



Studi
di
Storia
dell'Arte

23

ESTRATTO - TODI 2013

ediart

Studi
di
Storia
dell'Arte

23

2012



ediart

Studi di Storia dell'Arte

COMITATO SCIENTIFICO

Liliana Barroero

Cristina De Benedictis

Anna De Floriani

Gert Kreytenberg

Francesco Federico Mancini

Enrica Neri Lusanna

Vincenzo Pacelli

Steffi Roettgen

Pietro Ruschi

Erich Schleier

Nicolas Schwed

Anchise Tempestini

Sommario

<i>Francesca Fabbri</i> Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuove prospettive	9
<i>Marcello Castrichini</i> La <i>Crocefissione</i> di San Fortunato a Todi tra Lippo Memmi e Simone Martini. Novità tecniche e iconografiche	33
<i>Andrea G. De Marchi</i> Una <i>Deposizione nel sepolcro</i> del Maestro del Dittico del Poldi Pezzoli	53
<i>Marina Stefani Mantovanelli</i> Domenico Brusasorzi: aggiunte e ripresa di una identificazione	55
<i>Fernando Bilancia</i> Alcune opere di Ottaviano Mascarino: il palazzo Petrignani e la cappella Solano in Santa Caterina dei Funari a Roma ed il monumento funebre del cardinale Rambouillet in San Francesco a Tarquinia	103
<i>Fausto Nicolai</i> Le committenze artistiche di Fantino Petrignani tra Roma e Amelia	121
<i>Miguel Taín Guzmán</i> El cenotafio del Apóstol de la Catedral de Santiago de Compostela. De los modelos romanos a los camarines castellanos y los sarcófagos reales de El Escorial	127
<i>Franco Moro</i> Appunti di studio. Inediti del Genovesino, del Fetti e di Nicola Vaccaro	139
<i>Andrea Leonardi</i> Per Orazio Borgianni (1578-1616) a Savona e la <i>Sacra Famiglia con sant'Anna</i> dell'abate Gio Carlo Gavotti	145
<i>Jacopo Curziotti</i> La <i>Confessio di Santa Francesca Romana</i> in S. Maria Nova al Foro Romano. Documenti inediti e riflessioni su Gian Lorenzo Bernini e la sua bottega (1625-1652)	159
<i>Fiorenza Rangoni Gàl</i> <i>Accomodatío pueri ad artem</i> . Un allievo ignoto e vicende private del Domenichino	173
<i>Riccardo Spinelli</i> Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano, e Carlo Dolci nelle collezioni di Vittoria della Rovere e di Francesco Maria de' Medici. Nuovi documenti, precisazioni, identificazioni	183
<i>Chiara Teolato</i> I Righetti a servizio di Canova	201
Indice dei nomi e dei luoghi	255

EL CENOTAFIO DEL APÓSTOL DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De los modelos romanos a los camarines castellanos y los sarcófagos reales de El Escorial¹

Reunidos en cabildo los canónigos de la Catedral de Santiago de Compostela el 30 de junio de 1655 se toma la trascendental decisión para la historia artística del templo de que una comisión integrada por capitulares se reúna cada semana para estudiar “las obras que se tienen de azer en la capilla mayor”². Tal comisión consta que funcionó durante al menos año y medio, siendo, posiblemente, la responsable del estímulo que recibieron las obras catedralicias en esos años y del comienzo de la metamorfosis barroca del edificio que ha llegado hasta nuestros días³. Por desgracia desconocemos la composición de sus integrantes⁴, aunque sospecho que uno de ellos hubo de ser el canónigo José de Vega y Verdugo, autor de un manuscrito que se conserva en el Archivo Catedralicio, conocido como Memoria sobre las obras en la Catedral de Santiago, datable de los meses posteriores a la fecha indicada, entre 1656 y 1657⁵. En él el prebendado expone a los capitulares sus ideas para la reforma de la catedral y de la capilla mayor, centrándose especialmente en la renovación de la mesa del altar, su frontal, la custodia, la imagen de Santiago, la cripta del sepulcro apostólico, el cenotafio y el baldaquino⁶. Las explicaciones del interesantísimo documento figuran ilustradas con doce dibujos de su mano⁷, lo que lo convierten en uno de los mejores ejemplos de la literatura artística de la España Barroca del Seicento⁸.

Entre ellos se encuentra un original proyecto para renovar la disposición del cenotafio del Apóstol

Santiago, referencia histórica del culto, la devoción y la peregrinación jacobea, que hasta ahora no había merecido la atención de la historiografía. Tal obra constituye la clave para comprender los motivos del conjunto de reformas de la catedral en los siglos XVII y XVIII, iniciadas cuando nuestro prebendado accede al cargo de fabriquero en mayo de 1658, y se contextualiza en la renovada aspiración de los cabildos catedralicios por exaltar en los altares de sus sedes la imagen del titular de la iglesia y las reliquias de los santos que alberga⁹. Así, en los folios del manuscrito el prebendado propone retirar el arca del altar mayor, donde estaba encastrado el retablo medieval de plata patrocinado por el arzobispo Diego Gelmírez, que considera un cenotafio poco adecuado, y construir un nuevo monumento funerario de clara inspiración italiana, con otro relieve encastrado, fruto, sin duda, de los monumentos que vio durante su estancia en Roma, posiblemente entre 1647 y 1649, al servicio del cardenal Gil Carrillo de Albornoz y del embajador de España, el VIII Conde de Oñate, Íñigo Vélez de Guevara¹⁰.

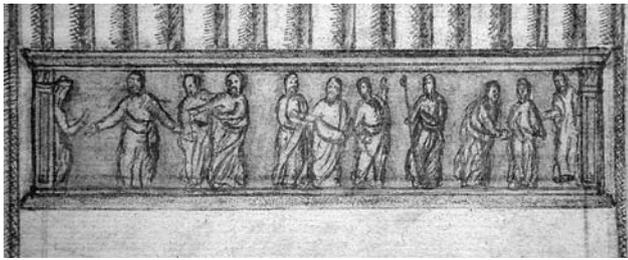
El Proyecto de Vega y Verdugo Para el cenotafio

Como acabo de mencionar, en el capítulo titulado *Sepulcro* de su Memorial (fols. 26r.-30v.) Vega y Verdugo plantea quitar el citado mueble de Gelmírez y construir un nuevo cenotafio para el que presenta un proyecto inspirado,

según sus palabras, en “nuestros antiguos” (figs. 1-2). Se trata de un gigantesco edículo de jaspe, del que no se especifica el color, con molduras metálicas, a imitación, supongo por otras citas para otras obras en el manuscrito, de la combinación de materiales utilizados en el Panteón Real de El Escorial¹¹, que conocía bien por sus años de estudiante en el Seminario del Monasterio¹². Lo dispone sobre el mausoleo apostólico, constituyendo, en realidad, una continuación del mismo. Se quería crear, con ello, una nueva referencia a la devoción jacobea como muy bien justifica su autor cuando escribe “para que si los que passaren por los tránsitos de los lados llegaren a preguntar, lo que oy vemos que preguntan, ¿que es? ¿adonde cay el cuerpo o sepulcro de nuestro Santo Apóstol? La misma obra, con su ermosura y grandeza del bronce y el jaspe de los costados, se lo diga”. Además, la disposición del remate gallonado de la cúpula recuerda,

1. Vega y Verdugo, J. de, Proyecto del cenotafio del Apóstol Santiago (Archivo de la Catedral de Santiago)





2. Detalle del friso del proyecto anterior

3. Juicio de Cristo ante Pilatos, detalle del sarcófago de Giunio Basso del Museo del Tesoro en el Vaticano (ca.359)

y mucho, a las urnas funerarias del renacimiento y barroco italiano, así como a algunas españolas influidas por aquellas, sobre todo a las urnas regias del Panteón escorialense (fig. 24), elemento que después inspiró la obra definitiva, como luego veremos.

Al igual que otras propuestas de nuestro prebendado, el aspecto de la estructura es eminentemente clásico, si bien no he localizado nada parecido ni en Roma ni en el ámbito español, por lo que lo creo una invención del autor a partir del recuerdo de obras de diverso tipo vistas a lo largo de su vida. En la delantera, el proyecto contiene el espacio para arrimar la mesa del altar mayor y, encima de éste, un friso diseñado como si se tratara de un antiguo sarcófago romano, con todas las figuras vestidas con túnica y toga, colocadas a un mismo nivel y una después de la otra, cerrado con dos pilastras corintias, con su base y entablamento (fig. 2). El conjunto del diseño constituye un interesantísimo ejemplo de la impronta de la Antigüedad en la cultura y el arte de la España del siglo XVII¹³.

Aunque el friso dibujado evoca lejanamente la secuencia de la *Pasión de Cristo* de uno de los tímpanos de la fachada de las Platerías, es obvia la inspiración de las tres escenas en los relieves de los sarcófagos paleocristianos, los cuales hubo de ver Vega y Verdugo en abundancia durante su

estancia en Roma. Se trata de tres escenas jacobeanas perfectamente diferenciadas al dejar el autor un intervalo libre mayor entre ellas. De izquierda a derecha, se representarían la *Acusación del Apóstol*, su *Conducción al Martirio* y el *Bautizo de Josías*. En la primera escena se dispone Herodes Agripa en el trono y coronado; Santiago en el centro, con los brazos abiertos escuchando su condena a muerte y con, lo que parece, una cuerda al cuello; y, al lado, dos judíos acusadores señalando al Apóstol. En la segunda, aparece el Apóstol prendido entre un acusador y el que parece el escriba Josías, el cual levanta el brazo, anunciando su conversión, hacia el Pontífice Abiatar, autoridad identificable por la distancia de respeto entre el grupo y él y por portar el báculo. Y, en la tercera, figura Santiago, otra vez con la toga cruzada en el pecho como en las anteriores escenas, ligeramente inclinado, cogiendo agua en un recipiente para bautizar al escriba, quien semeja estar esperando con la toga recogida en la cintura. Ambos son observados por un testigo, momentos antes de ser decapitados. En realidad, Abiatar, la figura más caracterizada en el dibujo, sirve como elemento de unión de las dos últimas escenas, la rebelión de Josías y su bautismo, precipitando el fin de la historia, la muerte segura de sus protagonistas. Así se hace más inteligible la relación que nuestro

prebendado ha querido dar a estos dos últimos episodios, consecuencia los dos de la acusación contra el Apóstol. Es más, Abiatar está a plena luz, en un lugar preeminente, frente a Herodes, al que se representa medio escondido y en un lugar más marginal. Ello da a entender que la condena a Santiago no es sólo del poder político, sino consecuencia del poder de la Sinagoga, dado que los acusadores son judíos –sorprendentemente no hay soldados– y el pontífice hace efectiva la ejecución. Es decir, el autor insiste sobre el papel de los judíos en el martirio de Santiago, como había sucedido también en el caso de Cristo. El hecho de terminar la secuencia del friso con el bautismo de Josías confirma de por sí el origen religioso de todo el asunto.

El gran mérito de Vega y Verdugo en este proyecto ha sido enfrentarse a la necesidad de crear una secuencia nueva, en clave clasicista, para mantener viva la herencia compostelana. Como ya he dicho las tres composiciones beben de fuentes paleocristianas. Así, la escena de la *Acusación* sigue a la de *Cristo delante de Pilatos* (fig. 3); la de la *Conducción al Martirio* a la del *Prendimiento de Pedro* (fig. 4) o a la de la *Conducción al Martirio de Pablo* (fig. 5); y la del *Bautismo* a la del *Bautismo de Cristo* en el Jordán pese a que Santiago practica el rito de la aspersion con Josías¹⁴ (fig. 6). Además, para subrayar di-



cho clasicismo de las tres escenas se ha evitado conscientemente la introducción anacrónica de atributos medievales y modernos en la figura del Apóstol, trasladando al espectador a los tiempos apostólicos.

Sospecho que cuando nuestro prebendado diseñó su propuesta tenía en mente el recuerdo del sarcófago de Giunio Basso (ca. 359), uno de los documentos más conmovedores de la fe de los primeros cristianos, hoy expuesto en el Museo del Tesoro de San Pedro del Vaticano¹⁵ (fig. 7, Tav. IX). En él se representan tres de los pasajes bíblicos antes analizados y otros del Antiguo y Nuevo Testamento, algunos dedicados a San Pedro¹⁶. Fue descubierto en unas excavaciones debajo de la *confessio* de la Basílica de San Pedro, delante del altar, en 1595 o 1597¹⁷, exponiéndose allí mismo durante años, delante de la tumba de San Pedro, sujeto por unas grapas de hierro, donde lo pudo ver nuestro canónigo¹⁸. Su fama era grande en el siglo XVII, figurando en libros como el de Francesco Maria Torrigio (*Le sacre grotte vaticane*, Roma, 1639 (1ª ed. 1618), págs. 46-48),

que lo describe minuciosamente, o el de Antonio Bosio (*Roma sotterranea*, Roma, 1632, pág. 45), que publica un excepcional grabado de la pieza (fig. 8).

Las tres historias del friso del canónigo figuran narradas con detalle en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Voragine¹⁹ y en el capítulo XXV *Prisión y Martirio del Apóstol Santiago* del Libro I de la *Historia del Apóstol* (Madrid, 1610) de Castellá Ferrer, manual jacobeo que a buen seguro manejó nuestro prebendado como referencia. No obstante, la idea de la secuencia de los tres temas la extrajo de dos relieves prácticamente idénticos que se repiten en el pedestal de la custodia, obra de Antonio de Arfe de hacia 1571, y en uno de los púlpitos, obra de Juan Bautista Celma de entre 1583 y 1584, en los que se representan la *Condena al Apóstol*, el *Bautismo de Josías*, el *Martirio del Apóstol* y la *Vocación de Hermógenes*²⁰ (fig. 9, Tav. XII). El canónigo conocía muy bien ambos muebles pues los menciona varias veces en los folios del *Memorial*²¹. Sus dos últimas historias no le interesaron a Vega y Verdugo porque concibió su friso como introducción a las

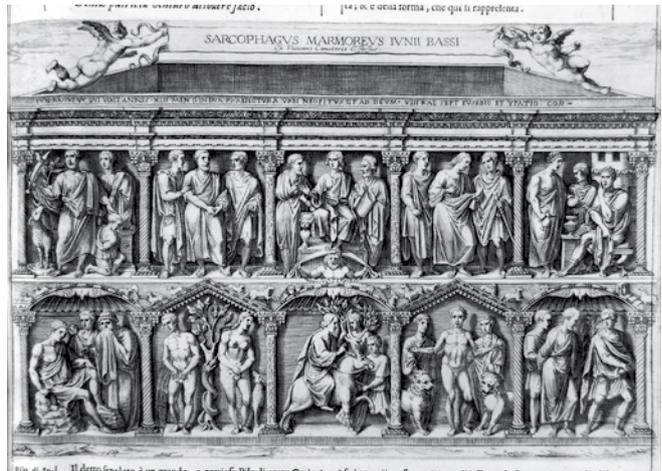
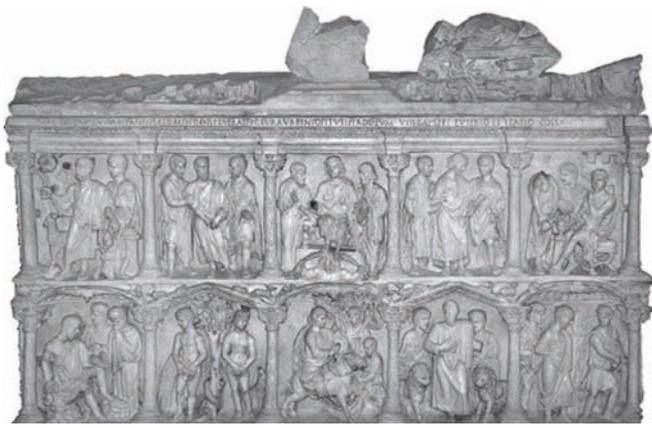
4. Prendimiento de Pedro, *detalle del sarcófago de Giunio Basso del Museo del Tesoro en el Vaticano (ca. 359)*

5. Conducción de Pablo al Martirio, *detalle del sarcófago de Giunio Basso del Museo del Tesoro en el Vaticano (ca. 359)*

6. Bautismo de Cristo, *detalle del sarcófago de Santa María Antiqua, Roma (mediados s. III)*



cuatro escenas jacobeanas del retablo preexistente en el trasaltar (fig. 10, Tav. XI) - el *Martirio del Apóstol* en Jerusalén ante el rey Herodes, la *Traslación del cuerpo a Iria* en un barco guiado por un ángel, la *solicitud de Teodoro y Atanasio* a la reina Lupa de un sitio para



7. Sarcófago de Giunio Basso

8. Grabado del sarcófago de Giunio Basso en A. Bosio, Roma sotterranea (Roma, 1632, 45)

9. Juan Bautista Celma, Acusación y Martirio de Santiago y Bautismo de Josías, relieve de púlpito de la catedral de Santiago (1583-1584)

(página siguiente)

10. Retablo de la fachada trasera del camarín

la sepultura del Apóstol y, por último, la tumba de Santiago y sus discípulos- que continúan la narración y que, parece evidente, hubo siempre la idea de respetar.

La propuesta de Vega y Verdugo de proyectar un edículo clásico con un "sarcófago paleocristiano" encastrado como cenotafio del Apóstol y referencia del culto jacobeo tiene su lógica. El autor pretende instalar un falso histórico sobre el mausoleo romano para no dar argumentos a los que cuestionan la existencia de la tumba del Apóstol en el interior de la catedral²². No obstante, nada se sabe de la opinión capitular sobre tan original proyecto. Acaso se refiera al mismo, y otros de otros autores, la carta que dirige el cabildo a Juan de Astorga, su agente capitular en Madrid, el 3 de septiembre de 1656 donde se dice que "el señor Don Joseph Verdugo nos comunicó esas traças y dibujos con las advertencias para su inteligencia en orden al maior acierto, aseo y grandeça del Sepulcro de nuestro Grande Apóstol y complemento de algunas obras que están por acabar, y otras imperfectas. Para que careándose con las demás traças que emos remitido se

es[c]oja la mejor, o tomando todas se elija la que deseamos. Hemos estimado sumamente al señor don Joseph el afecto que tiene y cuydado con que ha trabajado ese diseño, y desearemos sea allá tam bien visto como acá nos ha parecido. V.M. se sirva haçer se repare en él con atención y lo communique con el señor Don Juan Moreno, antes que venga, que por ser su merced fabriquero es a quien más parte le ha de caber de las advertencias"²³.

El Mausoleo Camarín de la imagen del Apóstol

A pesar de la existencia de este diseño, el cenotafio finalmente construido siguió parámetros muy diferentes. En efecto, el 1 de julio de 1665, ejerciendo ya el prebendado el cargo de fabriquero, contrata con los ensambladores Lucas Serrano y Domingo de Andrade la construcción del "*Mausoleo del Altar Mayor del Santo Apóstol*"²⁴, hoy conocido popularmente con el nombre de "Camarín del Apóstol", una arquitectura expositiva de la imagen mateana del Apóstol, meta de la peregrinación²⁵ (fig. 11). Al pintor Pedro de Más

se debe el primer dorado de la caja lignaria entre 1669 y 1672²⁶. Otro pintor, Juan de Salazar, se encarga de dorar al menos cinco de las pilastras, que supongo del interior, y el arquitrabe en 1672²⁷. Las láminas de plata que forran el frente y las del faldón o bocelón se instalan a partir de 1671, habiendo sido realizadas en Madrid por el platero Bernardo Carrión²⁸ con la plata fundida procedente del baldaquino del arzobispo Fonseca y de otras piezas antiguas²⁹. Tales planchas fueron adornadas con motivos de bronce dorados "a fuego" realizados entre 1670 y 1672 por un especialista lisboeta, de nombre Luarte Juan, contratado personalmente por nuestro prebendado en Portugal dos años antes³⁰.

Kubler ha establecido varios tipos de camarines en el Barroco español, clasificación útil para conocer la tradición en que se circunscribe el mueble compostelano³¹. De ella se deduce que la particular estructura de Santiago deriva de los camarines de los retablos, cuyo origen parece estar en la cámara del trasaltar del retablo mayor de El Escorial, obra de Juan de Herrera (ca. 1584), pintada por

el italiano Pellegrino Pellegrini con frescos que prefiguran la *Eucaristía*, destinada a poder manejar con comodidad la custodia del tabernáculo de Jacopo da Trezzo, accesible por un amplio vano en la pared³² (fig. 12). Curiosamente, tal estancia bien pudo conocerla nuestro prebendado durante sus años de seminarista en el Real Monasterio y comprobar su utilidad, particularmente la del citado vano, que en Santiago se dispone para poder abrazar la imagen apostólica, y la de las dos puertas laterales de acceso, con sus respectivas escaleras, que tanto allí como en Compostela permiten una fluida circulación del público en tan pequeños espacios.

Originalmente en nuestra catedral se prescindía del retablo por las especiales características espaciales del presbiterio compostelano y por el culto directo multitudinario que recibía la imagen del Apóstol con el popular rito del beso y el abrazo. Así, el camarín gallego, como otros camarines españoles a los que imita, “espacios del milagro” los llama Rosario Camacho, consiste en un organismo centralizado independiente, de pequeñas dimensiones, alzado del nivel de la iglesia, en este caso exento y dispuesto detrás del altar, punto focal de la catedral visible desde las naves y la girola. De su interior se proyecta hacia fuera la popular imagen del Apóstol que se ofrece a la devoción gracias a estudiados efectos de reflejos, luces y sombras (los óculos actuales no existían), enfatizando su carácter misterioso, y rodeándola tanto de la escenografía de un teatro, como del lujo de los materiales y del ornato que promueve la Contrarreforma.

El mueble, de planta cuadrangular, si bien con los ángulos en curva, se haya construido sobre un sólido basamento de grandes sillares de granito, forrado exteriormente con jaspe morado y mármol negro. Tal estructura semeja arrancar y continuar el

mausoleo romano subterráneo y simula ser un túmulo funerario, como ya sucedía en el proyecto del prebendado, con dos gigantescas dobles volutas a cada lado, flanqueando las dos el pasillo de acceso al interior del camarín. Sobre el bocelón superior de jaspe colorado descansa otro bocelón argénteo, elegantemente adornado con una greca floral y con macollas de hojas y flores, todo en bronce dorado y obra, es de suponer, del citado Luarte. Ambos faldones rodean el conjunto del mueble, salvo en los tramos de las escaleras de acceso y del altar del trasaltar, aquí debido a la instalación de un retablo. Sobre ambos se levanta la caja lignaria del mueble, abierta en su cara principal, para permitir que desde su interior la imagen del Apóstol presida la catedral. Cediendo ante aquellos que defendían la idea de realizar un retablo de plata “que adorne y acompañe a el Santo” en la capilla mayor³³, planteamiento que rechaza categóricamente Vega y Verdugo en su manuscrito³⁴, el frente del camarín se forra con grandes planchas de plata, dignificando tanto la exposición de la imagen, como el conjunto del altar mayor en su magnífico despliegue de platería³⁵. En cambio, las otras tres fachadas son de madera recubiertas de pan de oro y aparecen decoradas con repujados y ornato vegetal. Igualmente las tres se flanquean con unas enormes volutas, grapando la parte marmórea con la de madera. El frente trasero sirve de sede al retablo jacobeo, ya analizado, que sabemos es reaprovechado pues se tiene constancia de que con anterioridad a la reforma barroca ya presidía el mismo recinto al ser descrito por los hermanos Fernández de Boán



hacia 1640³⁶. Vega y Verdugo alude implícitamente a su existencia en varias ocasiones³⁷. Lamentablemente nada se sabe de su autoría ni cronología exacta³⁸.

En cuanto a los dos frentes laterales, de trazo curvo, presentan sendas puertas para permitir, por sendas escaleras, la circulación de los peregrinos a venerar la imagen medieval de Santiago, continuando una tradición secular. La estatua se halla en un pequeño recinto cupulado de 2,70 por 2,30 metros, una estancia articulada con pilas-tras corintias sobre las que descansa un anillo de ménsulas con acantos que permiten el tránsito del cuadrado al círculo de la cubierta. Sobre el mueble se instala un excepcional grupo escultórico, un Santiago Peregrino recibiendo el homenaje de cuatro reyes arrodillados representativos para la historia de la Catedral, recordando permanentemente la fundación real de la Iglesia Compostelana, la concesión del Voto y el acto mismo de la Ofrenda real de cada 25 de julio. Se trata de Alfonso II, primer rey que respaldó con su presencia el descubrimiento del sepulcro apostólico en el siglo IX, patrocinador de la construcción de la primera iglesia apostólica y

fundador del locus sanctus iacobi; Ramiro I, instaurador del Voto de Santiago, base de las riquezas del cabildo y su iglesia; Fernando V, más conocido como Fernando el Católico, conquistador, con su esposa Isabel, del reino nazarí de Granada e instaurador del Voto de Granada; y Felipe IV, patrocinador de la Ofrenda y de la nueva escenografía barroca de presentación del Apóstol en la Catedral³⁹.

Las tres representaciones históricas del mueble que nos han llegado, el óleo de Juan Antonio García de Bouzas (1748) (fig. 13), hoy colgado en la antesacristía de la Catedral, la miniatura del cantoral del canónigo Andrés de Gonder (1752) (fig. 14), del fondo musical del Archivo Catedralicio, y el cuadro de *San Francisco rezando* ante el altar de Santiago (s.XIX)⁴⁰ (fig. 15), colgado en la sacristía del convento de San Francisco de Santiago, constituyen vistas muy generales y/o parciales, recogiendo sólo aspectos de su frente, con la imagen del Apóstol, sin aportar grandes novedades.

No obstante, es evidente que el camarín ha sufrido importantes intervenciones desde su construcción, las cuales han configurado su actual aspecto, bastante diferente del original. La primera en 1701 cuando el arzobispo Antonio de Monroy concierta con el platero salmantino Juan de Figueroa la fundición del actual arco de plata del vano de la fachada principal y la gloria que lo corona, suponiendo posiblemente la desaparición de algunos de los motivos en bronce dorado del antes mencionado bronzista lisboeta⁴¹. A esta intervención, o a unos años después, corresponde la apertura de los tres tragaluces óvales que permiten la entrada de luz en el mueble, dos sobre las puertas y uno abierto en el lienzo trasero, cuya realización supuso el descenso del retablo del trasaltar a un nivel inferior, serrándose para ello la parte baja de su marco de madera. En el óleo de



11. El "Mausoleo del Apóstol" o camarín

12. Detalle de la cámara, con el hueco para atender la custodia, del retablo mayor de El Escorial

García de Bouzas aparece representada la sombra del nuevo óculo oval posterior, documentando la reforma sufrida por el mueble⁴² (fig. 13).

La segunda intervención cabe fecharla entre 1764 y 1766 cuando todo el aparato de la capilla, incluido nuestro mueble, se repara de sus desperfectos y nuevamente se dora, repuja y policroma. Así consta que el 29 de mayo de 1765 el escultor Juan Antonio Nogueira cobra 1.000 reales "por las piezas que trabajó para el camarín del Santo Apóstol", sin especificarse que piezas son esas, aunque, es de suponer, se refiere a elementos decorativos y reparaciones de la figuración⁴³. Por fin, la tercera in-

tervención es la más desconocida y surge a raíz de un incendio en fecha sin determinar, del que se han descubierto las huellas en la última restauración del mueble de 1998.

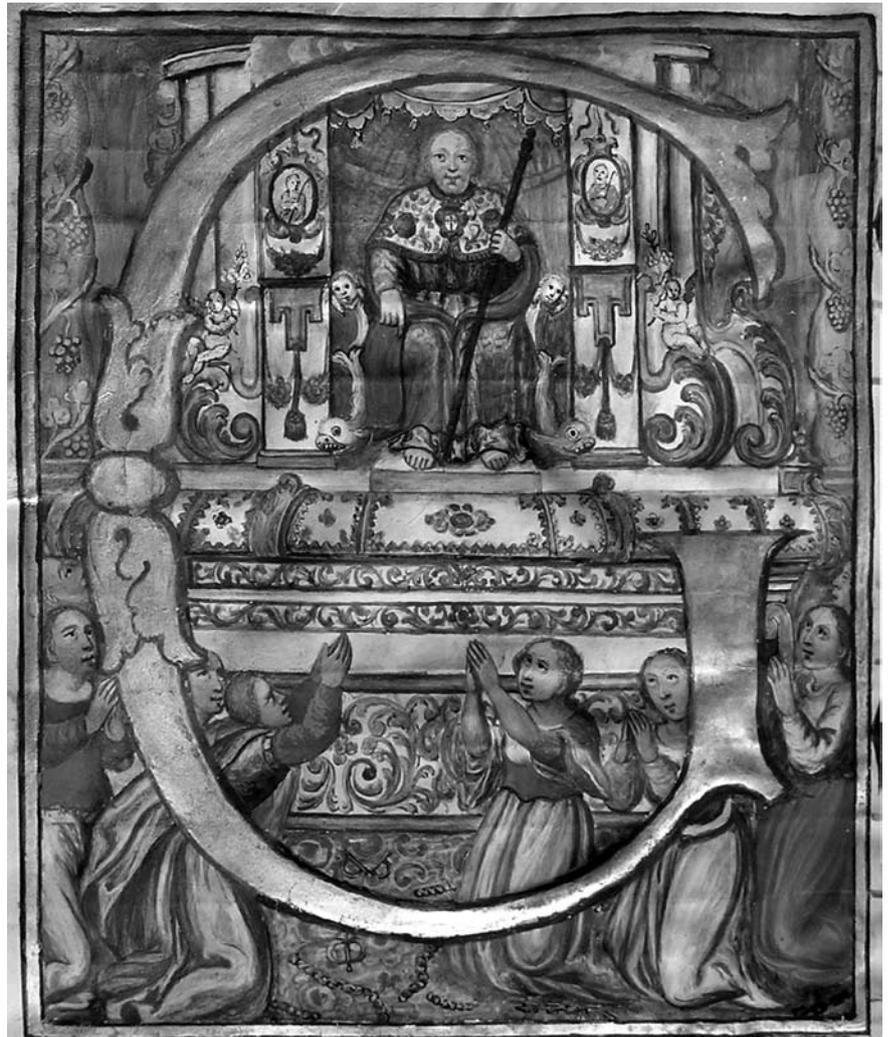
En el documento del contrato se dice a los ensambladores que la nueva obra ha de ser realizada según una planta y un alzado de los que no se indica la autoría, sólo que se guardan en la Antesala Capitular, pero siempre "según y de la manera que lo tiene dispuesto el dicho canónigo don Josephe de Vega Verdugo". Igualmente, también se indica expresamente que el "Mausoleo" se ha de construir "para el tabernáculo que se está aziendo", término éste del tabernáculo que en la documentación se refiere siempre al baldaquino que se estaba construyendo siguiendo una traza de 1658 del arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre, uno de los grandes renovadores del retablo barroco español⁴⁴.

La vinculación en el contrato del "mausoleo" con el baldaquino, así como el lenguaje estructural y decorativo del mueble ejecutado,



13. Juan Antonio García de Bouzas, óleo del altar de Santiago Apóstol (1748)

14. Cantoral del canónigo Andrés de Gondar, miniatura del altar de Santiago Apóstol (1752) (Archivo de la Catedral de Santiago)



desconocidos en Galicia en ese momento, pero propios del barroco madrileño, llevan a adjudicar la obra al mencionado autor, cuyo documentado proyecto del baldaquino, estoy convencido, incluía el del camarín⁴⁵. Virginia Tovar considera a Pedro de la Torre, con razón, el creador y divulgador del camarín barroco en España⁴⁶, presentándolo la mayoría de sus retablos, como el de la *Virgen* de Fuencisla de Segovia de 1651 (fig. 16) y el mayor de la iglesia de Santa María de Tordesillas de 1655 (fig. 17, Tav. X). El camarín del primero consiste en una cámara sita en una arquitectura construida detrás de la cabecera, destinada a atender el vestuario y adorno de la imagen. Se accede por una puerta desde la sacristía, subiendo por unas escaleras y se dispone justo detrás del nicho que alberga la imagen de la patrona de Segovia, comunicados ambos por una gigantesca puerta, de dos batientes, que se abría en ocasiones especiales. Sus paredes se hayan decoradas con interesantísimas perspectivas arquitectónicas pintadas, todavía sin estudiar,

cuenta con varias ventanas y se cubre con un cupulín y una linterna. Así, abiertas las puertas del nicho, la abundante luz natural envuelve la imagen mariana, semejando una aparición⁴⁷.

El camarín del segundo, similar al anterior, también se dispone detrás del nicho de la imagen de la patrona de la localidad, la *Virgen* de la Guía, una *Asunción* obra de Alonso Fernández de Rozas atravesada de arriba abajo por una barra metálica que permite girar la imagen en determinadas ocasiones. El objetivo era poder apreciar la oquedad abierta en la espalda de la imagen mariana donde en tiempos pasados, según me cuentan los vecinos de más edad del lugar, se exhibía un expositor. Hoy se accede al camarín por una puerta situada en la base del retablo, pero los lugareños recuerdan el acceso antiguo desde

una estancia próxima como en Fuencisla. Atravesada dicha puerta, se accede al camarín por unas escaleras interiores, situadas en la armazón interior del mueble⁴⁸. Tal camarín consiste en una cámara sita también en una arquitectura construida para la ocasión detrás de la cabecera, destinada a atender las necesidades de la imagen. Un enorme ventanal en eje con el camarín hizo antaño las funciones de transparente, efecto actualmente perdido por encontrarse permanentemente cerrado el fondo del hueco de la imagen⁴⁹.

El resto de los camarines de Pedro de la Torre se han perdido, lo que impide compararlos con el mueble de Santiago⁵⁰. Solamente del desaparecido camarín de la *Virgen* de Begoña, de 1640, conservamos dos espléndidas estampas que muestran la imagen mariana en una cámara cubierta por otro



15. Detalle del camarín en el óleo de San Francisco rezando ante el altar de Santiago (s. XIX), cuadro de la sacristía del convento de San Francisco de Santiago



16. Detalle del retablo de Nuestra Señora de la Fuencisla con el camarín, Segovia, 1651



17. Camarín de la Virgen de la Guía del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Tordesillas, 1655



18. Camarín de la Virgen de Begoña, 1640 (grabado del siglo XVIII)

cupulín y con un trasparente al fondo⁵¹ (fig. 18).

En la morfología de estos tres muebles, una estancia cubierta por una media naranja y abierta hacia la nave principal, se halla el origen del camarín compostelano. Igualmente en ellos y en las otras obras del famoso ensamblador se encuentra también el origen del basamento marmóreo del mueble, muy común en los retablos del arquitecto madrileño⁵², así como el vocabulario ornamental de Santiago: las hojas carnosas de los vanos compostelanos las encontramos por ejemplo en los marcos de las pinturas de los retablos de la Fuencisla y Tordesillas; las pilastrillas de festón rehundido, marcado con algún motivo, generalmente follaje y un hilo perlado, aparecen en los segundos cuerpos de la Fuencisla y Tordesillas; los modillones de acanto que sostienen la cúpula los vemos en la peana de las columnas que flanquean el camarín de Begoña y, sobre todo, sosteniendo las cornisas del primer cuerpo de la Fuencisla y del segundo de Tordesillas⁵³; y, por fin, los roleos que decoran los plementos entre dichos modillones los encontramos, muy similares, en los frisos de la Fuencisla y Tordesillas.

Sea quien sea el autor del proyecto, está claro que en el monumento final se tienen en cuenta algunas de las opiniones del manuscrito de nuestro pre-

bendado, la idea de un frente argénteo defendida por varios miembros del cabildo y el respeto a ciertas necesidades ya existentes fruto de la tradición como son las siguientes: el tamaño de la imagen apostólica medieval que se mantiene presidiendo el altar mayor, la obligación de que ésta cuente con un expositor digno, la necesidad de unas escalerillas que permitan a los peregrinos seguir cumpliendo con el rito del abrazo y la colocación de un tabique donde apoyar el retablo del trasaltar, que se reaprovecha, por la importancia que tiene en el culto jacobeo y en el programa iconográfico general del recinto.

El cenotafio construido

Pese a las intenciones contenidas en el Memorial, Vega y Verdugo optó por una solución muy diferente para el monumento que realmente va a funcionar como cenotafio apostólico, el cual vincula con el citado Mausoleo Camarín. En efecto, consiste en una tapa de un sepulcro fingido de 1,965 por 0,98 metros, realizada en jaspe colorado, color propio de los mártires, con la forma de la cubierta de un sarcófago antiguo,

dispuesta debajo de la mesa del altar mayor (figs. 19-20). En realidad, esta idea de usar el bajo de la mesa como espacio relicario ya la había utilizado en el siglo XII Diego Gelmírez, patrocinador de la mesa que albergaba debajo la Ara de Antealtares, mueble que según la tradición habían construido los discípulos de Santiago⁵⁴. Así el altar medieval pudo ser estudiado por nuestro prebendado, aunque desde el siglo XV vacío de la reliquia, antes de su destrucción para construir el nuevo barroco.

Afortunadamente, y pese a haber sufrido las excavaciones arqueológicas de Antonio López

Ferreiro de 1879, en que fue levantado para ver su contenido, y la destrucción de la anterior mesa barroca, cuyas arcuaciones permitían una perfecta visualización del monumento desde las naves y tribunas de la catedral (fig. 21), hoy se conserva intacto reinstalado debajo de la mesa actual del altar⁵⁵ (fig. 19). Éste también era visible por los peregrinos desde los arcos de la girola pues la mesa barroca del trasaltar también presentaba arcuaciones, las cuales, a través de un túnel horadado en el basamento del camarín, permitían contemplarlo (fig. 22). Por desgracia ahora tal efecto se ha perdido en parte, pues el nivel del suelo de la sacristía se ha rebajado a raíz de las excavaciones del siglo XIX, destruyéndose entonces la mesa de Vega y Verdugo y construyéndose una nueva de mármol blanco a un nivel muy inferior. En consecuencia, el túnel del cenotafio queda por encima del nuevo altar, siendo posible contemplar el monumento sin ningún tipo de impedimento (fig. 23).

Es evidente que la morfología del cenotafio compostelano se inspira en las cubiertas de urnas de monumentos funerarios barrocos, suprimiéndose necesariamente en Compostela la yacija para evocar que el Apóstol Santiago está enterrado debajo del pavimento. En este sentido, es probable que Vega y Verdugo, que, como ya hemos dicho, recurre constantemente a El Escorial para buscar modelos en sus intervenciones catedralicias, tuviera en mente los sarcófagos del Panteón Real y particularmente sus tapas a la hora de concebir la obra compostelana (fig. 24). Me refiero a las veintiséis urnas destinadas a contener a los reyes y reinas de la Casa de Austria, realizadas desde 1620 también en mármol⁵⁶, con medidas similares a Compostela (1,96 por 0,94 m.), aunque allá con riquísimos adornos en bronce fundido. Su traza corresponde al arquitecto real Juan Gómez de

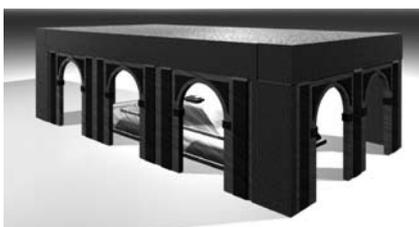
Mora y fueron realizadas por el marmolista italiano Bartolomé Zumbigo. No obstante, la inspiración del diseño corresponde al romano Juan Bautista Crescenzi, superintendente de los trabajos en el recinto, que sigue modelos por él conocidos en Italia⁵⁷, donde el uso de urnas funerarias se había extendido tras la construcción por Miguel Ángel de las tumbas de los Medici⁵⁸ (fig. 25). Así pues, a Crescenzi cabe considerarle el introductor de esta novedosa tipología funeraria en España, donde hasta entonces imperaban los clásicos sepulcros de arcosolio o de cama exenta⁵⁹. Nuestro canónigo conoce bien las urnas escurialenses pues las cita en el folio 13r. de su manuscrito, cuando explica la técnica del cincelado calado para el nuevo frontal del altar.

La cronología y autoría de la pieza es difícil de precisar dada la cantidad de artistas que intervinieron en la reforma de la capilla mayor y la falta de datos documentales sobre esta intervención en concreto. Sobre la primera cabe pensar que date hacia 1665 y 1670, años en que se compran importantes cantidades de mármoles y jaspes, negros y morados, procedentes de Toledo, Cehegín y Portugal, para realizar el pavimento del presbiterio y otras operaciones⁶⁰. En cuanto a la segunda, la vinculación del cenotafio con el túnel del camarín, mueble probablemente incluido en el citado proyecto general de Pedro de la Torre de 1658 y, recuerdo, llamado en la documentación Mausoleo del Apóstol, me lleva a plantear la posibilidad de que pertenezca al arquitecto real madrileño, buen conocedor de las empresas artísticas que se emprenden en la Corte. No obstante, es probable también la colaboración de Vega y Verdugo que tuvo que dar su visto bueno a la obra final, pese a que lo ejecutado es muy diferente a lo por él proyectado. Tampoco se debe descartar una posible participación en

el diseño de los arquitectos José de la Peña de Toro, maestro de obras de la catedral entre 1664 y 1676, año en que fallece, y Domingo de Andrade, aparejador de la obra del baldaquino desde 1669 y maestro de obras desde 1676. Hay que recordar que el 31 de octubre de 1658 se había nombrado la citada comisión capitular para supervisar las obras de la capilla mayor, justo el año en que Peña de Toro entra al servicio del cabildo, y que el 13 de agosto de 1661 le suben el salario a este artista, pero sólo "después de haver dado muestras que agraden al cavildo de los pedestales de xaspes y mármoles del tabernáculo del Santo Apóstol" en referencia al revestimiento marmóreo del zócalo de la capilla mayor y de la girola, lo que demostraría su responsabilidad en los trabajos con este tipo de material⁶¹. En consecuencia, a este artífice le correspondería la dirección de las obras con mármoles y jaspes en el perímetro de la cabecera en esos años y, al menos, el diseño del forro de los zócalos, todo ello siempre bajo la supervisión de nuestro canónigo fabriquero⁶². En los últimos años de vida de Peña de Toro es Andrade quien va asumiendo tal dirección y es él a quien corresponde la autoría de tres dibujos para el pavimento de mármoles del último nivel del presbiterio conservados, sin fecha, en el Archivo Catedralicio⁶³. Estos dibujos también demuestran una responsabilidad de este último artista en tales trabajos probablemente tras su nombramiento como aparejador.

Curiosamente los peregrinos, emocionados ante la contemplación del nuevo cenotafio barroco, van a identificarlo erróneamente como la tumba que contiene realmente el cuerpo apostólico como ya había ocurrido antes con el arca decorada con el retablo de Gelmírez. El franciscano italiano Gian Lorenzo Buonafede Vanti en agosto de 1717 lo cita expresamen-

te y escribe que “aquí, en el suelo, en una caja de mármol, cuya tapa se ve, reposa el Cuerpo de Santiago”⁶⁴. Otros peregrinos aluden a él implícitamente al afirmar que los restos apostólicos reposan bajo el altar: por ejemplo en 1672 el francés A. Jouvin ya dice que “las reliquias del cuerpo del apóstol Santiago... descansan bajo el altar mayor”⁶⁵; en 1717 el citado Vanti también afirma que “debajo del cual yace el cuerpo del glorioso Apóstol”⁶⁶; en 1743 el napolitano



Nicola Albani declara que “me dicen que el glorioso cuerpo de Santiago yace bajo el altar mayor y no es visto por nadie”⁶⁷; y en 1782 Gutiérrez de la Hacera escribe “debaxo de cuyo altar principal se halla el cuerpo de dicho Apóstol”⁶⁸. Todavía en 1880 Villaamil⁶⁹ y en 1883 López Ferreiro se hacen eco de la tradición, escribiendo el segundo “que [se] afirmaba que las reliquias de nuestro Apóstol estaban en el cenotafio que se hallaba debajo de la mesa del altar mayor”⁷⁰. Antes de 1877 el citado López Ferreiro hizo levantar el cenotafio, encontrándolo “lleno de una tierra arenisca, huesos ya calcificados y otros objetos que revelan gran antigüedad”⁷¹. Sospecho, con Guerra Campos, que tales objetos y restos pudieran ser los que encontró Vega y Verdugo en su exploración del mausoleo apostólico de la década de 1660 que dejó guardados a modo de reliquias en ese lugar⁷². Hoy son imposibles de identificar entre las piezas que atesora el Museo Catedralicio al no estar diferenciados de otros aparecidos en las exploraciones arqueológicas posteriores⁷³.

El cenotafio de Vega y Verdugo pierde su función cultural a finales del siglo XIX, con el descubrimiento de los restos del Apóstol y la construcción de la nueva cripta,

19. Aspecto actual del cenotafio barroco del Apóstol Santiago

20. Detalle del cenotafio

21. Reconstrucción hipotética del autor de la mesa del altar mayor y el cenotafio

22. La mesa del trasaltar antes de su desmontaje y destrucción, con el túnel del cenotafio bajo sus arcadas

23. El cenotafio visto desde el túnel de la Sacristía Vieja



24. Sarcófagos del Panteón Real de El Escorial

25. Miguel Ángel: detalle de sarcófago de los Medici, Florencia

perdiendo con el tiempo la memoria colectiva la conciencia de su existencia, al permanecer desde entonces escondido detrás del frontal del altar (fig. 11).

* Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela (Spagna)

¹⁾ Mi agradecimiento a Pilar Benito (Patrimonio Nacional), Agustín Bustamante (Universidad Autónoma de Madrid), Miguel Ángel Castillo (Univ. Complutense), Manuel Castiñeiras (Univ. Autónoma de Barcelona), Humbert Jacomet (Conservateur du Patrimoine CMRH), Marco di Mauro (IPIA Marconi di Giugliano), Juan Monterroso (Univ. de Santiago) y Alfredo J. Morales (Univ. de Sevilla) por sus aportaciones para llevar a buen término la presente investigación.

²⁾ A.C.S. (Archivo de la Catedral de Santiago), Libro 32 de Actas Capitulares, leg. 597, 1655, fol. 5r.

³⁾ Se la cita en otro acta del 6 de febrero de 1657 (A.C.S., Libro 32 de Actas Capitulares, leg. 597, 1657, fol. 140r.).

⁴⁾ Sólo hay certeza de que a ella pertenecieron Juan Moreno, presidente de la misma, y el canónigo doctoral Velasco de Ibias.

⁵⁾ Se encuentra en la sección de Manuscritos con la signatura M-32.

⁶⁾ Los cincuenta y un folios del manuscrito presentan los apartados siguientes: “Yndice”, “Del facistol”, “De la proporción de la obra”, “Del pabimento o suelo de la capilla mayor”, “De las gradas de la capilla mayor”, “De la traça del frontal”, “Frontal blanco”, “Frontal de plata dorada”, “Frontal de bronce dorado”, “Dibuxo del

frontal”, “Tasación del frontal y elección de la muestra”, “Del muro o mesa del altar”, “De quantos géneros ay de custodias y de sus colores”, “De como deba ser la custodia del altar mayor”, “Del color que debe tener la custodia del Corpus”, “Custodia que a de serbir para el Corpus”, “Urna del monumento”, “Biril”, “Del retablo”, “Sepulcro”, “Estatua del Santo”, “Tabernáculo”, “Sacristía o camarín”, “Del paredón en que están las puertas de la sacristía” y “Escalerillas nuevas que se an de abrir por San Andrés y San Bartolomé”, “Espexo y torres”, y “Quintana”. El documento, si bien sin el índice, ha sido editado en dos ocasiones, una por F.J. Sánchez Cantón en *Opusculos Gallegos sobre Bellas Artes de los Siglos XVII y XVIII*, Compostela 1956, pp. 7-52, y otra por M. Á. Castillo en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, Madrid 2001, pp. 207-232.

⁷⁾ Se trata del dibujo de la peana de la custodia de Antonio de Arfe que quiere quitar; su proyecto para una urna del Monumento de Jueves Santo y peana para la dicha custodia; la propia custodia de Arfe con la nueva peana; el retablo del arzobispo Gelmírez; el aspecto de este retablo medieval en tiempos de Vega y Verdugo; su proyecto para la construcción de nuevo cenotafio apostólico; su primer proyecto de baldaquino; su segundo proyecto de baldaquino; el aspecto de la fachada del Obradoiro en su tiempo; su proyecto de reforma de dicha fachada; una ilustración de como se coloca y sujeta la pizarra de los chapiteles que propone para el Obradoiro; y, por último, el aspecto de la fachada de la Quintana cuando escribe el Memorial. La colección completa figura publicada en mis trabajos *Trazas, Planos y Proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*, A Coruña 1999, pp. 109-147, y en *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los Siglos XVI y XVII*, A. Vigo (dir.), Santiago 2003, pp. 372-385 y pp. 485-505.

⁸⁾ Así, sorprende que no figure citado en la mayoría de los estudios sobre literatura artística española, con las notables excepciones de *Historia de la crítica de Arte en España*, Madrid 1976, pp. 52-53, de J. A. Gaya Nuño, donde se le califica de “texto de grandísimo valor”, y de *Literatura Española sobre Artes Plásticas*, vol. I, *Bibliografía impresa en España entre los siglos XVI y XVII*, Madrid 2002, p. 121, de J. E. García Melero, donde menciona su “gran interés” para estudiar el exterior medieval catedralicio.

⁹⁾ Cfr. G. Ramallo Asensio, *La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del Barroco*, en G. Ramallo Asensio (ed.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Universidad de Murcia 2003, pp. 643-671.

¹⁰⁾ Sobre esta estancia véase nuestro trabajo *Il cardinale Gil Carrillo de Albornoz e il Conte Íñigo Vélez de Guevara: figure chiave del soggiorno romano e del gusto artistico del canonico José de Vega y Verdugo*, ‘Studi di Storia dell’Arte’, 2008, pp. 305-322.

¹¹⁾ Sobre el uso de mármoles combinado con bronce dorados en el Panteón del Escorial véase A. Bustamante García, *El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia*, ‘Anuario del Departamento de Historia

y Teoría del Arte’, 1992, pp. 161-215.

¹²⁾ Al respecto véase nuestro trabajo *Citas escorialenses en el Manuscrito sobre la Catedral de Santiago del canónigo José de Vega y Verdugo, Libros con Arte. Arte con Libros*, Cáceres 2007, pp. 669-689.

¹³⁾ Sobre tal impronta en Italia y Europa véase H. Wrede, *L’Antico nel Seicento*, en el catálogo de la exposición *L’Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, vol. I, Roma 2000, pp. 7-15.

¹⁴⁾ Cfr. L. Reau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, t. I, vol. 2, Barcelona 1996 (1ª ed. 1957), pp. 307-316.

¹⁵⁾ M. Castiñeiras González, *La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo, en Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo 2009, p. 275, también señala a este sarcófago como uno de los modelos seguidos en la decoración reliquiaria medieval de la fachada de las Platerías.

¹⁶⁾ Sobre la iconografía del sarcófago véase la propuesta de E. Struthers Malbon, *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*, Princeton-New Jersey 1990.

¹⁷⁾ No está claro en cual de esos dos años se descubrió la pieza; cfr. A.M. Riccomini, *Sarcophago di Giunio Basso*, en A. Pinelli (coord.), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, vol. Testi-Schede, Modena 2000, pp. 912-913. Véanse igualmente los estudios de A. de Waal, *Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter*, Roma 1900; G. Bovini, H. Brandenburg y F.W. Deichmann, *Repertorium der cristlich-antiken sarkophage*, vol. I, Rom und Ostia, Wiesbaden 1967, pp. 279-283.

¹⁸⁾ Tal emplazamiento se afirma en 1618 en Torrigio, *Le sacre grotte vaticane*, Roma 1639 (1ª ed. 1618), pp. 46-48, y hacia 1620 en Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano. Codice Barberini Latino 2733*, a cura di R. Niggli, Città del Vaticano 1972, p. 385.

¹⁹⁾ He manejado la edición publicada por Alianza Editorial en Madrid en 1982 (vol. I, pp. 398-399).

²⁰⁾ Sobre los relieves de la custodia y el púlpito véase J.M. Monterroso Montero, *La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los pulpitos de Celma, Platería y azabache en Santiago de Compostela. Objetos litúrgicos y devocionales para el rito sacro y la peregrinación (ss. IX-XX)*, Santiago 1998, pp. 179-222, especialmente pp. 195-197.

²¹⁾ Para las citas a la peana de Arfe, la cual llega a dibujar, véanse los fols. 16v. y 22r.-23v. Y para los relieves de Celma véanse los fols. 6v., 13r. y 16v.

²²⁾ De tales dudas se hace eco unos años antes M. Castellá Ferrer, *Historia del Apóstol de Jesús Christo Santiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas*, Madrid 1610, fol. 225v..

²³⁾ A.C.S., *Minutario de cartas y exposiciones*, 1652-1663, leg. 943, carta del cabildo a Juan de Astorga del 3 de septiembre de 1656.

²⁴⁾ Así se le llama en el contrato y en las notas de los gastos de su realización en el Libro 2º de Fábrica.

²⁵⁾ Se comprometen a terminarlo en el plazo de un año (A.C.S., Varia, leg. 718, doc. 479).

²⁶⁾ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, data de 1669, fol. 220r., data de 1670, fol. 225r., data de 1671, fol. 242r., y data de 1672, fol. 274r. En realidad, ya se le había encomendado el trabajo desde el mismo año en que se había concertado su construcción (data de 1665, fol. 145r.). El camarín y su poli-cromía, junto con el baldaquino y el forro de las paredes, ha sido restaurado recientemente; al respecto véase *Restauración da Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid 1999, pp. 38-49.

²⁷⁾ A.C.S., Fábrica. Comprobantes de Cuentas, caja 956-B, recibo del pintor.

²⁸⁾ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, data de plata de 1671, fol. 236v., data de vellón de 1671, fol. 245v. (esta cita documental está publicada en A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. IX, Santiago 1907, p. 198), y data de plata de 1676-1680, fol. 321r. Este mismo año de 1671 se paga al platero Antonio de Castrigo las tachuelas para clavar las chapas del camarín (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, data de plata de 1671, fol. 237v.).

²⁹⁾ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, cargo de plata de 1669-1670, fol. 211v. y cargo de plata de 1671, fol. 235v.

³⁰⁾ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, data de plata 1669-1670, fol. 213r., data de plata de 1671, fols. 237r. y 237v., data de plata de 1672, fol. 259v.

³¹⁾ Distingue entre el retablo camarín, donde el camarín es una parte hipertrofiada del retablo; el camarín oculto, donde el mueble queda envuelto por los alzados perimetrales que esconden la rica estructura interior; el camarín tribuna, sito en los balcones de la nave; y el camarín torre, arquitectura que se agrega al templo manteniendo su carácter de espacio autónomo; cfr. G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Ars Hispaniae*, vol. XIV, Madrid 1957, pp. 285-291. Sobre la expansión del camarín en el territorio nacional véase el estudio de R. Camacho, *El espacio del milagro: el camarín en el Barroco español*, Actas del I Congreso Internacional del Barroco, vol. II, Porto 1991, pp. 187-188. M. Pasculli Ferrara, *I cappelloni sopraelevati in Puglia e la loro relazione con i camarines spagnoli*, en A. Gambardella, *Napoli-Spagna, Napoli 2003*, pp. 137-142) ha localizado varios ejemplos de camarines en el sur de Italia, entonces bajo gobierno de España.

³²⁾ Mide 336 cm. de altura, 84 cm. de anchura y 672 cm. de fondo. Cfr. C. von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao 1984, pp. 63-64; A. Bustamante García, *La Octava Maravilla del Mundo. Estudio Histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Madrid 1994. Sobre su decoración véase R. Mulcahy, *A mayor gloria de Dios y el Rey. La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1992, pp. 125-141.

³³⁾ Recordemos como el 28 de octubre de 1654 el cabildo había contratado al platero vallisoletano Andrés de Campos Guevara para la realización de un retablo de plata en el altar mayor (véanse los términos del contrato en A.C.S., Fábrica. Comprobantes

de Cuentas, leg. 955-B). Tres años después regresa a su ciudad de origen sin haber llevado a cabo lo comprometido (A.C.S., Libro 21 de Fábrica, leg. 534, data de 1657, fol. 34v.).

³⁴⁾ Fols. 25r.-26r.

³⁵⁾ En este sentido, ya con Vega y Verdugo el recinto compostelano se convierte en uno de los más representativos conjuntos de platería del barroco español. Al respecto, véase J. Rivas Carmona, *El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias, Estudios de Platería, San Eloy 2003*, Universidad de Murcia 2003, pp. 515-536.

³⁶⁾ Cfr. Hnos. J. y R. Fernández de Boán, *General descripción del Reino de Galicia*, ms. ca. 1640, 246 (he consultado una copia manuscrita de una colección privada).

³⁷⁾ Fols. 32v. y 37r.

³⁸⁾ A.A. Rosende Valdés, *A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana, Semata, Las religiones en la historia de Galicia*, Santiago 1996, pp. 489-490, lo relaciona con la talla del guardapolvo de la sillería de coro de Dávila y Español.

³⁹⁾ A.C.S., leg. 534, Libro 2º de Fábrica, data de 1669, fol. 223r. Sobre la figuración véase nuestro anterior trabajo *Los tres Santiagos de la capilla mayor de la Catedral de Santiago: iconografía, culto y ritos, Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus*, Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, Santiago 2005, pp. 277-303.

⁴⁰⁾ Entiendo que la presencia del ojo de Dios en la gloria sobre el vano apostólico es una licencia del autor. Más dudas tengo con respecto a los dos ángeles arrodillados sobre el camarín, no documentados, y de los que no hay datos para confirmar o desmentir si existieron en su momento.

⁴¹⁾ A.H.U.S. (Archivo Histórico Universitario de Santiago), Sección Protocolos, D. Antonio de Caamaño, leg. 3.037, 1701, fols. 66r.-68v.

⁴²⁾ En la firma del cuadro se lee "JUA. ANTO. BOUZAS. AÑO DE 1748"; cfr. J. Monterroso Montero, J.A. García de Bouzas, en C. del Pulgar Sabin (ed.), *Artistas Gallegos, Pintores, Hasta el Romanticismo*, Vigo 1999, p. 197.

⁴³⁾ A.C.S., Libro 5º de Fábrica, leg. 537, data de 1765, fol. 179r.; A.C.S., Fábrica. Comprobantes de Cuentas, leg. 990-A, recibo del 29 de mayo de 1765; ambos documentos figuran publicados en B.J. Quijada Morandeira, *Las obras en la Catedral de Santiago desde 1751 a 1800. Aportación Documental*, A Coruña 1997, pp. 47-48.

⁴⁴⁾ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1658, fol. 55v.

⁴⁵⁾ Sobre la retablistica madrileña de estos años véase A.E. Pérez Sánchez, *Retablos madrileños del siglo XVII*, en A. Cámara Muñoz y S. Camacho Valencia (coords.), *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid 1995, pp. 59-75.

⁴⁶⁾ Cfr. V. Tovar Martín, *El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre*, 'Archivo Español de Arte', 1973, pp. 268 y 279-280.

⁴⁷⁾ Sobre el mueble véanse A. Marcos, *El retablo mayor del Santuario de la Fuencisla. Su arquitecto, escultores, doradores, estofadores y pintores*, 'Estudios Segovianos', 1949, pp. 251-254; P. E. Muller, *El retablo mayor del santuario de la Fuencisla: sus autores según*

una relación del 1662, 'Archivo Español de Arte', 1969, pp. 245-254; V. Tovar Martín, art. cit., pp. 283-290. Mi agradecimiento a María Suárez-Inclán García de la Peña, responsable de la reciente restauración del mueble patrocinada por la Junta de Castilla y León, y a Sagrario Abelleira, por facilitarme el estudio histórico de la obra y el estudio fotográfico de la misma.

⁴⁸⁾ La puerta de acceso está clavada lo que ha impedido que pudiéramos acceder a su interior (abril de 2010).

⁴⁹⁾ Sobre el mueble véanse V. Tovar Martín, art. cit., pp. 292-296; J. Mª. Parrado del Olmo, *Nuevos datos sobre el retablo mayor de Santa María de Tordesillas*, 'Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid', 1982, pp. 435-437; J. Urrea, *Los autores del retablo de Santa María de Tordesillas. Nuevos datos*, 'Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid', 1988, pp. 436-439.

⁵⁰⁾ Por ejemplo el camarín del retablo de Nuestra Señora de las Maravillas (1624); el del Hospital del Buen Suceso en la Puerta del Sol en Madrid (1637); o el del retablo de Nuestra Señora de Tolosa (1639).

⁵¹⁾ Sobre el mueble véase V. Tovar Martín, art. cit., pp. 276-282.

⁵²⁾ Lo tenían los retablos del Buen Suceso y de Santiago en Madrid. El de Fuencisla, el de Tordesillas y el de San Plácido en Madrid, de madera, lo imitan con los jaspados de la policromía.

⁵³⁾ V. Tovar Martín (art. cit., pp. 280 y 295) ya llamó la atención sobre el uso de este elemento en los retablos del citado autor.

⁵⁴⁾ Cfr. S. Moralejo, *Ara de Antealtares, Santiago, Camino de Europa. Culto e Cultura na Peregrinación a Compostela*, Santiago 1993, p. 252.

⁵⁵⁾ Sobre tal reinstalación véase A. López Ferreiro, *Altar y cripta del Apóstol Santiago, reseña histórica desde su origen hasta nuestros días*, Compostela 1891, p. 14.

⁵⁶⁾ En 1621 sólo quedan por hacer cinco.

⁵⁷⁾ Cfr. A. Bustamante García, *El Panteón del Escorial ...*, art. cit., pp. 178 y ss.

⁵⁸⁾ Cfr. Ch. de Tolnay, *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*, Madrid 1985, pp. 37-46.

⁵⁹⁾ Al respecto véase Mª. J. Redondo Cantero, *El sepulcro en Espala en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid 1987.

⁶⁰⁾ Véase nuestro trabajo *El viaje a Lisboa del canónigo fabricante José de Vega y Verdugo (1669)*, *Quintana*, 2002, pp. 301-311.

⁶¹⁾ A.C.S., Libro 33 de Actas Capitulares, leg. 598, 1661, fol. 91r.

⁶²⁾ No hay que olvidar que en noviembre de 1664 el cabildo autoriza al prebendado a trasladarse a Castilla para buscar mármoles "para las columnas del tabernáculo" y oficiales expertos en su talla (A.C.S., Libro 33 de Actas Capitulares, leg. 598, fols. 499r. y 626r.) y en octubre de 1669 a Portugal para "comprar piedras de jaspe y mármol para guarnecer el cercuyo de la capilla mayor" (ibidem, fols. 436v.-437r.).

⁶³⁾ Los tres dibujos, con cuatro diseños de pavimento, están publicados en nuestros trabajos *Trazas...*, op. cit., pp. 102-105 y *Planos y dibujos de arquitectura...*, op. cit., pp. 392-397.

⁶⁴⁾ "e quì in terra in una Cassa di Marmo, il cui coperchio si vede, riposa il Corpo di S. Giacomo" (cfr. G.L. Buonafede Vanti, *Viaggio occidentale a S. Giacomo di Galizia, Nostra Signora della Barca e Finis Terrae (1717-18)*, Bolonia 1719 (ed. comentada a cargo de Guido Tamburlini, Trieste 2004, pp. 83-84).

⁶⁵⁾ Cfr. J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol.III, Salamanca 1999, p. 614.

⁶⁶⁾ Cfr. G.L. Buonafede Vanti, op. cit., p. 83.

⁶⁷⁾ Cfr. N. Albani, *Viaje de Nápoles a Santiago de Galicia*, mss. italiano de mediados del siglo XVIII depositado en el archivo del Centro Italiano di Studi Compostellani de Perugia (Fondo Caucci, ms.15) publicado en Madrid 1993, p. 220.

⁶⁸⁾ Cfr. P.R. Gutiérrez de la Hacara, *Descripción general de Europa, y particular de sus estados, y cortes, especialmente de las ciudades, villas, y pueblos más notables de España*, vol. I, Madrid 1782, p. 246.

⁶⁹⁾ Cfr. J. Villa-Amil y Castro, *La Catedral compostelana en la Edad Media y el sepulcro de Santiago, con algunas antiguas curiosidades litúrgicas y varias noticias nuevas, histórico-artísticas, de la misma iglesia*, Madrid 1879, pp. 32-33.

⁷⁰⁾ Cfr. A. López Ferreiro, *Las tradiciones populares acerca del sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago 1883, pp. 15 y 18-23.

⁷¹⁾ Cfr. A. López Ferreiro, *El altar de Santiago, sus vicisitudes y transformaciones desde los tiempos primitivos hasta nuestros días*, Santiago 1877, p. 37.

⁷²⁾ Cfr. J. Guerra Campos, *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago 1982, p. 238, nota 412.

⁷³⁾ Así se me ha indicado en la dirección del Museo.

ABSTRACT

The Memoria sobre las Obras en la Catedral de Santiago (1656-1657) by the canon José de Vega y Verdugo contains a very interesting plan to renovate the cenotaph of the Saint James the Elder, a focal point for the pilgrims and worshippers dedicated to the Apostle, and which has been somewhat overlooked by historiography until now. However, this is an essential work to help understand the reasons behind the reformation work that took place in the seventeenth and eighteenth centuries. In the manuscript, the canon proposes moving an old ark from the main altar, where the mediaeval Diego Gelmírez's tabula was engaged, which he considered to be a cenotaph that was out of step with the new Counter-Reformation ideas, and to build a new funerary monument clearly inspired in Italy. These ideas were the starting point for the Baroque reformation of the presbytery some time after.

miguel.tain@usc.es



IX



X



XI

IX. Sarcófago de Giunio Basso
X. Camarín de la Virgen de la Guía del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Tordesillas (1655)
XI. Retablo de la fachada trasera del camarín
XII. Juan Bautista Celma, *Acusación y Martirio de Santiago y Bautismo de Josías*, relieve de púlpito de la catedral de Santiago (1583-1584)



XII