

Aniceto Marinas, Pius J. Daprè y Lorenzo Frechilla: esculturas inéditas del siglo XX en la Catedral de Santiago de Compostela

ANICETO MARINAS, PIUS J. DAPRÈ, AND
LORENZO FRECHILLA: UNPUBLISHED
SCULPTURES FROM THE 20TH CENTURY IN
THE CATHEDRAL OF SANTIAGO DE
COMPOSTELA

JAVIER GÓMEZ DARRIBA
Universidad de Málaga

Aniceto Marinas, Pius J. Daprè y Lorenzo Frechilla: esculturas inéditas del siglo XX en la Catedral de Santiago de Compostela

Javier Gómez Darriba
Universidad de Málaga

Recibido: 31/01/2026

RESUMEN: En el presente artículo se analiza, gracias a una exhaustiva búsqueda en archivos, hemerotecas y fototecas, la realización de tres esculturas inéditas conservadas en la Catedral de Santiago de Compostela y en su Museo: la santa Susana de Aniceto Marinas (1900-1902); la Virgen de Walsingham de Pius J. Daprè (1954); y el santo Domingo de la Calzada de Lorenzo Frechilla (1965), tallas donadas, respectivamente, por un acaudalado fiel, por la Iglesia católica romana de Inglaterra y por el Ministerio de Obras Públicas de España.

Palabras clave: Aniceto Marinas, arte contemporáneo, Catedral de Santiago de Compostela, escultura, imaginería religiosa, siglo XX

Códigos UNESCO: Historia Contemporánea (5504.02), Historia del Arte, siglos XIX-XX (5506.02-1), Escultura (6203.09)

ANICETO MARINAS, PIUS J. DAPRÈ, AND LORENZO FRECHILLA: UNPUBLISHED SCULPTURES FROM THE 20TH CENTURY IN THE CATHEDRAL OF SANTIAGO DE COMPOSTELA

ABSTRACT: In this paper it analyses, thanks to exhaustive research in archives, newspaper libraries and photo libraries, the creation of three previously unpublished sculptures preserved in Santiago de Compostela Cathedral and its Museum: Saint Susanna by Aniceto Marinas (1900-1902); the Virgin of Walsingham by Pius J. Daprè (1954); and Saint Domingo de la Calzada by Lorenzo Frechilla (1965), carvings donated, respectively, by a wealthy believer, by the Roman Catholic Church of England and by the Spanish Ministry of Public Works.

Keywords: Aniceto Marinas, Cathedral of Santiago de Compostela, contemporary art, religious imagery, sculpture, 20th century

INTRODUCCIÓN

Desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, la historiografía del arte se ha dedicado sobremanera al estudio de la Catedral de Santiago de Compostela atañendo fundamentalmente a su glorioso pasado medieval y moderno. No obstante, en el último quindenio han aflorado numerosas publicaciones centradas en su periodo contemporáneo, bien sea para tratar las reformas arquitectónicas o la ensambladura de nuevo mobiliario litúrgico, bien para analizar la incorporación de obras pictóricas y piezas de platería. Sumándonos a dicha tendencia, en el presente artículo se documenta la llegada a la basílica de tres esculturas inéditas: la santa Susana de Aniceto Marinas (1900-1902); la Virgen de Walsingham de Pius J. Daprè (1954), y el santo Domingo de la Calzada de Lorenzo Frechilla (1965)¹.

SANTA SUSANA

Susana constituye una de las muchas santas fabuladas de la Antigüedad. Tan es así que en 1969 la Iglesia Católica la eliminó del *Calendario Romano*

¹ Todas tienen en común el haber compartido culto en la capilla de San Juan Apóstol. Puesto que mis inicios en la investigación se centraron en el estudio de la transformación de este primitivo absidiolo románico y que la idea partió de nuestro homenajeado en los tiempos en que ostentaba los cargos de Deán Presidente del Cabildo y de Archivero Bibliotecario de la Catedral —intención que trasladó al profesor Miguel Taín Guzmán y, este, a su vez, a mí—, sirva al menos el presente artículo como particular tributo al M. Iltr. Sr. D. José María Díaz Fernández.

General aduciendo que las actas de su martirio eran legendarias². Considerada por la tradición hagiográfica hija de san Gabino, sobrina del papa san Cayo y pariente de Diocleciano, este habría ordenado su decapitación hacia 293-295 por consagrar su virginidad y rehusar la petición matrimonial de un pagano vinculado al emperador, así como por negarse a ofrecer sacrificios a Júpiter, dos pretextos muy comunes en las biografías míticas de las primeras mártires del cristianismo³.

La Iglesia compostelana, de manera interesada desde una perspectiva histórica y cultural, extrapoló este relato ficticio a los restos de una santa traída de Braga llamada Susana, de ahí que aún hoy día se le identifique o confunda con su homónima romana⁴. La mártir constituye una de las devociones más queridas, representativas y simbólicas de Santiago. Se le tiene desde tiempo inmemorial por copatrona de la ciudad, compartiendo tan distinguido honor con el apóstol que le da nombre. Ignoramos si lo ha sido alguna vez de forma oficial o si, sencillamente, lo es de manera fáctica gracias al indudable fervor popular del que gozó, sumado a la contribución de la tradición oral y de la bibliografía⁵. Al

² *Calendarium Romanum. Ex decreto Sacrosancti Œcumenici Concilii Vaticanii II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum*, Vaticano, Typis Polyglottis Vaticanis, 1969, p. 134.

³ FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950, p. 252; RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998 (ed. orig., Paris, Presses Universitaires de France, 1959), t. 2, vol. 5, p. 241.

⁴ DOMÍNGUEZ GARCÍA, Manuela, "Gelmírez y el *Furtum Sacrum*", en Luis A. GARCÍA MORENO (ed.), *Santos, obispos y reliquias: actas del III Encuentro Hispania en la Antigüedad Tardía*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, p. 161. Sobre el intrincado debate historiográfico acerca del origen e identificación de los restos de la mártir bracarense véase FANDIÑO FUENTES, Rafael, *Reliquias y relicarios medievales en la Catedral de Santiago de Compostela. Origen y evolución*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (tesis doctoral), 2019, pp. 135-137.

⁵ Ya la citan en 1885 como "compatrona de esta ciudad" FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María y FREIRE BARREIRO, Francisco, *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago, Seminario Conciliar, 1885, p. 291. Otros autores defienden que dicha asignación tuvo lugar a principios del siglo XX, BLANCO FANDIÑO, José Francisco, "Santa Susana", en *Santiago, punto de encuentro. Obras maestras de la Catedral y Caixa Galicia*, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 2010, p. 270; YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, *Los tesoros de la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Teófilo, Consorcio de Santiago, Fundación Catedral de Santiago, 2017, p. 119. Durante la Edad Moderna el Cabildo se preocupó porque la santa tuviese fiesta de guardar revestida de gran solemnidad, DÍAZ FERNÁNDEZ, José María, "Os Corpsos santos traídos por Xelmírez de Braga a Compostela", en José Manuel GARCÍA IGLESIAS (ed.) y Marcelina CALVO DOMÍNGUEZ (coord.), *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, p. 372.

respecto, conviene recordar lo expresado por el canónigo compostelano Antonio Rodríguez de Puga y Castro en 1641 en el contexto de una efeméride de enorme relevancia para la urbe: la traslación de numerosas reliquias —entre ellas el cuerpo de la mártir de Braga— a la Catedral, celebrada nada menos que con ocasión de la festividad de la santa Susana romana, el 11 de agosto⁶.

Llego, pues, el día mas festivo que tubo nuestra edad y aun esta Apostolica Iglesia [...] y auiendo señalado el de nuestra singular Abogada S. Susana V. y M., once de Agosto, cuia debocion en esta Iglesia, o ya por natural, que no falta quien diga lo fue de la villa del Padron, y que padecio en ella, o por Romana (quças importara a su veneracion no ser gallega), esta tan arraigada, que ansi como entre los fieles, en las grandes necesidades, se acude mas de ordinario a los pies de Maria Santisima, que a los de Christo Sr. Nuestro, tambien esta ciudad la reconoze tan tutelar, que primero la solicita que a algun otro santo, y con raçon, pues en su intercesion tiene con logro el colmo de sus desseos⁷.

El origen de tan arraigada veneración se remonta al año 1102 en que se produjo el "pío latrocinio", célebre episodio protagonizado por el obispo Diego Gelmírez, quien, acompañado de un séquito del clero compostelano, se apropió de forma subrepticia de unos santos cuerpos que radicaban en la ciudad de Braga alegando que estaban desprovistos de culto y que ni siquiera se guardaban con la debida dignidad. Del templo portugués de Santa Susana no solo trajo hasta la urbe gallega las reliquias de la mártir, sino también las de san Silvestre y san Cucufate. Las primeras se depositaron en la iglesia del Santo Sepulcro después de que se reedificase y se intitulase bajo la advocación de su flamante patrona⁸. Siglos después, aquí las reconoció Ambrosio de Morales (1572), cuya estancia en Compostela coincidió con la onomástica de la santa, lo cual le brindó la oportunidad de ver cómo la iglesia mayor y las parroquias de la ciudad se dirigían en procesión hasta su templo, donde la urna con sus restos salía al exterior para recibir a la comitiva⁹. Este elocuente testimonio se reafirma más si cabe con lo

⁶ Bien es verdad que en la Alta Edad Media la sede de Braga ya celebraba la fiesta a su mártir Susana en el día dedicado a la santa homónima muerta en Roma (*ibidem*, p. 378).

⁷ LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, Seminario Conciliar Central, 1909, t. 11, adiciones, pp. 243, 247-248.

⁸ FALQUE, Emma (trad.), *Historia Compostelana*, Madrid, Akal, 1994, caps. XV y XIX, pp. 94-99.

⁹ MORALES Y OLIVA, Ambrosio de, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Philipe II a los Reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias, Para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales y Libros manuscritos de las Cathedrales y Monasterios*, Madrid, Antonio Marin, 1765, pp. 122-123.

expresado por el Licenciado Molina escasos años antes (1551), quien destacó la frecuencia con que se extraía de su iglesia a fin de que cesasen las pertinaces lluvias "que por la mayor parte hazen gran daño en este Reyno"¹⁰.

El antedicho 11 de agosto de 1641 su santo cuerpo y los de los demás mártires bracarenses se trasladaron a la catedralicia cpilla de las Reliquias¹¹, desde la cual siguió saliendo en procesión en la segunda mitad del siglo XVII con ocasión de extraordinarias rogativas, bien para que cesase la epidemia de peste en Murcia, Cartagena y Orán (1676), bien para "conseruar los frutos" de la cristiandad (1685)¹². Entre medias, en 1684 se enaltecíó todavía más su figura merced al canónigo Andrés Martínez de Loaysa, quien sufragó una arqueta argéntea realizada por el orfebre Matías Vieites¹³. En 1994 se abrió con la finalidad de devolver a la Archidiócesis de Braga algunos de los huesos. En su interior también se hallaron varios tejidos e incluso una dalmática, prendas de enorme riqueza y variable procedencia¹⁴.

Avanzado el siglo XVIII, la Iglesia compostelana reivindicó la figura de la santa otorgándole un sitio privilegiado en la Fachada del Obradoiro, diseñada por el arquitecto Fernando de Casas y Novoa en 1738. En un frontispicio en el que apenas hay santoral, su escultura pétrea se erige airosa sobre una balaustrada dispuesta ante la Torre de la Carraca y volcada hacia la Plaza. Comparte ubicación nada menos que con san Juan Evangelista, a la postre hermano de Santiago el Mayor y patrono de una capilla catedralicia. La estatua, labrada por Gregorio Fernández en 1747 a cambio de 700 reales¹⁵, representa a la mártir como una

¹⁰ MOLINA, Licenciado, *Descripción del Reyno de Galicia, y de las cosas notables del*, Mondoñedo, Agustín Paz, 1551, fol. 6r.

¹¹ LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la [...]*, op. cit., 1909, t. 11, adiciones, pp. 247-264.

¹² ÍDEM, *Historia de la [...]*, op. cit., 1907, t. 9, pp. 175-176.

¹³ *Ibidem*, p. 305.

¹⁴ PARTEARROYO, Cristina, "Tecidos medievais da urna relicario de Santa Susana", en Marcelina CALVO DOMÍNGUEZ (coord.), *Santiago. A Esperanza. Pazo de Xelmírez*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 640-647; YZQUIERDO PEIRÓ, R., *Los tesoros de [...]*, op. cit., pp. 433-438.

¹⁵ LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la [...]*, op. cit., 1908, t. 10, p. 249; COUSELO BOUZAS, José, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Compostela, Seminario, 1932, pp. 295-296; GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990, p. 138; VIGO TRASANCOS, Alfredo, *La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago (1738-1750): arquitectura, triunfo y apoteosis*, Santiago de Compostela, Madrid, Consorcio de Santiago, Electa, Madrid, 1996, p. 94; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alberto, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, Fundación Universitaria

elegantísima joven ricamente ataviada, engalanada y coronada. En su mano izquierda sujeta un libro cerrado y en la diestra la palma que simboliza su victoria ante los tormentos padecidos. A la hora de concebirla, este escultor compostelano debió de inspirarse en la homóloga que rige el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Susana, la cual se supone que hubo de ser tallada a partir de 1709-1710 después de que Antonio Afonsín y Ciprián Domínguez Bugarín se adjudicasen la obra del mueble por 5.100 reales¹⁶. La imagen pétrea reitera de manera fidedigna las lujosas vestiduras de la lignaria, así como la corona sobre su cabeza y los demás atributos iconográficos citados¹⁷.

Sin ánimo de menospreciar a esta efigie patronal, es evidente que la del Obradoiro se convirtió en la imagen más visible e importante de la mártir en la ciudad hasta la llegada de una talla esculpida y policromada por el segoviano Aniceto Marinas (1866-1953) [Fig. 1], uno de los mejores representantes del realismo academicista de la España de finales del siglo XIX y primera mitad del XX, con obra repartida por toda la península, siendo muy célebres algunos monumentos urbanos como los dedicados a la Constitución de 1812 en Cádiz, a Daoiz y Velarde en Segovia, o la numerosa escultura pública que se conserva en Madrid, destacando por su carácter icónico la estatua de Velázquez ante el Museo Nacional del Prado¹⁸. En Galicia, poco antes que la talla de la mártir, había realizado en 1898 la escultura broncea de Concepción Arenal en la ciudad de Ourense¹⁹.

Española, 2006, p. 130 e ÍDEM, *Fernando de Casas. Arquitecto en Compostela*, Vigo, Santiago de Compostela, Nigra Trea, Consorcio de Santiago, 2008, p. 93.

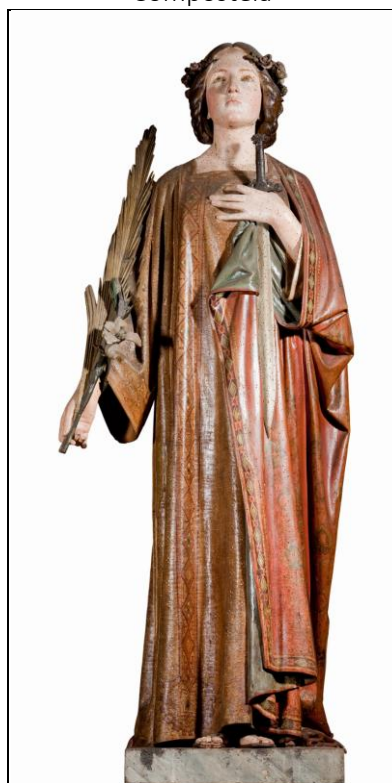
¹⁶ COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en [...]*, op. cit., pp. 177-178; REGA CASTRO, Iván, *Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700 a 1775). Iglesia, cultura y poder*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (tesis doctoral), 2010, pp. 362-363.

¹⁷ Bien es verdad que la de madera carece de palma martirial. No obstante, el ademán de su mano derecha induce a creer que en origen la portaría.

¹⁸ Acerca de la vida y obra de Aniceto Marinas véase BARRIOS PITARQUE, Mercedes, *Aniceto Marinas y su época*, Segovia, Imprenta Provincial, 1980; MELENDRERAS GIMENO, José Luis, "El escultor segoviano Aniceto Marinas García", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 88, 2002, pp. 143-198; HORCAJO MATESANZ, Antonio, *Grita el bronce. Habla la piedra. Reza la madera. Aniceto Marinas. Vida y obra del escultor*, s.l., Antonio Horcajo, 2017.

¹⁹ GALLEGO ESPERANZA, María de las Mercedes, *Evocaciones en piedra y bronce. Escultura pública en Ourense*, Ourense, Deputación Ourense, 1993, pp. 27-35; ÍDEM, "O monumento a Concepción Arenal en Ourense", *Fronda*, 86, 2020, s.p.

Fig. 1. Aniceto Marinas: santa Susana, 1900-1902. Catedral de Santiago de Compostela



Fotografía de Tono Arias. © Fundación Catedral de Santiago

La primera referencia conocida de la imagen objeto de estudio data de noviembre de 1900. Entonces, Joaquín Martínez García, un "acaudalado propietario" a decir de la prensa del momento, encargó a Marinas una santa Susana con objeto de donarla a la homónima parroquia compostelana en la que había sido bautizado²⁰. El comitente era un empresario poseedor de valiosos terrenos en Vilagarcía de Arousa, villa pontevedresa de la que fue un gran benefactor²¹. En junio de 1902 la efigie se hallaba terminada y algunas publicaciones del momento se hicieron eco del suceso. Unas noticiaron que se

²⁰ *La Correspondencia Gallega. Diario de Pontevedra*, 3264, 29/11/1900, p. 2.

²¹ VILLARONGA GARCÍA, Manuel A., *A Vilagarcía das vellas postais. Un paseo crítico pola vila que quería ser cidade [1900-1936]*, Vilaboa, Edicións do Cumio, 2006, pp. 106, 116, 122, 144.

trasladaría a la Catedral²², pero otras mantuvieron que el donante la legaría a la iglesia antedicha, de ahí que se ultimasen los preparativos de la solemne función con que se pretendía celebrar su llegada a la ciudad, efeméride prevista pasado el 20 de junio²³. Independientemente de dónde se depositase, lo cierto es que en julio de 1903 recorrió junto con una veintena de imágenes algunas de las calles pertenecientes a la collación de Santa Susana con motivo de las fiestas sacramentales de la parroquia²⁴. Desde entonces no se tienen noticias de la talla hasta principios de la década de 1920. Quién sabe si durante este tiempo permaneció custodiada por su patrocinador o por otro particular. Lo único seguro es que en febrero de 1921 un periódico local (*El Compostelano*) lamentaba que la estatua y el san Ambrosio esculpido por José Mateo Larrauri no se mostrasen a los fieles de manera permanente²⁵. Todo mudó a partir del 6 de abril de 1922, fecha en la que el cuerpo capitular se reunió para aceptar la entrega de la imagen:

Finalmente dióse cuenta de un donativo que hace el piadoso caballero D. Joaquín Martínez consistente en una bellissima estatua de St.ª Susana, obra del afamado artista madrileño Sr. Marinas. El Excmo Cabildo acordó aceptar el donativo, contestar a medio de oficio dando un voto de gracias al generoso donante y acceder a la condicion que impone de que sea expuesta a la publica veneracion en una capilla de la Catedral, designando a este fin una comision integrada por los M. Y. Sres Garcia R, Fabriquero y Varela para que de acuerdo con el donante señalen el retablo en que habrá de instalarse la imagen²⁶.

²² *Blanco y Negro*, 582, 28/06/1902, s.p.

²³ *El Áncora. Diario Católico de Pontevedra*, 1429, 16/06/1902, p. 2.

²⁴ *El Correo de Galicia*, s.n.º, 11/07/1903, s.p. Este periódico daba cuenta meses después del ingreso de Aniceto Marinas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y aprovechaba la ocasión para recalcar que era el "autor de la preciosa efigie de Santa Susana, propiedad de nuestro apreciable convecino D. Joaquín Martínez García", *El Correo de Galicia*, s.n.º, 18/11/1903, s.p.

²⁵ *El Compostelano*, 296, 04/02/1921, s.p. Sobre la vida y obra de José Mateo Larrauri vid. MARTÍNEZ AURED, Victoria, "El escultor José Mateo Larrauri, su etapa gallega", *Quintana*, 8, 2009, pp. 157-171.

²⁶ Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (en adelante, ACS), IG 639, Actas Capitulares, n.º 84 (1922-1929), ff. 18v.-19r (1.ª numeración). Dato aportado por MERA ÁLVAREZ, Irene, *La catedral de Santiago en la época contemporánea: arte y arquitectura (1833-1923)*, Santiago de Compostela, Teófilo, Consorcio de Santiago, 2011, p. 73. La talla continuó siendo durante años "de propiedad particular que el Cabildo retiene en calidad de depósito", LÓPEZ Y LÓPEZ, Román, *Santiago de Compostela. Guía del peregrino y del turista, guía oficial*, Santiago de Compostela, El Eco Franciscano, 1950 (8.ª ed.), p. 92.

Pasados cuatro días de este acuerdo, un feligrés de Santa Susana, Ramón Díaz Varela, utilizó el diario sobredicho para enviar una carta abierta a su cura párroco, el señor José Seoane Capeáns, diciéndose sabedor de que el sacerdote y Joaquín Martínez García habían mantenido varias conversaciones con objeto de instalar la imagen en el altar mayor de la parroquia. En tales reuniones no participaron los feligreses pese a estar aprobada su comparecencia. Sea como fuere, resultaron infructuosas porque el comitente mudó de parecer y decidió entregar la efigie al Cabildo²⁷, el cual la colocó en el retablo de la capilla de San Juan Apóstol el 2 de junio de 1922²⁸. La elección de este altar hubo de deberse a dos razones fundamentales: su hornacina principal se hallaba vacante tras la extracción del sagrario en 1917 motivada por la supresión de la parroquia homónima de la basílica²⁹; y el nicho no requería de modificaciones para dar cabida a la santa³⁰. De todos modos, es posible que en la década de 1940 lo desocupase durante un breve periodo de tiempo³¹.

En la actualidad, la capilla catedralicia no alberga la imagen que entre 1922-2009 presidió el retablo, tiempo más que suficiente para que desde mediados del siglo XX el recinto litúrgico resultase tanto o más conocido como capilla de Santa Susana que de San Juan Apóstol³². En 1998 se advirtieron graves daños en la madera de pino de la talla por causa de la acción de los insectos xilófagos. Entonces se le practicó una limpieza superficial dada la suciedad que

²⁷ *El Compostelano*, 647, 10/04/1922, s.p.

²⁸ *El Compostelano*, 691, 02/06/1922, s.p.

²⁹ ACS, IG 638, Actas Capitulares, n.º 83 (1917-1921), Sacristía 23/02/1917, s.f.

³⁰ Opinan lo contrario BARRAL IGLESIAS, Alejandro e YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Guía de la Catedral de Santiago*, León, Edilesa, 1993, p. 71.

³¹ Consta que en 1932 la imagen seguía en la capilla de San Juan, FILGUEIRA VALVERDE, José, *Guía de Santiago de Compostela*, Madrid, Patronato Nacional de Turismo, 1932, p. 49. Pero en el segundo semestre de 1942 el Cabildo reconoció que algunos fieles habían solicitado conducirla hasta la capilla de San Andrés, pues la de San Juan había sido recientemente restaurada y era "algo húmeda". El cuerpo capitular aprobó dicha petición a condición de que no se dispusiese en el altar mayor, reservado para albergar la imagen de Nuestra Señora de la Soledad una vez se quitase la sillería de coro de la nave central, ACS, 261, Actas Capitulares, n.º 88 (1941-1947), ff. 52v.-53r. La talla de la mártir vuelve a aparecer citada en la capilla de San Juan en dos publicaciones de 1950, LÓPEZ Y LÓPEZ, R., *Santiago de Compostela* [...], op. cit., p. 92; FILGUEIRA VALVERDE, José, *Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios*, Santiago de Compostela, Porto y Cía., 1950, p. 55.

³² PRECEDO LAFUENTE, Manuel Jesús, *Santiago y su catedral*, Santiago de Compostela, Compostela, 1992, p. 76.

exhibía³³. En 2009 abandonó el absidiolo para someterse a una urgente restauración, motivada entre otros factores por el agravamiento del citado problema, que había acarreado importantes faltas en la policromía y en la madera hasta el extremo de peligrar su propia estabilidad³⁴. Al año siguiente, ya reparada, se condujo a la actual Sede Afundación de Santiago de Compostela —entonces Fundación Caixa Galicia—, donde formó parte de la exposición *Santiago, punto de encuentro*. Una vez concluida regresó a la Catedral, aunque no a su antigua capilla, sino al Museo³⁵. Allí ocupa una hornacina pétrea abierta en la caja de escaleras, un lugar estrecho y de tránsito que impide su idónea contemplación. A nuestro juicio, resulta un emplazamiento indigno de su arraigada tradición cultural en Compostela, de su calidad artística y de la categoría del escultor que la concibió.

La talla se yergue sobre un alto pedestal cuadrangular en cuyos ángulos figuran águilas de alas explayadas. En el lado frontal aparece, sobre un crismón, la inscripción latina que entronca a la santa con el sacrificio de Cristo: "*SUSTULIT MARTYRIUM PRO CHRISTO*" [Fig. 2]. En los flancos laterales se representa un ancla y una paloma con una rama de olivo, símbolos de la Esperanza y de la Paz respectivamente. La efigie, de proporciones naturales —170 cm de altura sin contar el pedestal y 60 cm de anchura—, se alza sobre una peana. Se representa como una joven de facciones suaves, pero con semblante serio y decidido, acentuado por su pose hierática, su mirada al cielo y su mano izquierda llevada al pecho, gesto que subraya la valiente aceptación del martirio. Calza sandalias y viste túnica talar de tono ocre con cenefas de motivos geométricos. En el hombro izquierdo sostiene el manto que cae hasta la peana. Es de color azul en su parte interior, rojizo en la exterior y exornado con motivos vegetales. Su cabello presenta dos coletas a cada lado de su cabeza que se unen a una tercera en la nuca, la cual desciende hasta más allá de la media espalda. Según el anónimo autor de la crónica publicada en *Blanco y Negro* (1902) con motivo de la visita al estudio de Marinas, la elección del peinado y de la indumentaria tienen

³³ Archivo del Museo de la Catedral de Santiago (en adelante, AMCS), OLLARTE TECNOLOGÍA E CONSERVACIÓN, *Informe del tratamiento de conservación y restauración de la Capilla de Santa Susana o de San Juan. Catedral de Santiago de Compostela*, 1998, pp. 22, 28; MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel, "Capela de San Xoán Apóstolo ou de Santa Susana", en *Restauración da Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, p. 98.

³⁴ AMCS, Cristina CABODEVILA ROS y Noelia MÁRQUEZ GRILLE, *Proyecto de restauración imaxe de Santa Susana, Aniceto Marinas, 1917, Catedral de Santiago*, 2010, p. 3, e ÍDEM y Estefanía GRADÍN CARBAJAL, *Informe de talla en madeira policromada: Santa Susana*, 2010, s.p.; BLANCO FANDIÑO, J.F., "Santa Susana", op. cit., p. 271.

³⁵ YZQUIERDO PEIRÓ, R., *Los tesoros de [...]*, op. cit., p. 199.

base histórica, pues el artista había copiado "las telas [...] halladas en las catacumbas"³⁶ [Fig. 3]. Sea cierto o no, la estancia del escultor en Roma a finales del siglo XIX, época de ferviente labor arqueológica, pudo contribuir a un particular interés por recurrir a un historicismo formal en este tipo de detalles. Una errónea interpretación del texto antedicho ha llevado a creer que Marinas habría contemplado las ropas que se custodiaban en el relicario de la mártir en la Catedral de Santiago, razón por la cual se habría inspirado en ellas a la hora de componer el atuendo³⁷. Pero lo cierto es que no existe constancia de que el artista se desplazase hasta Compostela para tal fin y mucho menos de que el Cabildo le abriese la urna. Además, él mismo reconoció haber tomado como referencia las vestimentas descubiertas en Roma y no existe parecido entre el atavío de la estatua y los tejidos que antaño se guardaban en la arqueta.

Fig. 2. Vista frontal del pedestal de la talla de santa Susana.
Catedral de Santiago de Compostela



Fotografía del autor

³⁶ Blanco y Negro, 582, 28/06/1902, s.p.

³⁷ BLANCO FANDIÑO, J.F., "Santa Susana", op. cit., p. 268; YZQUIERDO PEIRÓ, R., *Los tesoros de [...]*, op. cit., p. 199. Sobre dichos tejidos véase PARTEARROYO, C., "Tecidos medievais da [...]", op. cit., pp. 640-647.

Fig. 3. Crónica sobre la santa Susana de Aniceto Marinas, *Blanco y Negro*, 582, 28/06/1902, s.p.



Fotografía del autor

Volviendo a la descripción de la imagen, cabe destacar que la corona floral de su cabeza y los lirios que sujeta en la mano derecha aluden a su virginidad, mientras que la palma y la daga al martirio. La condición de santa también se manifestaba gracias a un nimbo que no conserva desde hace más de medio siglo³⁸. El protagonismo de su contemplación recae en su actitud seria y serena, cuya mirada absorta al cielo denota delicadeza, candidez y determinación

³⁸ Se aprecia en las fotografías presentes en *Blanco y Negro*, 582, 28/06/1902, s.p. y 992, 07/05/1910, s.p. En 1969 ya no figuraba aureolada, FUERTES DOMÍNGUEZ, Gregorio, *Guía de Santiago. Sus monumentos, su arte*, Santiago, El Eco Franciscano, 1969, p. 56.

a partes iguales. Dicha expresión, aun cuando resulte una imitación fidedigna de la realidad, no es ajena a una incipiente idealización y divinización, como es lógico en una talla de esta naturaleza [Figs. 4-5].

Figs. 4-5. Vista frontal y lateral de la parte superior de la talla de santa Susana.
Catedral de Santiago de Compostela



Fotografías del autor

La imagen constituye un ejemplo paradigmático de escultura naturalista propia del arte religioso de finales del XIX y de principios del XX, si bien su aspecto de doncella y su cabeza floreada recuerdan enormemente a las efigies de tantas musas y alegorías del Modernismo, movimiento de plena vigencia en la Europa y España del momento. De hecho, se podría decir que en líneas generales Marinas reiteraría su pose escasos años después en la figura femenina que representa a la Constitución Española en el citado monumento de Cádiz. No hay que olvidar que era un escultor de formación académica e historicista que hasta 1902 había sobresalido por recibir encargos de instituciones oficiales no relacionados con la imaginería religiosa, aunque sin duda logró una talla cuyas formas y policromía destilan destreza técnica y meticulosidad en lo que a proporciones, expresión, texturas y motivos ornamentales se refiere.

En la prensa local del primer tercio del siglo XX se difundieron algunos comentarios que revelan la buena fama de la que gozó la efigie por entonces. En

1925 la alabó José María Moar Fandiño expresando que pocas obras le habían causado tanta impresión en la ciudad, citando entre ellas la Virgen de la Leche de Luisa Roldán, la santa Escolástica de José Ferreiro o el Cristo de Conxo³⁹. Ocho años después, Antonio Fernández Tafall publicaba un extenso artículo muy elogioso con el hacer de Marinas y con la imagen de la mártir, a la cual ensalzaba como quintaesencia de beldad y virtud en lo físico y en lo espiritual⁴⁰.

Fig. 6. La santa Susana de Aniceto Marinas, portada de la revista *Blanco y Negro*, 992, 07/05/1910, s.p.



© ABC

El éxito de la escultura, el prestigio de su autor, el que apareciese

³⁹ *El Ideal Gallego*, 2371, 14/08/1925, s.p.

⁴⁰ *El Compostelano*, 3969, 11/08/1933, s.p.

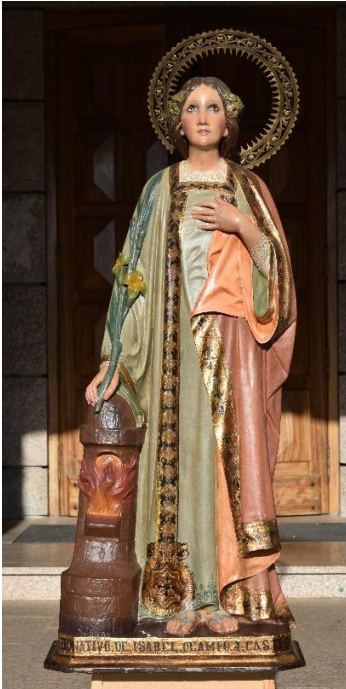
fotografiada en *Blanco y Negro* en 1902 y 1910 respectivamente [Fig. 6], amén de sus habituales referencias en la prensa y su privilegiada situación en la Catedral, hubieron de ser las causas para que a partir de entonces se estableciese un prototipo de mártir reiterado en la imaginería gallega a lo largo del siglo XX. Suponemos que producido fundamentalmente por los numerosos talleres artísticos que existían en Santiago de Compostela. Las tallas copiaron de manera fidedigna el modelo de Marinas, intercambiando apenas los atributos característicos de su iconografía cuando era menester. El propio artista segoviano realizó en 1904 una santa Teresa de Jesús para la capilla del Palacio Episcopal de Salamanca en la que repitió el tipo y actitud aplicados en la santa Susana. Incluso el rostro de ambas es muy semejante, si bien el de la mística figura más envejecido⁴¹.

Volviendo a Galicia, no exagero al manifestar que he hallado más de media decena de tallas inspiradas en la que centra nuestra investigación de las que, por no haber tomado nota, hoy no puedo revelar qué mártires representaban ni dónde se veneran. No obstante, he tenido la suerte de inventariar la imagen patronal y procesional de la parroquia de Santa Mariña de Muimenta (Cospeito, Lugo), talla ahuecada de la mártir de Augas Santas legada por una mujer cuyo nombre figura rotulado en la peana: "Donativo de Isabel Ocampo y Castro" [Fig. 7]. Se representa como una noble doncella, de pie y vistiendo rica túnica y manto con ribetes parcialmente dorados. Eleva su mirada al cielo al tiempo que conduce su mano izquierda al pecho, simbolizando así que acepta la voluntad divina del martirio. La diestra la apoya en su característico horno en llamas, el cual, en un lateral, cuenta con la firma del artista: "M Magariños / Escultor / Santiago", lo cual significa que hubo de realizarla el prolífico taller compostelano de Maximino Magariños entre 1902-1927⁴² [Fig. 8]. Llama la atención que la efigie sea tan fiel al modelo de Marinas, incluso en sus dimensiones, casi idénticas (120 cm de altura; 49 cm de anchura; 37 cm de fondo). Precisamente en el término municipal de Cospeito, más en concreto en la parroquia de Santa María de Bestar, existe una santa Lucía similar a la talla del segoviano, aunque de menor calidad artística.

⁴¹ Sobre dicha santa Teresa véase CASAS HERNÁNDEZ, Mario, "Santa Teresa de Jesús", en ÍDEM (coord.), *Vítor Teresa*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2018, pp. 166-167.

⁴² Este artista todavía carece de una exhaustiva monografía dedicada a su vida y obra. Por el momento, el estudio referencial acerca de su figura sigue siendo el de SINGUL LORENZO, Francisco, "Maximino Magariños", en Carlos del PULGAR SABÍN (ed.) y PULIDO NOVOA, Antón (dir.), *Artistas galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2004, pp. 340-373.

Figs. 7-8. Maximino Magariños: santa Marina, ca.1902-1927. Iglesia parroquial de Santa Mariña de Muimenta (Cospeito, Lugo)



Fotografías del autor. © Diócesis de Mondoñedo-Ferrol

Asimismo, aparte de estas dos efigies lucenses y de las que recuerdo haber visto pero no dónde, hay que subrayar que, siguiendo el modelo conocido, en 1912 se hizo la imagen patronal de la feligresía de Santa Baia de Cira (Silleda, Pontevedra)⁴³. A ella hay que añadir las santas homónimas de las iglesias parroquiales de igual advocación, caso de Santa Eulalia de Limodre (Fene, A Coruña), Santa Baia de Oeste (Catoira, Pontevedra) o Santa Baia de Arealonga (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra). Cabe preguntarse respecto a esta última si su fisonomía pudiera tener relación con el citado Joaquín Martínez García, prohombre de aquella localidad y patrocinador de la santa Susana realizada por Marinas. Precisamente de esta mártir romana también existen ejemplos en Galicia que reiteran el modelo del escultor segoviano. Una se halla en la capilla de San Lourenzo de Vilanova, perteneciente a la feligresía de Santo André de O

⁴³ VILLAYERDE SOLAR, María Dolores, *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, La Coruña, Edinosa, 2000, vol. 2, p. 14.

Hío (Cangas, Pontevedra)⁴⁴, mientras que la restante en la iglesia de Nosa Señora do Pilar de Santiago de Compostela, inscrita en la collación de Santa Susana. Sin salir de la ciudad, existía al menos hasta hace unos años otra imagen inspirada en la que centra nuestro estudio, concretamente una santa Bárbara con su característica torre a los pies en la capilla de la antigua Residencia Militar de Estudiantes de la Armada Teniente General Barroso⁴⁵. No muy lejos de la urbe, en la iglesia parroquial de Santiago de Padrón (Padrón, A Coruña), hay una santa Cecilia que reitera el tipo conocido, el cual siguen otras imágenes tales como la santa Lucía del templo parroquial de San Martiño de Cerceda (Cerceda, A Coruña) o la santa Marina de San Martiño de Calobre (A Estrada, Pontevedra). Todas las efigies citadas en este párrafo se hallan en la Archidiócesis compostelana, pero el obispado de Mondoñedo-Ferrol también atesora otras que son fiel resultado del modelo estudiado, aparte, claro está, de las ya reseñadas en Cospeito. Es el caso de la santa Lucía de la iglesia parroquial de San Xosé Obreiro de Xuvia (Narón, A Coruña) o de la titular del templo de Santa Mariña do Monte (San Sadurniño, A Coruña)⁴⁶. En definitiva, las catorce tallas mencionadas más la media decena que habré visto —y que no coinciden con las aludidas—, inducen a pensar que en territorio gallego puedan existir innumerables ejemplos que son buena muestra del incomparable éxito artístico de la escultura concebida por Aniceto Marinas.

VIRGEN DE WALSINGHAM

Nuestra Señora de Walsingham resulta la patrona de la Inglaterra católica y la principal advocación mariana del país. El origen de su culto se conoce gracias a una balada anónima impresa por Richard Pynson hacia 1496. En ella se relata que en 1061 a Richeldis de Faverches, viuda de un noble normando residente en la localidad de Walsingham (Norfolk), se le había aparecido la Virgen y la había guiado a la casa de Nazaret donde el arcángel Gabriel le había anunciado la encarnación del Mesías. Por mandato divino Richeldis construyó una réplica de dicha morada en su villa, la cual resguardó a su vez en un templo de piedra, embrión de un santuario de concurridísima afluencia durante el

⁴⁴ Aunque no he contemplado esta imagen, advierte de su semejanza con la de Marinas FERNÁNDEZ LAGO, José, *Os nosos santos*, Santiago de Compostela, Instituto Teolóxico Compostelán, 2006, p. 208.

⁴⁵ Su denominación ha cambiado en 2025 a Residencia Militar de Estudiantes de la Armada Almirante General Martorell Lacave.

⁴⁶ Ha publicado fotografías de las mismas SÁNCHEZ CONS, Josefina, *El arte religioso en el arciprestazgo de Xuvia*, A Coruña, Universidade da Coruña (tesis doctoral), 2014, t. 1, pp. 551, 559.

Medievo. Tan es así, que desde el segundo cuarto del siglo XIII hasta la reforma anglicana de Enrique VIII (1538) se erigió en centro de peregrinación de la monarquía inglesa⁴⁷. Se cree que la talla titular de aquel templo, ya perdida, se habría esculpido en el último tercio del siglo XI o si acaso en la centuria siguiente.

Fig. 9. Pius James Daprè: Virgen de Walsingham, 1954.
Catedral de Santiago de Compostela.



Fotografía del autor

La primera mención a ella data de 1246, momento en que Enrique III patrocinó una corona áurea para ofrendársela. Por causa del citado cisma, la

⁴⁷ WHEELER, W.G., "Nuestra Señora de Walsingham", *Compostela. Boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*, 33, 1954, p. 15; DICKINSON, J.C., *The Shrine of Our Lady of Walsingham*, Cambridge, Cambridge University, 2011 (ed. orig., 1956), pp. 4, 18-26; GORDON MELTON, John, *The Encyclopedia of Religious Phenomena*, Detroit, Visible Ink, 2007, p. 214.

imagen se extrajo de su sede y se quemó en el barrio londinense de Chelsea en el verano de 1538, de ahí que el conocimiento que se tiene de ella se deba a la reproducción que figura en un sello del siglo XV procedente del convento agustino custodio del santuario⁴⁸. A esta impresión se recurrió por vez primera en 1909 para plasmar a la Virgen en una vidriera del templo parroquial de San Antonio de Fakenham, cercano a Walsingham. También se basaron en ella las imágenes titulares de los dos centros religiosos existentes en el santuario actual —uno anglocatólico y otro católico romano—. Su gran popularidad terminó codificando el tipo iconográfico de las representaciones posteriores, entre las cuales se encuentra la estatua presente en la Catedral de Santiago⁴⁹ [Fig. 9].

El origen de su concepción se remonta a 1954 y radica en el deseo del cardenal Bernard William Griffin, arzobispo de Westminster, de enviar una imagen de dicha advocación mariana a Compostela para que los católicos de España orasen por la conversión de Inglaterra. No en vano, hubo de esculpirse antes del 25 de marzo de aquel año y, en el frontal de la peana, aparece grabada la siguiente inscripción: "Our Lady of Walsingham Pray for England" (Nuestra Señora de Walsingham, ruega por Inglaterra). En el día antedicho, festividad de la Anunciación y solemnidad patronal del santuario de Walsingham, se bendijo en la capilla de la Virgen de la Catedral de Westminster. Allí permaneció durante tres meses expuesta a la pública veneración. Llegado julio, se materializó su entrega en nombre de la Iglesia católica romana de Inglaterra, partícipe de una peregrinación a Compostela muy singular en lo devocional por resultar año jacobino y mariano. En ella participaron 63 ciudadanos británicos, contándose entre ellos el arzobispo de Liverpool, William Godfrey; el obispo de Cork, Cornelius Lucey, y el obispo auxiliar de Westminster, George Laurence Craven. La llegada de la imagen estaba prevista para el 25 de julio, festividad de Santiago el Mayor y día en que los fieles anglosajones ganaban el jubileo, pero hubo de posponerse a la jornada del 28 por un problema logístico. La estatua se llevó en procesión por la ciudad, atravesó el arco de Gelmírez hasta alcanzar la Plaza del Obradoiro y, ya en la basílica, efectuó la donación el aludido G.L. Craven. Se

⁴⁸ DICKINSON, J.C., *The Shrine of [...]*, op. cit., pp. 19, 65; BOSS, Sarah Jane, *Mary*, London, Bloomsbury Academic, 2004, p. 107.

⁴⁹ La talla del santuario anglocatólico fue concebida entre 1921-1922 por el sacerdote Alfred Hope Patten, materializada por la monja carmelita Catherine —residente en el convento de Kensington—, e instalada en la iglesia en 1931. Mientras que la imagen titular del templo católico romano la realizó Lilian Dagless en 1934, año en que inauguró su condición de santuario nacional, WHEELER, W.G., "Nuestra Señora de [...]", op. cit., p. 15; COBB, P., "Sermon preached at Walsingham on 75th anniversary of the dedication of the statue, 6 July 1997", (disponible en <http://www.walsinghamanglicanarchives.org.uk/> [Consultado el 15-06-2012]).

instaló en el altar mayor de la cripta del Pórtico de la Gloria y presidió la ceremonia el cardenal gallego Benjamín de Arriba y Castro, arzobispo de Tarragona⁵⁰ [Fig. 10].

Fig. 10. Virgen de Walsingham presidiendo el altar mayor de la cripta del Pórtico de la Gloria, décadas de 1950 y/o 1960



Fotografía de la Real Academia Galega de Belas Artes, Fondo Manuel Chamoso Lamas, sign. F1200008

Desconocemos el momento exacto y la razón por la cual abandonó aquel

⁵⁰ *El Correo Gallego*, 25139, 28/07/1954, p. 2 y 25140, 29/07/1954, p. 5; *Crónica del año santo de 1954. Compostela. Boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*, n.º extraordinario, 1954, p. 63; MOFFAT, Antonia, “Our Lady of Walsingham in Santiago de Compostela”, *Oremus*, 318, 2025, p. 20. El dato de la coincidencia del año jacobeo con el mariano se toma de PRECEDO LAFUENTE, Manuel Jesús, “Anos santos composteláns entre 1931 e 1975”, en *Compostela na historia: redescubrimento-rerurdimento*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 65-66.

altar para trasladarse a la capilla de Nuestra Señora la Blanca o de los España, abierta a la girola, donde se dispuso inmediata al retablo mayor, concretamente en el lado del Evangelio⁵¹. De alguna manera hacía pareja con otra advocación mariana de origen medieval, la Virgen de Montserrat, situada en el flanco opuesto de la Epístola. Pero comoquiera que el mueble lo presidía una talla de la Inmaculada Concepción y que existía una redundancia cultural de tipo mariano, avanzada la década del 2000 el Cabildo decidió recolocarla en la capilla contigua de San Juan Apóstol⁵², donde permaneció durante un lustro antes de desplazarse a la capilla de Santa Catalina, ubicada en el transepto norte. Pasados los años y terminadas las obras de restauración que afectaron al interior del templo, regresó a la capilla de San Juan, donde se halla sobre una mesa emplazada en el lado de la Epístola del presbiterio.

La talla se debe al escultor Pius James Daprè, autor de otras dos imágenes de la Virgen de Walsingham: una se entregó al papa Pío XII en 1947 y tenía el mismo epígrafe invocando a la oración por Inglaterra. La restante se hizo para la Catedral de Westminster en 1954, año en que realizó la compostelana. Las tres se esculpieron en madera de pino y con un tamaño uniforme, variando apenas sus diseños y colores. La que ocupa nuestra atención tardó en materializarse cinco semanas. Una vez terminada, la pintora A. Meacock la policromó. Respecto al artista que la ejecutó, cabe destacar que tenía un hermano gemelo —Leo Daprè— con quien compartía no solo oficio, sino también taller. La vocación les venía de familia, pues su padre, Anton Daprè, fue un longevo imaginero de origen tirolés que durante décadas trabajó para la compañía Burns Oates. Sus hijos, nacidos aproximadamente en 1914, se incorporaron a la empresa hacia 1930-1931 con apenas 16 años⁵³. La autoría de la obra se confirma gracias a los rótulos que luce en la esquina inferior izquierda de su parte trasera: "A. Meacock. / P.J. DAPRÈ / B.O.W. 1954 / MADE IN ENGLAND / 2433" [Fig. 11]. Analizando los renglones de la transcripción de arriba abajo, el primer nombre se refiere a la pintora que coloreó la talla. A

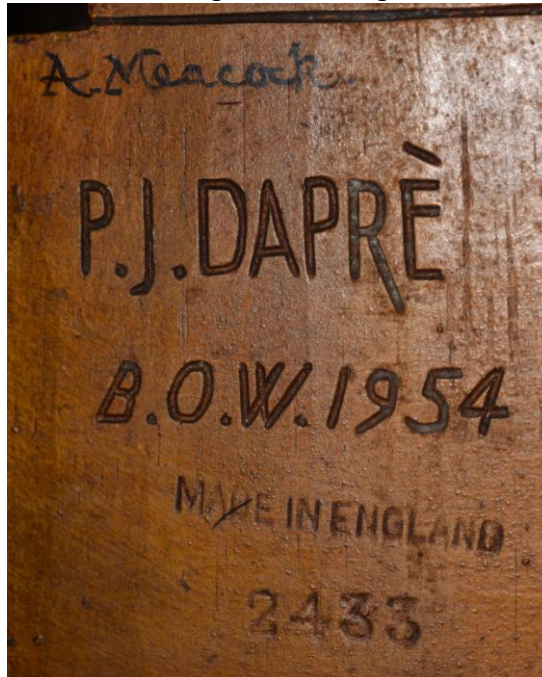
⁵¹ Allí estaba a principios de la década de 1990, ÍDEM, *Santiago y su [...]*, op. cit., p. 75; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, "Los últimos cien años", en José Manuel GARCÍA IGLESIAS (dir.), *La Catedral de Santiago de Compostela*, Laracha (La Coruña), Xuntanza, 1993, p. 420. En el año 2000 permanecía en dicha capilla, MOFFAT, Antonia, "From Brian Mooney", *Confraternity of Saint James. Bulletin*, 130, 2015, pp. 33-34.

⁵² Información proporcionada por el M. Iltre. Sr. D. José María Díaz Fernández en 2011.

⁵³ MOFFAT, A., "From Brian Mooney", op. cit., p. 34 e ÍDEM, "Our Lady of [...]", op. cit., p. 20. Agradezco enormemente a esta autora el haberme proporcionado recortes del semanario *The Universe* donde aparecen los datos biográficos de los artistas e incluso una interesante fotografía en la que se aprecia a Meacock pintando la talla que sería enviada a Santiago.

continuación figuran las iniciales y apellido del escultor, así como las siglas del obrador para el que trabajaban: Burns, Oates & Washbourne. Le siguen el año y lugar en que se efectuó la estatua y, por último, una cifra que quizás se refiera al número de copia o a cualquier otro asunto relacionado con la compañía productora.

Fig. 11. Firmas del escultor (Pius J. Daprè) y de la pintora (A. Meacock) de la Virgen de Walsingham



Fotografía del autor

La imagen posee unas dimensiones de 1 m de altura por 0,66 m de anchura y 0,42 m de fondo. En lo formal e iconográfico se basa de manera fidedigna en el aludido sello del siglo XV que representaba la desaparecida talla románica titular del templo de Walsingham. La Virgen aparece sedente, nimbada y coronada, hallándose en la base del trono la citada plegaria. Viste manto azul, túnica roja y velo blanco. Dispone sobre su regazo a Jesús, a quien sujeta con la mano izquierda mientras que con la derecha sostiene, como si de un cetro se tratase, el lirio revelador de su pureza. El tipo iconográfico resulta el de la Virgen en Majestad o *Sedes Sapientiae*, caracterizado por su expresión hierática y por la

entronización de la Madre que a su vez sirve de asiento al Niño⁵⁴. Este, aureolado y ataviado con túnica blanca, apoya en su mano izquierda el libro de los *Evangelios* e intenta con la opuesta alcanzar la flor que soporta su progenitora. No bendice al fiel como sí sucede en imágenes análogas. Los semblantes de ambos evocan rasgos anglosajones, palpables en el tono claro de la tez y de los ojos [Fig. 12]. Aun cuando se trata de una obra pretendidamente naturalista, el autor no ha pulido del todo su superficie, de ahí que en la cercanía se aprecien los golpes de la gubia.

Fig. 12. Rostro y corona de la Virgen de Walsingham



Fotografía del autor

SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

Domingo García fue un eremita hispano cuya larguísima vida transcurrió entre los siglos XI y XII. En su juventud, tras ver frustradas sus aspiraciones de ingresar en la Orden de San Benito, se retiró de forma individual y contemplativa

⁵⁴ RÉAU, L., *Iconografía del arte* [...], op. cit., 1996 (ed. orig., 1957), t. 1, vol. 2, pp. 78, 100.

a un bosque. Tiempo después surgió en él un afán por trazar una nueva y más segura ruta hacia Compostela, de manera que contribuyó a desviar el Camino de Santiago hacia el sur para que transcurriese por la hospedería que habría de perpetuar su nombre —de la propia calzada deviene el apodo—. Este itinerario contaba con un puente pétreo sustituto de otro lignario que había ideado junto con san Gregorio de Ostia a fin de que los peregrinos cruzasen el río Oja sin necesidad de vadearlo⁵⁵. Su capacidad para diseñar tales infraestructuras condujo a que en la España de 1939 los ingenieros de caminos, canales y puertos lo convirtiesen en su santo patrono, haciendo lo propio, años después, los trabajadores del Cuerpo de Obras Públicas⁵⁶.

Estos datos en absoluto son baladíes si nos atenemos a la particular iconografía que caracteriza al santo Domingo de la Calzada que se venera en la Catedral de Santiago [Fig. 13], talla lignaria entregada a la Iglesia compostelana el 14 de mayo del año jubilar de 1965 como ofrenda de una peregrinación del funcionariado del Ministerio de Obras Públicas, que la trajo desde Calahorra, ciudad de la que el santo es patrono y cuya festividad se celebra el 12 del referido mes. El día de su llegada a la basílica se instaló en la capilla de la Virgen del Pilar y en la jornada siguiente participó en una procesión desde la Alameda hasta la Catedral. Estuvo presente en ella el obispo calagurritano Abilio del Campo y de la Bárcena, quien concluyó la función oficiando la pertinente misa⁵⁷. Ignoramos en qué fecha y por qué motivo se trasladó a la capilla de San Juan Evangelista, pero lo cierto es que como mínimo en 1971 ya se veneraba en ella⁵⁸. De ahí solo se ausentó con motivo de los trabajos de restauración habidos en

⁵⁵ ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Santo Domingo de la Calzada. El ingeniero del cielo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1940, pp. 57-58, 67-69; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los [...]*, pp. 89-90; RÉAU, L., *Iconografía del arte [...]*, op. cit., 1997 (ed. orig., 1958), t. 2, vol. 3, p. 402; RINCÓN GARCÍA, Wifredo, “Aproximación a la iconografía de dos santos del Camino de Santiago: Santo Domingo de la Calzada y San Juan de Ortega”, en Horacio SANTIAGO OTERO (coord.), *El Camino de Santiago, la hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 223-224; CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003, pp. 106-107.

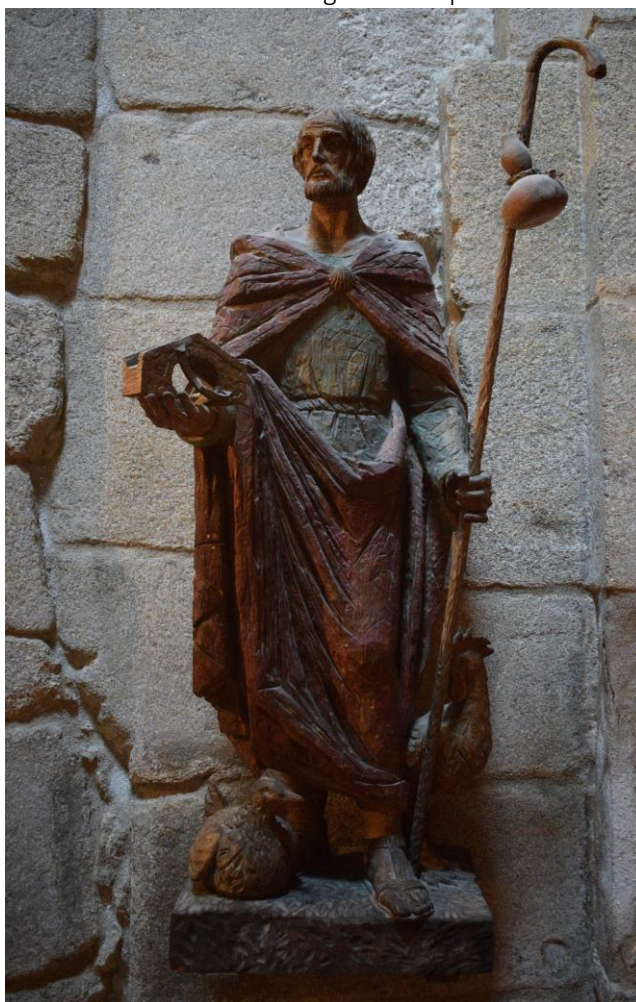
⁵⁶ AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, “La construcción iconográfica de un relato de santidad: Santo Domingo de la Calzada”, en Esther LÓPEZ OJEDA (coord.), *Escribir la historia. Crónicas y relato en la Edad Media*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2021, p. 333.

⁵⁷ *El Correo Gallego*, 29487, 15/05/1965, p. 3 y 29488, 16/05/1965, p. 5; *Compostela. Boletín de la Junta Central de Año Santo Compostelano 1965 y de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*, 63, mayo de 1965, p. 19.

⁵⁸ Así lo acredita PRADO DÍAZ, Antonio, *Guía artística de Santiago de Compostela (con interesantes notas históricas)*, Santiago, El Eco Franciscano, 1971, pp. 78-79.

1998⁵⁹ y entre 2019-2021. Por lo demás, siempre se ha emplazado en el estrecho muro del lado del Evangelio del presbiterio, entre el acceso tapiado a la desaparecida sacristía y el altar mayor.

Fig. 13. Lorenzo Frechilla: santo Domingo de la Calzada, ca.1965.
Catedral de Santiago de Compostela

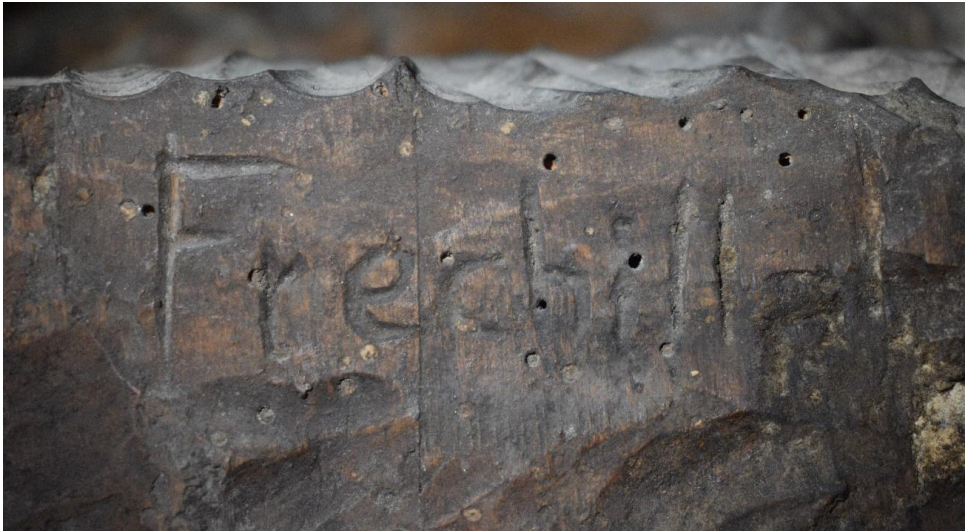


Fotografía del autor

⁵⁹ AMCS, OLLARTE TECNOLOXÍA E CONSERVACIÓN, *Informe del tratamiento [...]*, op. cit., e ÍDEM, *Proxecto para o tratamento de conservación e restauración da Capela de Santa Susana ou de San Xoán*, 1998.

La imagen, de madera policromada, mide 1,25 m de altura, 61 cm de anchura y 43 cm de fondo. Su autoría se revela en el flanco izquierdo de la peana: "Frechilla" [Fig. 14]. Alude a Lorenzo Frechilla (1927-1990), escultor vallisoletano reconocido fundamentalmente por su obra abstracta, si bien entre 1951-1959 vivió una etapa en Madrid en la que trabajó para los Talleres de Arte Granda efectuando tallas figurativas de un naturalismo esquematizado⁶⁰. Ignoramos con exactitud cuándo ejecutó la estatua objeto de estudio, pero se supone que en 1965 o en una data inmediatamente anterior. El artista, en cierto modo fiel a las representaciones medievales y renacentistas de Domingo García, la concibió conforme a su tipo iconográfico de ermitaño laico e ingeniero, obviando así la indumentaria religiosa que le caracterizó desde el siglo XVII en adelante y, más aún, su aspecto de enclenque y entrañable anciano que tanta fortuna artística y popularidad ha tenido desde que en 1789 el escultor Julián de San Martín hiciera la imagen procesional que preside el altar del sepulcro del santo en la Catedral de la que es patrono⁶¹.

Fig. 14. Firma de Lorenzo Frechilla en la peana de santo Domingo de la Calzada

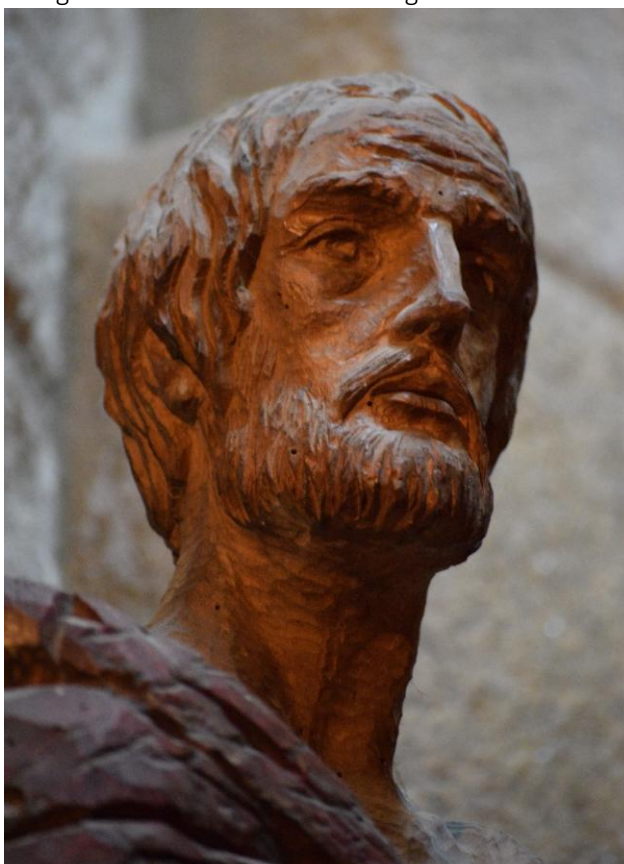


Fotografía del autor

⁶⁰ COCA ORTEGA, María Teresa, *Lorenzo Frechilla*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1989, pp. 22, 29-31.

⁶¹ CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los [...]*, op. cit., p. 110; AZOFRA AGUSTÍN, E., "La construcción iconográfica...", op. cit., pp. 331-397.

Fig. 15. Cabeza de santo Domingo de la Calzada



Fotografía del autor

El anacoreta se halla de pie y presenta el clásico juego de pierna derecha firme e izquierda exonerada y adelantada. Se efigia como un hombre maduro, barbado, de facciones enjutas y expresión seria [Fig. 15]. Originalmente estaba aureolado⁶². Viste túnica de un verde grisáceo ceñida por cinturón, así como gruesa capa cobriza atada a la altura del pecho por una concha de vieira. Esta constituye un atributo jacobeo, como también el bordón que porta en su mano izquierda del que pende una calabaza. Ambos elementos hacen referencia a su constante peregrinar y a sus ansias de trazar una nueva ruta a Compostela. Sobre la palma de la mano diestra sostiene un puentecillo de un solo arco en cuyo ojo se insiere un ancla [Fig. 16]. Con dicha infraestructura no solo se alude a uno de

⁶² Tal y como se aprecia en la fotografía de FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen, *Simón Rodríguez*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, p. 113.

los episodios más célebres de su vida, sino también —gracias a la incorporación del áncora— a la institución que patrocinó la talla y la donó a la Catedral, pues la mezcla de ambos símbolos constituía el logotipo del Ministerio de Obras Públicas de la España del momento. Siguiendo con los atributos iconográficos, es obligado reseñar que junto a sus pies calzados por sandalias aparecen el gallo y la gallina que remiten a un famoso milagro que ha adquirido distintas variantes, como el de las aves que una vez cocinadas cantaron sobre la mesa del moro después de que el cristiano a quien había apresado invocase al santo, o el más célebre del joven germano injustamente ahorcado cuyos padres prosiguieron la peregrinación hasta Santiago y, hallándolo vivo en el patíbulo a su regreso, dieron parte al juez, cuya incredulidad inicial mudó al comprobar que el gallo y la gallina cacareaban⁶³.

Fig. 16. Mano derecha de santo Domingo de la Calzada con el puente y el ancla, logotipo del Ministerio de Obras Públicas en 1965



Fotografía del autor

⁶³ ENTRAMBASAGUAS, J. de, *Santo Domingo de [...]*, op. cit., pp. 184-191; CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los [...]*, op. cit., p. 108. Este último milagro cuenta con diferentes versiones, VEGA AVELAIRA, Judit, “Análisis iconográfico de una leyenda jacobea: el milagro del ahorcado y sus representaciones en Suiza”, *Compostellanum*, 55, 3-4, 2010, pp. 663, 665, 667, 669.

Desde el punto de vista técnico y formal, hay que subrayar que el naturalismo de la efigie se mitiga gracias a un acabado no pulimentado en el que la basta presencia de la gubia cobra protagonismo⁶⁴, característica compartida con multitud de tallas devocionales coetáneas realizadas por los Talleres de Arte Granda cuando trabajaba allí Frechilla. Dicha empresa surtió de imágenes a las flamantes iglesias construidas en los poblados fomentados por el Instituto Nacional de Colonización. En este sentido, cabe destacar que estudios recientes atribuyen al vallisoletano la creación del modelo de san Isidro Labrador que tantísimo éxito tuvo entonces por ser el santo patrono del Instituto y hallarse presente en casi todos los templos erigidos por este. De momento, tal asignación no se ha podido probar documentalmente, a lo cual no ayuda el afán del escultor por guardar el anonimato en este tipo de obras⁶⁵. Sea como fuere, al menos en Galicia y, más en concreto en la Terra Chá lucense, existen dos iglesias levantadas por el INC que conservan sendas tallas del santo campesino fieles al modelo conocido, consideradas por Blanco Agüeira obra de Frechilla: la de Santa María da Cabeza de Arneiro (Cospeito) y la de San Cidre de O Matodoso (Castro de Rei)⁶⁶. Ambas carecen de la firma de cualquier artista.

CONCLUSIÓN

Las esculturas aquí estudiadas tienen entre sí mucho más en común que el hecho de constituir tres obras religiosas del siglo XX esculpidas en madera policromada. Todas se donaron a la Catedral gracias a la iniciativa de particulares (santa Susana), iglesias (Virgen de Walsingham) e instituciones (santo Domingo de la Calzada), sin que los arzobispos compostelanos ni el Cabildo promoviesen —al menos de forma directa— su llegada ni posterior culto. Tampoco la grey santiagoense demandaba tales devociones para cuando entraron en el templo. La veneración a la mártir bracarense reconvertida en patricia romana era residual en la ciudad y en la basílica jacobea en 1922, realidad que se ha agravado con el

⁶⁴ OTERO TÚÑEZ, Ramón, “La Edad Contemporánea”, en *La Catedral de Santiago de Compostela. IX Centenario de la Catedral de Santiago de Compostela. Año Santo de 1976*, Santiago, Caja de Ahorros de Santiago, 1977, pp. 379-398.

⁶⁵ BAZÁN DE HUERTA, Moisés y CENTELLAS SOLER, Miguel, “Arte religioso en las Vegas Bajas del Guadiana. Propuestas renovadoras y presencia femenina en las iglesias de colonización”, en María del Mar LOZANO BARTOLOZZI y Vicente MÉNDEZ HERNÁN (eds.), *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*, Extremadura, Universidad de Extremadura, 2018, pp. 42-43; ALAGÓN LASTE, José María, “Las obras escultóricas de los Talleres de Arte Granda de Madrid para los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro en la posguerra”, *Aragonia Sacra*, 28, 2025, pp. 10-11, 21, 24-28.

⁶⁶ BLANCO AGÜEIRA, Silvia, “Raros y extravagantes: los espacios sacros contemporáneos en la diócesis de Mondoñedo-Ferrol”, *Abrente*, 47, 2015, pp. 14-15.

transcurrir del tiempo, hasta el punto de que la estatua del insigne Marinas se halla en una ubicación del todo inapropiada. Respecto a las demás, la advocación mariana solo resulta conocida por los ingleses y no digamos el anecdótico fervor que pueda recibir hoy día Domingo García. Muy probablemente todo ello ha contribuido a que la historiografía también las haya considerado en cierto modo obras marginales, razón por la cual las ha obviado de las cuantiosas publicaciones científicas y académicas que ha merecido la Catedral en las últimas décadas aun cuando las tallas lleven poblándola más de 60 años en el menor de los casos. Por fortuna, gracias a una exhaustiva investigación hemos podido documentar su autoría, fecha y las singulares motivaciones devocionales que originaron su factura. De alguna manera, ya no quedarán relegadas al olvido.