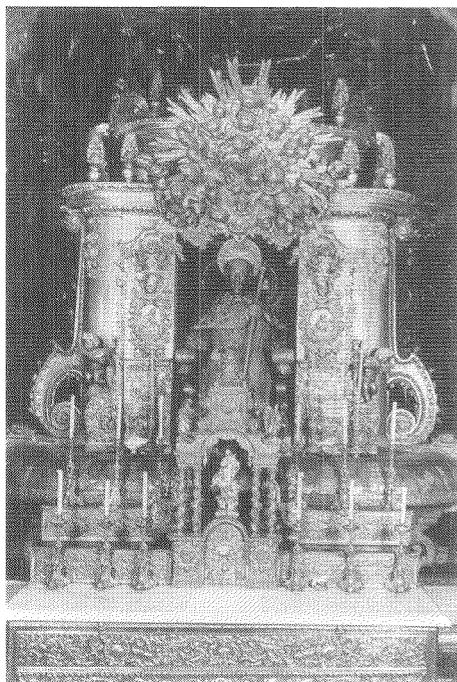


Fig. 11.- Mausoleo o camarín e imagen pétrea de Santiago.

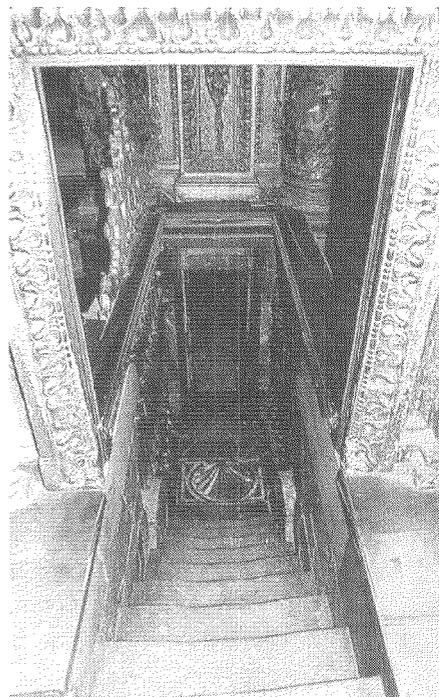


Fig. 12.- Escalera de acceso al camarín.

El mausoleo, cuya ejecución corrió a cargo de Lucas Serrano y Domingo de Andrade, es un cuerpo centralizado, abierto por tres de sus lados y elevado tras el altar con la misión de servir de contenedor a la vieja imagen pétrea de Santiago y de permitir la ceremonia del abrazo (fig. 11). Se trata de una estructura con circulación vertical y de acceso indirecto -la entrada y salida se hace desde la girola por medio de estrechas puertas¹¹³ (fig. 12)- que creaba tras la imagen del santo un pequeño espacio rico y luminoso -ahí ardía diariamente una lámpara por dotación de don Gonzalo Fernández de Córdoba, El Gran Capitán- tendente a crear un ámbito efectista y en cierto modo irreal y misterioso a fin de resaltar la imagen que allí se ofrecía a exposición y veneración¹¹⁴.

¹¹³ La solución al problema de estas puertas se debió a uno de los guardias del edificio, que recibió 200 reales de gratificación por haber discurrido la mejor traza (cf. A. López Ferreiro, *Historia...*, IX, 197).

¹¹⁴ Para las cuestiones simbólicas y formales del camarín véase A. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Ars Hispaniae*, Vol. XIV, Madrid, 1957, 285 y ss. y Rosario Camacho, «El espacio del milagro: el camarín en el barroco español, *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, I, Porto,

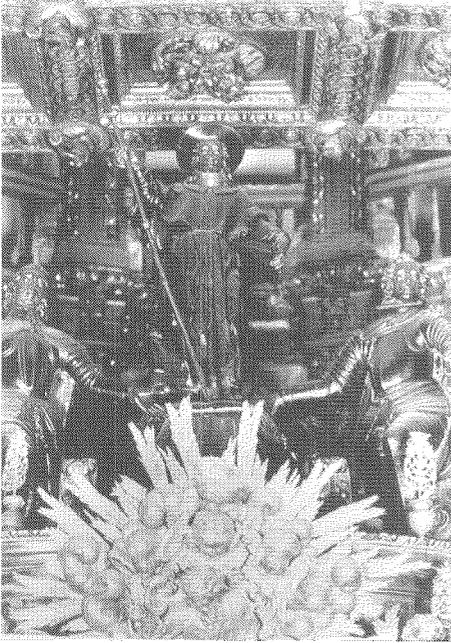


Fig. 13.- Pedro de Valle. Grupo escultórico que remata el mausoleo o camarín.

Como contraste a la concentración del volumen principal de esta gigantesca hornacina, se disponen, sobre el basamento, una volada moldura animada con grandes ces que originalmente sólo se veía interrumpida en los costados para permitir la subida y bajada de los fieles en el ritual del abrazo¹¹⁵; debajo, unas prominentes volutas en saledizo; y en los extremos del cuerpo principal, de nuevo unas grandes ces que se continúan en unas decoradas cintas hasta alcanzar la cornisa, todos ellos elementos por medio de los cuales se acentúa la riqueza de planos y se dinamiza la estructura¹¹⁶. El remate del mausoleo corre a cargo de un grupo escultórico realizado por Pedro del Valle siguiendo unas trazas que el madrileño Pedro de la Torre había remitido en 1658¹¹⁷ y que se asienta sobre una peana que recuerda,

como indicamos, aquélla que en los proyectos de Vega y Verdugo servía también de base al Santiago peregrino (fig. 13). El Apóstol se acompaña ahora de cuatro

1991, 185-212. El mausoleo o camarín del Apóstol forma parte de lo que ha sido calificado por Kubler como la forma más original de la arquitectura hispánica, y es digno de ser tenido en cuenta en el análisis de esta forma arquitectónica, entre otras cosas por razón de su cronología.

¹¹⁵ Originalmente, porque pensamos que en la parte posterior fue recortada posteriormente para el arreglo que aquí se hizo con el retablo y su marco.

¹¹⁶ M. Chamoso Lamas (*El altar ...*, 175) ha visto en algunos elementos aislados del mausoleo, como las volutas que limitan y flanquean el frente del cuerpo principal, una incorporación posterior acorde con un tratamiento más dramático de la forma.

¹¹⁷ En este año se abonan a Pedro de la Torre «el mayor maestro que ha tenido España», como se le juzga al redactar las condiciones para el retablo de la Inmaculada de la catedral de Palencia (J.J. Martín González, *Escultura barroca castellana*, I, Madrid, 1959, 224)- mil reales por una traza que, a juicio de López Ferreiro (*Historia ...*, IX, 191) «fue la que, al menos en lo principal, se adoptó en definitiva». La documentación posterior confirma el empleo de la misma como en el contrato suscrito por Vega y Verdugo y Pedro del Valle para la realización de las cuatro figuras de virtudes «y si se hicieren la ymagen del santo apóstol y los quatro Reis que le tienen en su sitial y almohada y la corona, según están en la traça de Pedro de la Torre, según el pitipié, tanvién las ha de açer y fabricar» (cf. J. Carro García, *Del románico...*, 241, y J. M^o Alvarez, *op. cit.*, 94). Pero esta documentación parece indicar que las trazas afectaban al mausoleo y no al resto de la obra como ya supuso Chamoso Lamas (*El altar...*, 153) y pensó Otero Túnuez (*Unos planos ...*, 221) al atribuirle esta parte al arquitecto

reyes bienhechores de su basílica: « el Sr. Rey Don Alfonso que la hizo, el Sr. Rey Don Ramiro que concedió el Voto a esta Santa Iglesia, el Sr. Rey Don Fernando que ganó a Granada y le concedió los Votos *que llaman Viejos de Granada*, y el Sr. Rey Don Felipe 4^o que dió y concedió mil escudos de oro en oro de juro y renta en cada un año para la fábrica y cuarenta mil ducados de vellón por una sola vez sobre las encomiendas de Santiago, el tejo de oro y colgadura rica, con otras preseas»¹¹⁸. La intención aduladora era claramente interesada, la presencia de los reyes recordaba que desde siempre la monarquía se había distinguido por su real patronazgo, algo que el Cabildo compostelano convertía ahora en un auténtico alegato político en favor del Apóstol.

Una vez levantado el cuerpo arquitectónico, planchas metálicas, especialmente de bronce, se encargaron de recubrirlo, aunque no sepamos en qué medida¹¹⁹. Así, al igual que en el Panteón de El Escorial «octava maravilla del mundo»¹²⁰, mármoles y jaspes se aliaban con el bronce en una obra que también era panteón, aunque ya no de reyes, sino del evangelizador de España y protector de su monarquía.

Abierto por el frente, para mostrar la imagen de Santiago, y por los lados, para permitir la entrada y salida de los fieles que subían a abrazarle, la parte posterior estaba cerrada, siendo allí donde arrima el pequeño retablo con escenas de la vida del santo, que, a nuestro juicio, originalmente se levantaba a partir de la gran moldura convexa que luego fue violentamente cortada para que se pudiese bajar el retablo y dejase sitio a un óculo oval, proceso en el que sufriría ciertas alteraciones morfológicas, quedando además mal encajado (fig. 2).

Y cubriendo el altar mayor, mausoleo y trasaltar, se levantó un enorme baldaquino que semeja estar sostenido por ocho gigantescos ángeles (fig. 1). Pero éstos, ya no vuelan como en los proyectos anteriores totalmente ajenos a la carga

madrileño. Sin embargo, no es fácil señalar en qué medida afectó esta traza -fuera del remate escultórico del mausoleo- en la obra definitiva, aún así, de rastrear su presencia habría que hacerlo en el camarín, un elemento que junto a la columna salomónica había incorporado el artista madrileño a su obra retablistica desde muy tempranas fechas (cf. V. Tovar Martín, *El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre*, *Archivo Español de Arte*, XLVI, 1973, 272 y 279). Y aunque el reconocimiento de que es objeto por parte de Andrade, al recordarle en sus *Excepciones de la arquitectura*, podría hacer pensar que el arquitecto gallego tuviese en cuenta sus ideas (cf. V. Tovar, art. cit., 297), lo cierto es que la influencia de Pedro de la Torre en las obras de la capilla mayor no puede concretarse. Respecto al hecho de que se piense en Madrid y en Pedro de la Torre a la hora de la reforma, se justifica porque los tracistas madrileños gobernaban en este momento el tema retablistico, y, entre ellos, Pedro de la Torre era artista afamado (J.J. Martín González, *El retablo ...*, 35 y 91-92).

¹¹⁸ P. Pérez Costanti, *Diccionario ...*, 526 y J. Carro García, *Del románico ...*, 245.

¹¹⁹ El actual revestimiento, como se sabe, es posterior, cf. M^o T. Ríos Miramontes, op. cit., 113-138.

¹²⁰ J. Vega y Verdugo, *Memorias ...*, 17.

que simulaban sustentar, por el contrario se han visto obligados a apoyarse en el entablamento, cada uno en línea con su respectiva columna, y además parecen mostrar síntomas de la carga que va sobre sus hombros (fig. 14). El efecto de suspensión se ha devaluado, pero no eliminado, y las ideas plasmadas aquí continúan siendo de las más brillantes que conoció la retabística española del momento. ¿Qué ha ocurrido?. En primer lugar, que el baldaquino no se asienta sobre dos arcos camuflados por la estructura arquitectónica y el cuerpo de los ángeles. En lugar de dos arcos, cuatro gigantescas vigas horizontales atraviesan de lado a lado la capilla ocultas en el interior de la gran plataforma que sostiene la pirámide cuyos arranques se disimulan con unos ángeles que podrían ser calificados de verdaderas cartelas antropomórficas, aunque la acción mecánica de éstos sea sólo aparente, limitándose a cubrir con sus cuerpos el inicio de las vigas, y haciéndolo de tal forma que cada una de estas figuras se ha dividido en dos para acoplarse a un lado y otro de la viga, que surge así de su interior totalmente oculta a las miradas. Y en segundo lugar, el peso del baldaquino se ha incrementado y se hace aconsejable que la plataforma o base de sustentación se aproxime lo más posible a los muros laterales, obligando a los ángeles sustentantes a adoptar la actitud forzada que hoy podemos ver y que constituye el aspecto menos atractivo del baldaquino.

Sobre el entablamento, que alterna en sus frentes modillones y cogollos y que está ricamente decorado en la base, se levanta un complicado tinglado arquitectónico y escultórico (figs. 15 y 16). Dos frontones curvos de segmentos partidos y enrollados en una suerte de voluta floral se apoyan directamente en la base, delante y detrás, sirviendo de acomodo a las cuatro Virtudes Cardinales, que adolecen de los mismos defectos de proporcionalidad y rigidez que los ángeles sustentantes, no en vano unas y otros se deben a un mismo escultor, Pedro del Valle. En el frente, apoyado precariamente en la cornisa, el escudo de España recuerda el origen real de la fundación de la basílica y la munificencia regia que había permitido los cambios que se estaban operando en ella. Y, en el medio de la plataforma, una serie de cuerpos profusamente decorados se suceden reduciendo su tamaño en altura. El primero de ellos es un zócalo, el segundo un edículo abierto en sus cuatro frentes -recordemos el carácter exento que tiene el baldaquino aunque por razón de espacio se privilegie la bifacialidad anteroposterior-, y el tercero es la tumba apostólica coronada por la estrella, que se duplica a causa de la bifacialidad comentada. Del edículo surge, impetuosa, la figura de Santiago arrojando literalmente al vacío a los enemigos del cristianismo, y en este cuerpo y en el superior unos ángeles con trofeos o *spolia* ocupan los ángulos¹²¹.

¹²¹ El mejor análisis formal realizado hasta la fecha sobre el baldaquino se debe a A. Bonet Correa, *La arquitectura ...*, 285-291 y 368-369).

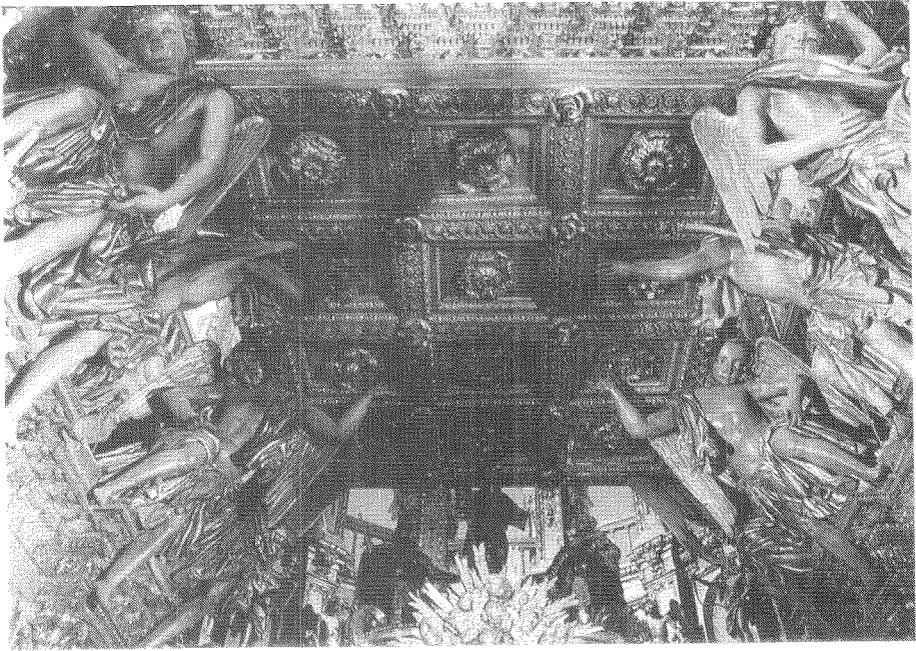


Fig. 14.- Detalle del badaquino. Plataforma de la pirámide y ángeles sustentantes.



Fig. 15.- Baldaquino. Vista anterior.

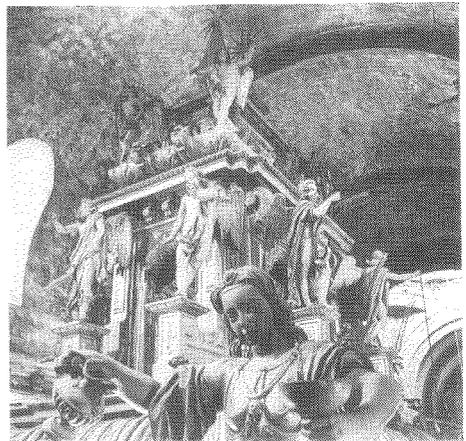


Fig. 16.- Baldaquino. Vista posterior.

La forma de templete centralizado se ha abandonado a favor de una más novedosa que revela un estilo más avanzado y un diseño más plástico que arquitectónico. Frente al tambor y cúpula precedentes, se propone una estructura piramidal que emerge sin interrupciones ni brusquedades y cuyos méritos estilísticos son muchos e importantes. A fin de desafiar las leyes de la gravedad y poder mantener el efecto de suspensión fue necesario echar mano de una arquitectura falsa y epidérmica que se reduce a pura apariencia, a un simple armazón configurado por una serie de pantallas que abrazaban grandes huecos. La pirámide del baldaquino se convertía así en puro artificio constructivo capaz, sin embargo, de acoger entonces el enorme despliegue escultórico que todavía hoy podemos apreciar. Pero al proceder así se estaba dando algo más que una solución a los problemas técnicos que planteaba la erección de esta monumental máquina, se estaba alterando la tradicional relación entre llenos y vacíos, porque la arquitectura del baldaquino se valora ahora no sólo por lo que tiene, sino por aquello que no tiene. Las ausencias son tan importantes como las presencias, desembocando en una concepción espacial inédita que se ha lanzado a la búsqueda del vacío activo, de ese vacío que tanto preocupará a Andrade, el más firme candidato a la autoría¹²². Y en esta armadura de superficies rotas y enlazadas a la vez el grupo escultórico del Matamoros se ha liberado de todos los elementos que habitualmente servían para encuadrar. Tras él hay un edículo abierto del que se diría que surge, pero todas las figuras se encuentran fuera flotando en el vacío. La arquitectura actúa como elemento de contraste, su misión no es la de servir de contenedor sino un medio para medir el desbordamiento. Y del mismo modo que los elementos arquitectónicos se compenetran mutuamente, entre todas las figuras hay una relación ya que, sin excepción, están tratadas de manera activa: las Virtudes se balancean y muestran sus atributos, Santiago irrumpe con fuerza en la escena, los moros, vencidos, se desploman sobre el vacío, y los ángeles, casi genios de la guerra, exhiben orgullosos los trofeos ganados al enemigo.

Mucho se ha avanzado en el camino del barroquismo desde la redacción de la *Memoria* arquitectónica de la capilla y ese avance ha afectado a todo el conjunto. Así a la articulación vertical de las columnas salomónicas que recortan plásticamente sus senos en el espacio, al movido juego de entablamentos, a la turgente y jugosa decoración de los festones de las pilastras y al juego de volutas del mausoleo, responde un baldaquino prácticamente flotando en el aire que recorta en él su perfil deshilachado y que se acompaña de unas virtudes y ángeles

¹²² Domingo de Andrade se ha presentado a los ojos de los historiadores, y de momento nada se opone a esta idea, como el probable artífice de la obra quizá en relación con el propio Vega y Verdugo que desde hacía algún tiempo estaba barroquizando su gusto a impulso de colaboradores, contactos con lo madrileño y grabados.

que no entienden de vértigos y de un Matamoros que cabalga en el espacio y arroja, desde lo alto, a los enemigos a nuestros pies. Hay además una vertiente suntuosa que no es ajena a la finalidad glorificadora del espectáculo ideológico que se muestra y para lo cual se desarrolló un código estilístico singularizado. Vega y Verdugo y sus más eficaces colaboradores supieron ordenar el espacio de la capilla mayor por medio de una sinfonía visual que por su audacia compositiva, riqueza de materiales y vistosidad de colorido, forzosamente tuvo que sobrecoger el ánimo de quienes la conocieron en toda su magnitud.

De momento, no se le ha podido asignar a la pirámide una fuente de inspiración aceptable, pero al abrigo de unas relaciones meramente tangenciales se podría decir que el dibujo de los torturados perfiles de las embocaduras del edículo, la moldura gallonada de la base, los motivos del zócalo, los huecos de la urna y su base, parecen apuntar a alguna fuente de origen germánico. En esta misma línea tangencial se observa en el segundo cuerpo del proyecto del tabernáculo de Herrera Barnuevo para San Isidro un planteamiento iconográfico próximo a lo realizado en Compostela, pues en ambos casos se comparte la presencia de una urna en lo alto acompañada de ángeles, incluso hay elementos comunes en su decoración (fig. 17). Pero aún cuando la relación con este ejemplo concreto de una arquitectura destinada a albergar las reliquias de un santo¹²³ tenga un simple valor de aproximación ilustrativa, pensamos que el baldaquino compostelano pudiera apuntar en dirección a la arquitectura funeraria, lo que vendría avalado por el valor que se le otorga a la vieja *tabula retro altaris* o a la nueva que debería sustituirla como señal de sepulcro, por la intención que ostenta el camarín a modo de remate de un imaginario mausoleo que estuviese bajo tierra¹²⁴ y por el hecho de que el baldaquino -que en este caso actuaba como elemento de advertencia acerca del cuerpo del Apóstol, que estaba debajo- contaba con una amplia tradición funeraria en la modalidad de remate piramidal, que llegará a ser una fórmula estereotipada del túmulo español¹²⁵. Añadamos a esto que el ejemplo compostelano remata en una urna con su estrella, que, como sabemos, constituyen el emblema del cabildo, pero en este caso se trata de algo más que de un simple emblema monumentalizado, era un signo, que sin duda satisfacería a Vega y Verdugo, que indicaba que Santiago estaba enterrado debajo y que le daba connotaciones de catafalco al baldaquino. De hecho, la urna sobre un alto pedestal fue un lugar común de los catafalcos del siglo XVII, aunque

¹²³ Sobre el proyecto de Herrera Barnuevo véase V. Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, 115-118, lám. XI b.

¹²⁴ J. Guerra Campos, *Exploraciones ...*, 243 n. 424.

¹²⁵ Olga Berendsen, «I primi catafalchi del Bernini e il progetto del Baldachino», en *Imagini del Barocco. Bernini e la cultura del seicento*, Firenze, 1982, 136; y Victoria Soto Caba, *Catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, 1991, 50 y 58.

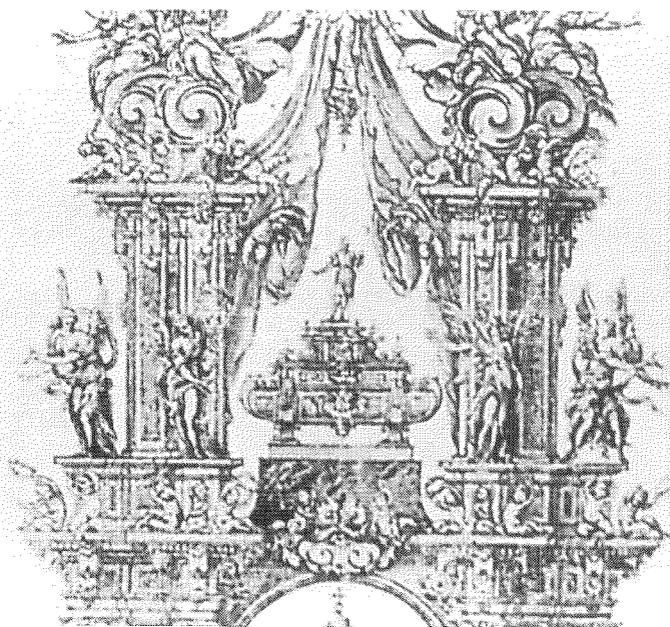


Fig. 17.- Herrera Barnuevo. Proyecto para el baldaquino de San Isidro.

también la estrella sobre un obelisco evoca el mundo funerario romano¹²⁶. En fin, el amplio despliegue de figuras, exhibición de trofeos o la propia iluminación, podrían estrechar el parentesco.

La forma del baldaquino había cambiado sustancialmente y lo mismo ocurrió con el programa iconográfico que ahora se despliega. La firme y tenaz posición del cabildo ante el problema del patronato se hará explícita en la iconografía del tabernáculo definitivo encaminado a potenciar el culto a Santiago. Bajo dos aspectos se nos muestra su figura: como el santo universal que adopta la iconografía que caracteriza a los peregrinos que vienen a visitar su tumba convirtiéndose en su representación prototípica¹²⁷ y en su calidad de patrono de la nación española¹²⁸. Hay, pues, una imagen de Santiago -la que corona el

¹²⁶ El tema se volverá a repetir en la Casa del Cabildo, cuyo remate de la fachada corre a cargo del emblema capitular en el que la estrella de nuevo corona el obelisco.

¹²⁷ Luís Vázquez de Parga, «Algunos aspectos de la influencia de la peregrinación compostelana en la iconografía artística», *Compostellanum*, X, 1965, 449-450.

¹²⁸ Sobre este aspecto véase J.J. Martín González, «El Apóstol Santiago a través del arte vallisoletano», *Compostellanum*, X, 1965, 565 y 571; y La catedral ..., 11.

mausoleo- como peregrino, con sombrero, esclavina, bordón y venera, y otra -la del baldaquino- como matamoros montado sobre su blanco corcel, espada en mano, arremetiendo contra el enemigo con el ímpetu de una auténtica batalla, porque su imagen no es tanto la de un símbolo como la de un auténtico guerrero exterminador o, si lo preferimos, la del «rayo de la guerra» como se le designa en una de las apologías más encendidas de la época¹²⁹. Por una parte se presenta bajo el prisma de una devoción vinculada a Galicia y por otra bajo su significado español de acuerdo con la imagen de guerrero celestial creada en la Edad Media¹³⁰ y fortalecida ahora al querer reforzar su patronazgo frente a la magnificación de que había sido objeto el Arcángel san Miguel, otro santo guerrero que, en este momento, le disputaba la primacia espiritual al Apóstol. Precisamente, para disipar cualquier duda que quedase respecto a la unicidad del patronato jacobeo ante su nuevo oponente, Calderón y Pardo Villarroel llevaron a cabo sus *Excellencias y Primacías del Apóstol*¹³¹, una obra que, financiada al menos en parte por el Cabildo, iba a tener su correlato plástico en la imagen del baldaquino. Una y otra surgen del mismo ambiente y comparten similares objetivos, y quizá no haya sido casual que la idea de renovación de la capilla se plantee en las fechas en que al Señor Santiago le había salido este nuevo competidor. En su calidad de apóstol había sido objeto de veneración durante varios siglos en la imagen pétrea del altar mayor, hasta que a finales del siglo XVI ésta aparece ya revestida de su carácter de peregrino y así iba a continuar, incluso reforzada por el duplicado iconográfico del remate del mausoleo. Pero por encima del reconocimiento de una devoción que había convertido a Santiago el Mayor en Santiago de Galicia, está ese otro reconocimiento del Santo hispanizado, único patrón de las Españas y protector de la monarquía y de los ejércitos españoles en su lucha ya no contra el Islam sino contra los enemigos del momento¹³². Su ubicación en la pirámide del baldaquino le permite desplegar las posibilidades expresivas de su iconografía, en un momento en el que ha pasado a primer plano el problema del movimiento, y hacerse visible por encima de la sillería de coro desde los pies de la nave mayor¹³³ a fin de resaltar su

¹²⁹ A. Calderón y J. Pardo Villarroel, op. cit., 274. La espada con hoja de perfil de sierra parece recordar las adjetivaciones de que es objeto el Apóstol en esta obra fechada el mismo año en que se inician las obras de renovación de la capilla: «rayo del Evangelio» «fuego que arrasa la idolatría en España», «rayo de la guerra», etc.

¹³⁰ Para la iconografía de Santiago como Matamoros medieval véase A. Sicart Giménez, «La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media», *Compostellanum*, XXVII, 1982, 11-40.

¹³¹ O. Rey Castelao, *La Historiografía ...*, 138-140. La imagen del Matamoros recordaba, además, el origen mítico del Voto de Santiago, una renta polémica y debatida desde el siglo XVI que Cabildo y Mitra defendían a capa y espada.

¹³² Buen ejemplo de ello lo tenemos en la ofrenda a la catedral de Granada del Santiago de Alonso de Mena con un guerrero a los pies como recuerdo de la batalla en la que los españoles se alzaron con el triunfo frente a los suecos (cf. J. J. Martín González, *La catedral ...*, 11).

¹³³ Sobre esto véase J. R. Alonso Pereira, art. cit., 10-11.

significación nacional, del mismo modo que la estrella anunciadora del sepulcro, que casi toca la bóveda, se convierte en faro y norte de la nación española puesta al amparo del Apóstol. Se diría que el tabernáculo ha hecho suyas las siguientes palabras de Fray Felipe de Gándara: «De Galicia salió el maior Capitán, que a conocido España en defensa suia, el Protector de sus Armas, el Unico Patrón i Defensor suio en todas las batallas, en cuió nombre pelean sus Esquadrones, i con su invocación triunfan sus armas de sus contrarios»¹³⁴. Precisamente, las banderas y estandartes¹³⁵ que ondeaban en la cima del monumento no eran sino atributos guerreros y exvotos militares que proclamaban la faceta bélica del «Supremo Capitán General» y «defensor de las Españas» como le adjetiva Castellá y Ferrer¹³⁶ (fig. 18). Pero la exhibición de trofeos en la capilla mayor no

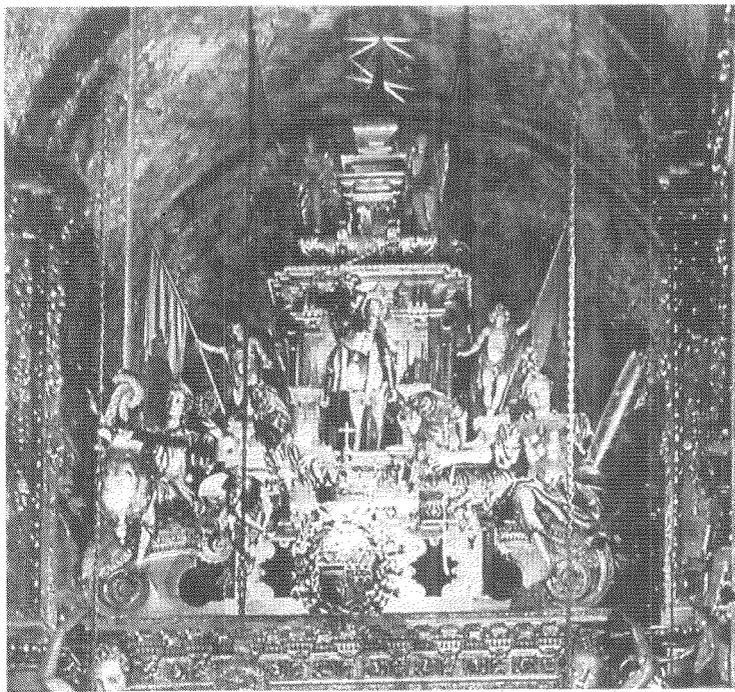


Fig. 18.- Vista del baldaquino antes de que fueran retirados los trofeos.

¹³⁴ Fray Felipe de la Gándara, *Mobiliario, armas, y triunfos de Galicia, hechos heroicos de sus hijos, y elogios de su nobleza, y de la mayor de España, y de Europa*, Madrid, 1678, 66.

¹³⁵ Para la procedencia de estos trofeos exhibidos en el baldaquino consúltese, F. Fita y A. Fernández Guerra, op. cit., 89 y Bernardo Barreiro en *Galicia Diplomática*, nº 445, 1883, 32.

¹³⁶ Mauro Castellá y Ferrer, *Historia del Apóstol Santiago*, Madrid, 1610, 256v. y 263v. Calificativos retóricos como éstos se integran muchas veces en los títulos de la literatura apologista jacobea.

era algo nuevo. Con motivo del día de Santiago las enseñas, estandartes, pabellones y otros muchos objetos de guerra que se guardaban en el Tesoro de la catedral se mostraban delante del altar mayor durante toda la misa¹³⁷. Eran las armas con las que se había combatido a los enemigos de la fe y de la patria o los despojos obtenidos tras la victoria y que luego eran enviados a esta basílica como muestra de devoción y agradecimiento al Patrón de España. Y su valor era tan grande que, a menudo, eran solicitados, como amuletos de buena suerte, para infundir valor y servir de protección al ejército español en otras campañas¹³⁸. La Evangelización y los grandes triunfos militares obtenidos en la reconquista y considerados milagrosos, son los dos aspectos claves que están en el origen del patronato. Pero la imagen que se propulsa desde los círculos oficiales, la imagen del fasto y el oropel, es fundamentalmente la del Matamoros porque ella encarna la dimensión nacional del Hijo del Trueno. La discusión de su patronazgo español único y los desastres militares que aquejan a la nación están en la base de esa representación de Santiago que el Cabildo compostelano se propone impulsar con la ayuda de ciertos sectores y que no implica que la popularidad de su devoción se mueva bajo los mismos parámetros, antes bien éstos resultan llamativamente bajos incluso en Compostela¹³⁹.

El programa iconográfico dictado por la iglesia compostelana responde a unos intereses político-ideológicos muy claros: exaltar la figura de su titular y con ella a sí misma, pero en esta operación se engloba también a la monarquía, aunque de una forma interesada. Se busca halagarla, no sólo porque auspicia la reforma de la capilla, sino porque se quiere su favor en la discusión del patronato jacobeo. Uno y otro aspecto justifican que se recuerde al monarca reinante el tradicional vínculo de la corona española con la basílica, y se hace a través de la presencia de los reyes sobre el mausoleo o de sus armas en el baldaquino, magnificando así a quienes la tutelaron. El baldaquino de San Pedro señalaba la tumba del sucesor terrenal de Cristo, el de Compostela el sepulcro del evangelizador y protector de España. Era a la vez un símbolo funerario -catafalco permanente-, una metáfora triunfante del poder resurgente de la figura de Santiago, un monumento conmemorativo de la monarquía española, un capítulo de la historia de España cuyo nexo era la figura del Apóstol y un complejo aparato decorativo que en compañía de los demás elementos barrocos perturbaba la vieja estructura arquitectónica medieval. La figura del jinete santo, la violenta derrota de sus enemigos y los ángeles portaestandartes, proclamaban de manera

¹³⁷ Para este aspecto resulta especialmente interesante el relato que nos ha dejado D. Laffi (op. cit., 210-211).

¹³⁸ A. López Ferreiro, *Historia ...*, VII, 412-413.

¹³⁹ Cf. Domingo L. González Lopo, «La devoción a Santiago Apóstol en la Galicia de los siglos XVII y XVIII», *Tui Museo y Archivo Histórico Diocesano*, VII, 1994, 53-68.

dramática y triunfal el poder protector de Santiago sobre la nación española. Encima, la urna y la estrella recordaban su misión evangelizadora y daba a entender que la Iglesia no sólo se imponía por medio de las armas sino mediante la fe. He aquí los dos argumentos esenciales para reivindicar la primacía absoluta del patronazgo santiaguista. Debajo, imágenes de las virtudes ponían de manifiesto cuales habían sido las verdaderas armas de la victoria, de la que se hacía partícipe a la monarquía. El lugar asignado al escudo real y la presencia de aquellos reyes que se habían distinguido por su particular protección a esta iglesia, suponía una glorificación y sublimación religiosa de la corona española que quedaba así vinculada al destino de la propia iglesia y al éxito de la empresa reivindicadora de unos derechos garantizados por la ayuda del cielo y el poder de la tierra. El componente laudatorio se unía a la argumentación político-religiosa en este retablo-baldaquino, que se ofrecía como la más impresionante exaltación visual de la autoridad inquebrantable de Santiago como patrón de las Españas. Tras muchos estudios y consultas, al final se optó por la pompa y la grandilocuencia de la retórica, conscientes de que ésta era un camino eficaz de propaganda.

En 1673 quedan todavía algunos aspectos por terminar, pero éstos son accesorios, sustancialmente la obra puede darse por rematada. Poco después, en 1674 el nuevo fabriquero, Martín de Mier, propone la creación de una comisión para que estudiase el adorno de la bóveda, que se acordó pintar de nuevo. Una serie de pintores locales se harán cargo del trabajo¹⁴⁰. El mal estado de conservación de la pintura nos escamotea ciertos motivos y no permite un balance estilístico ajustado, sin embargo esto no impide que podamos hacernos una idea clara de su temática que estará presidida por la misma idea enaltecedora que veíamos en el baldaquino. Era el adecuado colofón a una empresa que por encima de todo había buscado encumbrar el perfil nacional del Apóstol Santiago.

La decoración se abre con un primer tramo presidido por el consabido emblema de la concha y los dos bordones cruzados. El olivo, la palma, la corona o la trompeta en manos de ángeles anuncian el estallido de júbilo que presidirá la decoración de los siguientes tramos. A continuación, una explosión de luz, acompañada de nuevo por un nutrido coro de ángeles músicos, dirige sus rayos sobre la capilla. Entre los ángeles se acomodan trofeos militares, y para reforzar el aspecto bélico del homenajeado los ángeles de los extremos se sientan sobre cañones. Cadenas de trofeos delimitan el último tramo recto de la bóveda en

¹⁴⁰ El trabajo de pintura se confió a Juan Paz de Caamaño y José Gómez, vecinos de Pontevedra, y a Antonio de Montanero, vecino de Santiago. Pero en ella también trabajaron Antonio de Romay y Benito Pérez, y más tarde, en 1674, Gabriel Fernández (cf. A. López Ferreiro, *Historia ...*, IX, 200-201, y X, Santiago, 1908, 259; José Couselo Bouzas, *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Compostela, 1932, 294-295).

donde la idea de triunfo se expresa por medio de ángeles con palmas. Ya en el cascarón, flanqueando las ventanas, se alternan ángeles con estandartes santiagoistas y jóvenes escuderos, y en el centro un enjambre de ángeles con palmas y coronas surcan el aire acompañando a la urna sobre la que brilla la estrella. Se diría que estos seres se han apoderado del remate del baldaquino para conducir los restos del Apóstol al cielo, del mismo modo que los abanderados escultóricos se ven reflejados en sus compañeros pintados, y esto porque la decoración de la bóveda no ha hecho sino continuar y completar el programa desarrollado en el baldaquino. Arquitectura, escultura y pintura se funden en un todo favoreciendo la ausencia de barreras entre el espacio del arte y el espacio real e incrementando la carga emocional de la representación. Ciertamente se puede decir que el espacio de la capilla mayor se ha convertido en el escenario de un milagro.

Si, como se ha dicho, las grandes máquinas de arquitectura lúnea que son los retablos, de por sí son capaces de convertir en verdaderos espacios barrocos los que han sido concebidos en otros estilos¹⁴¹, esta conversión resulta más evidente en aquellos casos en los que al propio marco arquitectónico se le aplica también la máscara barroca, como ocurre en nuestra capilla donde todas las líneas de la arquitectura convergen en el baldaquino, y donde la multiplicación del tema columnario permite recrear una perspectiva escenográfica que nos habla de la conversión de la catedral románica al estilo barroco y nos recuerda que esto fue algo que se hizo sin ensayos previos y con una madurez pasmosa.

En el baldaquino la figura del Matamoros pensaríamos que surge del edículo que tiene detrás y cuya misión sería actuar como marco circunscriptor, y esto es importante porque habitualmente hasta ahora la norma era que el cuerpo arquitectónico actuase como continente frente al efectismo barroco que se complace en la tensión creada entre la norma y su violentación. Las figuras se niegan a quedar confinadas en los límites de una arquitectura, el marco es algo meramente accidental -en este caso, en realidad es pura tramoya para sostener al jinete y su caballo-, el grupo se proyecta con total libertad en el espacio rompiendo las barreras espaciales entre el espectador y la obra, porque ésta se concibe como si existiera en un espacio coextenso con el del espectador. Y esto nos lo vendrá a confirmar el cortejo de ángeles que pueblan la pirámide cuyos movidos perfiles se unen a los no menos agitados de la pirámide, haciendo que el remate del baldaquino se convierta en una masa temblorosa y palpitante que produce el efecto de agitar el espacio, pudiéndose afirmar que en la capilla mayor

¹⁴¹ Domingo Sánchez-Mesa Martín, «El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Rivero y la iglesia de los jesuitas de Granada», en *Los clasicismos en el arte español*, Actas del X congreso del CEHA, Madrid, 1994, 273.

de la catedral compostelana, por primera vez en Galicia, se ha empezado a esculpir el espacio, para lo cual fue necesario multiplicar los entrantes y salientes, romper los perfiles una y otra vez, sacar al exterior a las imágenes y reducir sus bases o incluso retirárselas totalmente. Sin embargo aquí no se ha sabido resolver el contraste entre el carácter etéreo del proyecto y el efecto de peso y apelmazamiento resultantes que oprimen la movilidad y que es algo que se ha señalado como un aspecto propio del barroco español¹⁴².

Pero el baldaquino no se limita a ser un objeto aislado insertado en un espacio preexistente, sino que se le ha creado un ambiente que permite una red de interferencias lo más rica posible entre él y la arquitectura que lo abraza. El baldaquino se incorpora así a un plan más amplio pensado orgánicamente. El principio de subordinación ha presidido la relación entre la gigantesca pirámide y los satélites columnarios propiciando una impresión de conjunto. Y, en esta unidad y correspondencia entre las partes, el oro cumple un papel decisivo al convertir la capilla, que arde en tallas doradas, en una bocanada de fuego -cuyo símbolo podría ser la propia espada del Apóstol- que no sólo armoniza la frondosa sucesión de motivos que tiene algo de opresivo y enmarañado, sino que también propicia el efecto de una radiante aparición al adueñarse de la arquitectura y hacerse cargo de los paños -en el caso de Virtudes y ángeles-, trascendiendo el naturalismo en imagen sobrenatural, en una línea que no difería demasiado de la retablistica gótica tardía, y reforzando el valor real de la aparición de Santiago y los infieles. Pero junto al oro tampoco podemos olvidar que la impresión de la forma plástica se percibe bajo el influjo de la luz y del aire.

La vieja catedral románica se había configurado como un magno edificio ampliamente iluminado, donde la luz cumplía la misión objetiva de alumbrar el interior. Las sucesivas construcciones parasitarias que se fueron anexionando a su perímetro alteraron arquitectónicamente su aspecto y su luz. Con el paso del tiempo numerosas ventanas fueron tapiadas, mientras que otros muchos focos de luz fueron retranqueados y lo que en un monumento fue iluminación directa se convirtió en luz indirecta, incluso en penumbra. Cuando se acometió la remodelación de la capilla mayor la vivencia del primitivo espacio interior se había alterado ostensiblemente, luz y oscuridad se planteaban en los términos de una dialéctica que poco o nada tenían que ver con los orígenes del edificio. Pero los hombres del barroco supieron aprovechar la luz directa procedente de los derrames superiores del arranque de la bóveda y la indirecta proveniente de las ventanas de la tribuna. Y a esto habría que añadir la luz artificial de las velas

¹⁴² Werner Weisbach, *El arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España, Historia del Arte Labor*, XI, Madrid, 1934, 101-104.

y, sobre todo, de las numerosas lámparas que había en el presbiterio, sacristía y girola. En conjunto se trataba de una luz con poder para mostrar pero también para ocultar, de una luz que ponía en marcha el mecanismo expresivo de los oros¹⁴³ y que, mientras la oscuridad devoraba parcialmente la composición, las ráfagas de luz natural y los guiños de la luz artificial se aliaban, cuando era posible, para subrayar la cualidad excepcional del acontecimiento allí mostrado. Se ha renunciado a las posibilidades operativas que la manipulación de la luz natural podría ofrecer, limitándose a rentabilizar una luz preexistente y a jugar con las posibilidades expresivas de la iluminación artificial, suficiente para lograr una eficaz imagen fantasmagórica cuya verdadera dimensión descansa en la intensa expresión conmovedora y sobrenatural que se consigue transmitir del acontecimiento. Buena prueba de ello lo tenemos en el efecto producido cuando el sol, por la mañana, penetraba -y todavía hoy lo hace- por una de las ventanas que coronan el ábside, atravesaba el edículo del Apóstol de atrás adelante y terminaba proyectándose, a modo de reflector, sobre la sillería emplazada en la nave, recorriendo su frente de parte a parte. Entonces, la figura de Santiago, en contraluz, se mostraba literalmente flotando en el vacío, más aún, se diría que se disponía a descender por ese camino de luz que enlazaba baldaquino y sillería. Ya hemos hablado de la apertura espacial pero lo hemos hecho fundamentalmente a partir del efecto de desbordamiento. Sin embargo, como acabamos de ver, se puede ir mucho más allá en el campo de las relaciones espaciales cuando la escultura y la arquitectura se asocian con la luz, que es el máximo aliado del espacio entendido como medio ambiente. Entonces a ese fluido que es el espacio se unen escultura y arquitectura, que físicamente acaban disolviéndose en él porque, ahora, los sólidos son también un fluido y ambos acaban fundiéndose el uno en el otro. El proceso de disolución de la forma plástica ha alcanzado un alto grado de desarrollo y la impresión óptica resultante es que se han puesto alas a una fantasía espacial, porque la esencia de esta obra consiste en negar las leyes propias de la escultura, su gravedad. Por esta razón se ha hecho hincapié en una representación marcadamente pictórica, en la que son tan importantes los efectos de luces y sombras, por medio de los cuales se potencia el principio de penetración recíproca al que se debe el efecto de la masa plástica expandiéndose en el entorno. La pirámide se presenta entonces como un conglomerado de masas que generan un conjunto esponjoso de motivos entrelazados y perfiles imprecisos en el que sólo la impresión de conjunto puede ser captada. En realidad la capilla mayor no es más que el marco de un espectáculo que se ha concebido en términos de un gigantesco cuadro, no en vano

¹⁴³ Hoy la capilla mayor la admiramos bajo la luz potente de los focos eléctricos que al apagarse deja sin fuerza la contemplación al haberse deteriorado y perdido parcialmente los oros y al haber quedado reducido al mínimo el amplio cortejo de lámparas.

la vista es el sentido más cultivado por el barroco que, con el fin de lograr una mayor efectividad en la comunicación, exaltará la nota sensorial hasta el punto de que los sentidos no sólo serán un medio de transmisión sino un fin, asaltándose al hombre por medio de ellos y especialmente por el de la vista.

Mármoles y jaspes de colores, madera dorada, bronces y plata, se combinaban para producir un suntuoso espectáculo que cumplía la experiencia neomedieval -expresada por personas como Molanus- de que la Iglesia, imagen del cielo en la tierra, debería estar decorada con los más preciados tesoros que hubiera¹⁴⁴, y estimulaba al fiel a participar en la aparición sobrenatural del Matamoros, un milagro que acababa haciéndose verosímil por medio de una serie de recursos que aseguraban el diálogo entre un espectador dispuesto a dejarse seducir y una obra que no escatimaba medios para persuadirlo echando mano de todos los recursos que el nuevo estilo ponía a su alcance. Por tanto, los artífices del baldaquino harán uso de un lenguaje enfático cuya dimensión de exageración les hará caer muchas veces en la hipérbole llevados por el hecho de que el barroco es un arte de comunicación o, mejor aún, de que aquello que lo distingue especialmente sea la explicitación clara de esa función comunicativa. De donde su carácter insistente que le conduce al uso de unas reglas próximas a las utilizadas en la comunicación oral y escrita por los poetas y, sobre todo, por las principales órdenes religiosas, como jesuitas y teatinos, abocados al artificio retórico¹⁴⁵. Y entre estos recursos se encuentra el haber sabido establecer varios grados de realidad, pues, si por un lado tenemos la esfera sobrenatural del escenario sostenido por ángeles -como si se tratase de un altar portátil llevado en andas o de un paso procesional pero en una procesión del cielo- y poblado de ángeles y virtudes, por otro está el plano del espectador que observa el acontecimiento desde abajo u, ocasionalmente, desde la tribuna, y, en medio, se encuentra la diferenciada presencia de los protagonistas -un Santiago, que sobre su montura se dispone a entrar en nuestro espacio, y unos infieles que han sido vencidos por la Providencia y cuyos cuerpos de un momento a otro estarán a nuestro alcance- que, con sus acciones, gestos e indumentaria, actúan como una realidad intermedia entre el mundo intangible y el terrenal.

La reforma obedecía a un proyecto que debería ser representativo y oficial, y esto determina su configuración a un doble nivel, ideológico y artístico, porque a la vez que señalaba el lugar de enterramiento del Apóstol y definía la posición que éste debía ocupar en el conjunto de la nación española, anunciaba en Galicia el signo estético de una nueva época. Al tono doliente del *castrum doloris*

¹⁴⁴ Rudolf Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia, 1600/1750*, Madrid, 1979,29

¹⁴⁵Giulio Carlo Argan, «La retorica e l'arte barocca», en *Retorica e Barocco*, Atti del III congresso internazionale di studi umanistici, Roma, 1955.

permanente sobre la tumba apostólica, se unía el tono triunfal de la proclamación de su patronazgo y la magnificencia y el sentido de espectáculo transmitido a través de las formas, luz, brillo y color, pero también de la vistosidad de una liturgia apoyada en la palabra, el canto, la música y las ricas vestiduras, todo lo cual confería un nuevo sentido al espacio arquitectónico.

La grandeza de la empresa realizada, cuyo baldaquino buscaba incluso superar al de San Pedro de Roma, va ligada en buena parte a la perfección del trabajo y a la suntuosidad de los materiales. Perfección en la pulcritud con que se cortaron, ajustaron y pulieron los mármoles y jaspes, perfección también en todo el aparato proyectual, y suntuosidad en la íntima alianza entre los jaspes y mármoles del suelo y del basamento de las columnas, los bronce dorados del mausoleo, la madera dorada del baldaquino y funda de la capilla y la plata de lámparas, frontal y retablos medievales, y demás útiles del altar, porque hay que partir de la base de que la reforma de la capilla mayor fue una obra señalada en la que se invirtieron fuertes sumas de dinero y se buscaron los mejores operarios y la máxima calidad que las arcas permitían. Cuando por fin se pudo inaugurar, el complejo, rico y costoso proyecto ideado por Vega y Verdugo y un gran número de colaboradores pudo darse por terminado. Todo un largo camino se había recorrido hasta llegar a ese momento y, a la vista de los datos conocidos, no parece prudente asignar a una sola persona el mérito de la obra, aunque lógicamente no todos hayan intervenido por igual, porque la capilla mayor y su tabernáculo es por encima de todo un proceso de coordinación de ideas y de colaboración de artistas, una y otra posibilitaron el triunfo del barroco en el edificio, la ciudad y la región.

Paralelamente a la reforma de la capilla -cuyo eco no se hace esperar¹⁴⁶-, pero también con posterioridad, el nuevo estilo se fue adueñando del interior y transformando el exterior de la catedral hasta otorgarle a ella y a la ciudad sus perfiles más espectaculares. Recordemos sino la Plaza de la Quintana dominada por la catedral como las restantes plazas que la abrazan, y donde el barroco viste de fiesta al primer edificio compostelano. Se trata de una arquitectura para el asombro. La vieja fábrica medieval a instancias de una poética teatral se ha transformado en un gigantesco mirador, en un monumental palco abierto a un

¹⁴⁶ Para la capilla del Cristo de la catedral de Orense, el propio Domingo de Andrade trazó el baldaquino, que luego fue construido por Francisco de Castro y Canseco, evocando en la parte superior la obra compostelana. Pero también la influencia de ésta alcanzó al baldaquino del monasterio de Oseira, que fue desmontado en 1925 (Jesús Ferro Couselo y José Lorenzo Fernández, «La capilla del Santo Cristo de Orense», *Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Orense*, I, 1943, 5-66; A. Bonet Correa, *La arquitectura ...*, 369-370; José González Paz, «El desaparecido baldaquino de Oseira», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1967, XXII, 114-116, y Miguel Angel González García, «El antes y el después del baldaquino de Oseira», *Abrente*, n^{os} 11 y 12, 1979-1980, 183-209).

espacio ceremonial. El ingenio constructivo se ha puesto en marcha con toda magnificencia y los telones desplegados aquí preparan el camino en dirección a la más asombrosa arquitectura telón que tiempo después se desplegará en el Obradoiro. Pero esta y otras actuaciones barrocas en la catedral forman parte de otra historia, aunque ésta también se haya concebido *a mayor gloria del Señor Santiago*.