

Santiago de Compostela a través de la mirada del dibujante y anticuario inglés William John Bankes (1813)

SANTIAGO DE COMPOSTELA THROUGH THE EYES OF THE ENGLISH DRAWER AND ENGLISH ANTIQUARIAN WILLIAM JOHN BANKES (1813)

VIGO TRASANCOS, ALFREDO, BEIRAS GARCÍA, EDUARDO Y REY TORIBIO, MARISA
Universidade de Santiago de Compostela

Santiago de Compostela a través de la mirada del dibujante y anticuario inglés William John Bankes (1813)¹

Alfredo Vigo Trasancos, Eduarco Beiras García y Marisa Rey Toribio
Universidade de Santiago de Compostela

Recibido: 27/11/2025

RESUMEN: La escasez de vistas antiguas referidas a la ciudad de Santiago incrementa el valor de los cuatro dibujos que damos a conocer y que fueron realizados por el viajero inglés William John Bankes en 1813. De hecho, suman a su valor artístico, el interés de mostrar la Plaza de Platerías con la primitiva fuente barroca que se perdió en 1825 y una panorámica de la ciudad tomada desde la futura Herradura que es, hasta la fecha, la primera de sus características. No es menos importante la personalidad extravagante de su autor, tal vez uno de los británicos más destacados de la primera mitad del siglo XIX.

¹ Este trabajo es, en parte, resultado del proyecto de investigación ARSOGAL concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación que tiene como código PID2022-137098NB-I00. Igualmente se ha beneficiado de una ayuda de la Xunta de Galicia: Proxectos Plan Galego IDT. Consolidación e Estruturación 2023 GRC GI-1510. Código: 2023-PG060 (ED431C2023/21). Al mismo tiempo, no quisiéramos dejar de mostrar nuestro agradecimiento a Adele, que nos atendió con gran eficacia y amabilidad en el National Trust Images, del Reino Unido, al que pertenecen varias de las ilustraciones que acompañan este artículo y en especial los cuatro dibujos de William John Bankes que son protagonistas de nuestro estudio.

Palabras clave: Fuente de la Plaza de Platerías, Santiago de Compostela, Siglo XIX, viajeros, vistas urbanas, William John Banks

Códigos UNESCO: Historia de la Arquitectura (5506.01), Historia del Arte (5506.02), Otras (Historia Urbana) (5506.99)

SANTIAGO DE COMPOSTELA THROUGH THE EYES OF THE ENGLISH DRAWER AND ENGLISH ANTIQUARIAN WILLIAM JOHN BANKES (1813)

ABSTRACT: The scarcity of ancient views of the city of Santiago increases the value of the four drawings we present, which were made by the English traveler William John Banks in 1813. In fact, they add to their artistic value the interest of showing the Plaza de Platerías with the original Baroque fountain that was lost in 1825 and a panoramic view of the city taken from the future Herradura, which is, to date, the first of its kind. No less important is the extravagant personality of their author, perhaps one of the most prominent Britons of the first half of the 19th century.

Keywords: Fountain in Platerías Square, Santiago de Compostela, Travellers, Urban views, William John Banks, XIXth century

INTRODUCCIÓN

No se prodigan los dibujos o vistas referidas a la ciudad de Santiago a pesar de su importancia como centro de peregrinación activo desde la lejana Edad Media. De hecho, son contadas las imágenes que representan o “retratan” su iconografía urbana y, en la mayoría de los casos, fueron debidas casi siempre al interés de viajeros extranjeros que quisieron plasmar, por distintos motivos, la fisonomía de la ciudad que visitaron y que despertó en ellos una curiosidad. Apenas nos quedan de ella, junto a las ya clásicas vistas de Pier María Baldi de 1669² o la de Richard Ford de 1832³, las del canónigo fabriquero Vega y Verdugo⁴,

² Al respecto, como obras básicas de referencia, véanse MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, edición de Ángel SÁNCHEZ RIVERO y Ángela MARIUTTI, Madrid, 1933; GÓMEZ IPARRAGUIRRE, Jorge, MERA ÁLVAREZ, Irene y VIGO TRASANCOS, Alfredo, “Galicia en las acuarelas de Pier María Baldi”, en Xosé Antonio NEIRA CRUZ (dir.), *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, Santiago, Xunta de Galicia, 2004, pp. 603-617 y TAÍN GUZMÁN, Miguel, *La ciudad de Santiago de Compostela*

las del compostelano Ramón Gil Rey⁵, la gran panorámica que, desde la Almaciga, elaboró un miembro del séquito que acompañó a España al conde de Sandwich en su viaje de embajada de 1666⁶ y pocas más como la que, tomada desde el Pedroso, dibujó Juan López Freire, el menor, y que dio paso al grabado de Manuel Navarro y que muestra toda la panorámica de Compostela en 1799, ya en las postrimerías del siglo XVIII⁷. Por lo tanto, con tan pocas imágenes de la Ciudad del Apóstol, es de gran interés resaltar la labor de aquellos nuevos investigadores que, gracias a sus inquisitivas indagaciones y a que han sabido aprovechar las nuevas oportunidades que les proporcionan las introspecciones *On line* en

en 1669. La “peregrinación” del Gran Príncipe de la Toscana Cosimo III de Medici, Santiago, Teófilo Edicions-Consorcio de Santiago, 2012.

³ Vid. RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier (ed.), *Richard Ford. Viajes por España (1830-1833)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Fundación Mapfre, 2014.

⁴ Vid. CARRO GARCÍA, Jesús, “Tres diseños orixinaes da Catedral de Sant-Iago”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias*, Madrid, Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, 1935, pp. 302-311; VEGA y VERDUGO, José, “Memoria sobre obras en la catedral de Santiago (1657-1666)”, en Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (ed.), *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes, de los siglos XVII y XVIII*, Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1956; TAÍN GUZMÁN, M., “Cronología, contenidos y referencias del Memorial sobre obras de la Catedral de Santiago del canónigo pintor José de Vega y Verdugo”, en Kazimierz SABIK y Karolina KUMOR (eds.), *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Varsovia, Uniwersytet Warszawski, 2010, pp. 499-509. En general, sobre los dibujos referidos a la catedral vid. TAÍN GUZMÁN, M., *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*, A Coruña, Diputación Provincial, 1999 y VIGO TRASANCOS A. (dir.), *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2003.

⁵ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, pp. 286; *Pintura romántica gallega: Juan José Cancela del Río, Jenaro Pérez Villaamil, Ramón Gil Rey*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1944; FILGUEIRA VALVERDE, José, “Apuntes de un viaje por Galicia de Ramón Gil Rey (1842)”, *Museo de Pontevedra*, 4, 1946, pp. 105-117 y, del mismo autor, “Dos pintores compostelanos del siglo XIX : Gil Rey y Cancela”, en *Homenaje a pintores compostelanos*, La Coruña, Diputación Provincial, 1981, pp. 15-18.

⁶ VIGO TRASANCOS, A., “La embajada a España del primer Conde de Sandwich y una vista panorámica de la ciudad de Santiago en 1666”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 14, Santiago, 2005, pp. 271-293.

⁷ TAÍN GUZMÁN, M., “Vistas urbanas de Santiago de Compostela: de la ciudad imaginada a los primeros retratos de la ciudad”, en A. VIGO TRASANCOS (dir.), *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, Santiago, Teófilo Edicions, 2014, p. 332.

archivos extranjeros que han sido exhaustivamente digitalizados, han dado a conocer nuevas imágenes sobre la ciudad de Santiago que hasta ahora eran desconocidas. Debe reconocerse que, en su gran mayoría, los dibujos encontrados han sido realizados por destacados viajeros que son en su gran mayoría británicos, además de buenos dibujantes y aventureros ávidos de conocer una España inédita que no formaba parte del tradicional *Grand Tour*. Muchos de ellos visitaron la Península aprovechando las circunstancias de la presencia del ejército británico con ocasión de la guerra napoleónica y sus consecuencias posteriores. Merecen destacarse entre ellos nombres como los del irlandés John Henry Synge⁸, o los de los ingleses William Gell⁹ o John Todd¹⁰, al que puede añadirse el ya mencionado Richard Ford; aunque ahora queremos llamar la atención sobre un nuevo viajero anglosajón poco conocido en España como es el caso de William John Bankes ((1786-1855) pues suma a su calidad indudable de dibujante experto, el tener una personalidad nada común, una trayectoria vital verdaderamente apasionante y unas amistades excepcionales que lo convierten en un viajero enormemente atractivo. Todo esto ayuda a incrementar de manera notable el interés de los cuatro dibujos compostelanos que de él conservamos.

Ahora bien, para ser justos, hemos de reconocer que la auténtica descubridora de los dibujos fue la ferrolana Marisa Rey Toribio que los encontró en la *National Trust Collections* del Reino Unido y nos los pasó amablemente; de ahí que

⁸ NOVO SÁNCHEZ, Francisco Javier, “Un retrato de Galicia en los cuadernos de viaje del irlandés John Henry Synge (1813)”, en A. VIGO TRASANCOS (dir.), *La ciudad y [...]*, op. cit., pp. 352-379.

⁹ Algunos datos del viaje por España de William Gell pueden encontrarse en ANSELL, Richard, “William Gell’s encounters with Islamic Spain, 1808-36”, *Papers of the British School at Rome*, 92, 2024, pp. 221-256. Sobre el único dibujo compostelano realizado por este arqueólogo y viajero británico que representó con gran precisión una vista del claustro de Fonseca con las torres de la catedral vid. MERA ÁLVAREZ, I., “La visita extranjera. Tipología viajera, género literario e ilustración artística”, en A. VIGO TRASANCOS, *La ciudad y [...]*, op. cit., pp.189-219.

¹⁰ Vid. PRIEGO, Carmen y CORRALES, Eva, “Catálogo de los dibujos de vistas”, en *Dibujos en el Museo de Historia de Madrid. Vistas de los siglos XVIII, XIX y XX*, Madrid, Museos de Madrid, 2011, p. 126. Los dibujos de Todd debieron de formar parte de un álbum al que estaban adheridos, fechado en 1873, con la leyenda siguiente en su tapa: “Richard Alfred Todd / from his father / John Todd / London 22 febr. 1873”. Este álbum, ya disgregado, contenía un total de 109 dibujos de España, Francia, Inglaterra y Rusia. También MERA ÁLVAREZ, I., “La visita [...], op. cit., p. 198 y PITA GALÁN, Paula, “Vistas y visiones: “retratos” de A Coruña realizados por extranjeros (1666-1830), en A. VIGO TRASANCOS (dir.), *La ciudad y [...]*. Op. cit., pp. 300-301.

hayamos considerado que su nombre debe aparecer en este artículo en calidad de coautora. Por otra parte, por su condición de dibujos tan relacionados con la ciudad y la catedral de Santiago nos pareció también que serían un material iconográfico perfecto para homenajear a nuestro recordado amigo el antiguo archivero y deán de la catedral compostelana José María Díaz Fernández. Estamos seguros de que, allí donde esté, le agradecerá ver estos dibujos que en vida nunca llegó a conocer.

¿QUIÉN FUE WILLIAM JOHN BANKES?

Nuestro personaje, que nació el 11 de diciembre de 1786, era hijo de Henry Bankes, diputado por Kingston Lacy y Corfe Castle (Dorset) y de Frances Woodley, una célebre belleza de la época que era la hija mayor de William Woodley, un plantador de azúcar caribeño, gobernador y capitán general de las Islas de Sotavento¹¹. Esto quiere decir que, ya desde su nacimiento, William formó parte de la clase de los adinerados terratenientes que dominaban la sociedad británica del momento y que estaría llamada a regir, en gran medida los destinos de su país. Tal circunstancia, le permitió recibir una esmerada educación, primero con tutores en su propia residencia familiar de Dorset, pero ya después, a partir de 1795, en la selecta Westminster School de Londres que formaba a sus alumnos en un espíritu de gran severidad, lo que explica que el grueso de los oficiales del ejército del duque de Wellington se educaran en ese centro. No solo lo formaron con la rigidez que suponemos, sino asimismo en otras ciencias y artes y particularmente en dibujo en el que sin duda Bankes destacó, hasta llegar a que un diseño suyo de juventud que hizo de su maestro William Vincent se guarda hoy entre los fondos del Museo Británico¹². No era una cuestión menor la educación en dibujo, pues éste, en una época en la que no existía la máquina fotográfica, era una manera de facilitar la captación de la realidad visible, máxime en una sociedad elitista como la británica en la que los viajes de estudio formaban parte de la educación de los futuros caballeros y que estos se verían obligados a tomar datos iconográficos de sus visitas a través de sus propios dibujos. En todo caso, concluida su educación infantil en Londres, a continuación, en 1803, dio el salto al Trinity College de Cambridge en donde se formó hasta finalizar sus estudios en 1810 (Fig. 1). Allí su educación académica, sin duda erudita, no le impidió llevar un estilo de vida un tanto licencioso y extravagante,

¹¹ KNOWLS, Rachel, "William John Bankes (1786-1855). Egyptologist and friend of Lord Byron" [en línea]. (Disponible en: <https://regencyhistory.blogspot.com/2013/12/william-john-bankes-1786-1855.html>. [Consultado el 10-09-2025]).

¹² SEBBA, Anne, *The Exiled Collector. William Bankes and the making of an English Country House*, Stanbridge, John Murray, 2009, pp. 27-29.

hasta el punto de competir en excentricidades y todo tipo de calaveradas con el propio Lord Byron a quien conoció precisamente allí y con el que iba a desarrollar a partir de entonces una profunda amistad¹³; tanta que ambos llegaron incluso a proponer matrimonio a la misma mujer, Annabella Milbanke, con poco éxito para William Banks que se vio en este caso rechazado¹⁴.

Fig. 1. Retrato de William John Banks en 1812, por George Sanders



CMS_KLA03022. Colecciones Públicas. © National Trust / Simon Harris

Por motivos que se han relacionado con este fracaso amoroso y que tampoco fue muy positiva la vida política a la que se dedicó en el Parlamento nada más acabar sus estudios en Cambridge, se suele afirmar que comenzó para William Banks su etapa viajera que se va a iniciar en 1813 y que va a concluir en 1820. Principiaba, pues, para nuestro personaje un singular y extraordinario Grand Tour que lo iba a llevar, en los siete años siguientes, por muchos países que formarían parte de sus sueños culturales; entre ellos Portugal, España, Francia, Italia... y, a partir de ahí, surgirá una pulsión viajera que lo llevará directo al Próximo Oriente y a Egipto que va a conocer de manera profunda y en donde conseguirá adquirir objetos preciosos, pero en donde va a realizar, sobre todo,

¹³ De hecho, Lord Byron que era dos años más joven que William Banks, lo consideraba "Mi pastor colegiado, maestro y patrón... tolerante con mis ferocidades". *Ibidem*, p. 33.

¹⁴ Annabella Milbanke también rechazó a Lord Byron en esta primera petición, pero lo aceptó en su segundo intento. Sin embargo, al final el matrimonio acabó en fracaso.

infinidad de dibujos de monumentos, detalles arquitectónicos e inscripciones jeroglíficas, que son hoy prueba tangible de la pasión anticuaria de nuestro viajero y de un sector importante de la cultura británica del momento¹⁵. No solo visitó Egipto hasta las profundidades de Nubia, también Siria y Palestina fueron objeto de su conocimiento; lo mismo que ciudades como Damasco, Jerusalén o Alepo y, especialmente, las lejanas Palmira, Gerasa -actual Jerash, en Jordania- o Petra cuyas ruinas también dibujó de manera vehemente e interesada.

Fig. 2. El obelisco de Filé en los jardines de Kingston Lacy (Dorset)



[Wikimedia Commons, Adrian Farwell, CC BY 3.0 DEED](#)

Con tal bagaje viajero, tantos conocimientos de anticuario, tantos dibujos realizados *in situ* de culturas entonces poco conocidas, y con un sin fin de pinturas, esculturas y todo tipo de objetos antiguos que adquirió, llegó a formar una colección de arte extraordinaria y una afición por lo egipcio que queda probada con el costoso traslado a su mansión inglesa de Kingston Lacy de un obelisco monolítico procedente de la isla de Filé que sigue siendo ornato de la

¹⁵ Vid. USICK. Patricia, *Adventures in Egypt & Nubia: The Travels of William John Banks (1786-1855)*, Londres, British Museum Press, 2002.

gran perspectiva que adorna su bello jardín¹⁶ (Fig. 2).

Al mismo tiempo, si no antes, en España conoció y tuvo con él gran amistad al duque de Wellington, el gran militar que tuvo el honor de vencer a los franceses en batallas decisivas y sobre todo a Napoleón Bonaparte en Waterloo¹⁷. También en Egipto, y en concreto en el templo de Ramsés de Abu Simbel, entabló amistad con Charles Barry que, andando el tiempo, se convertiría en uno de los más afamados arquitectos de Inglaterra por ser, entre otras obras, el artífice del Parlamento que se asoma al Támesis con su silueta formidable neogótica. Fue intensa la relación de amistad que tuvieron Barry y Banks, pues cuando este último heredó de su tío abuelo, en 1815, la gran mansión de Soughton Hall, en Gales, le encargó a Charles Barry que hiciera realidad sus fantasías arquitectónicas, en ese caso aplicando al viejo caserón galés, muchos elementos exóticos entre los que destacaban dos torres de evocaciones moriscas¹⁸ que parecen haber sido inspiradas por los tejados alhambrinos conocidos por Banks en su visita a Granada. Y la amistad con Charles Barry prosiguió, pues habiendo heredado ya William Banks de su padre todas sus posesiones en Dorset en 1835, volvió a recurrir a su amigo para que diera forma a las reformas que inició en Kingston Lacy y que le llevaría concluir las hasta el año mismo de su muerte en 1855¹⁹. Allí, de hecho, fue donde colocó el obelisco traído de Egipto que ya señalamos, también donde dio formas nuevas a sus fachadas y cubiertas, a las salas del interior en donde colocó como trofeos de viajes su valiosa colección de objetos egipcios; aunque no debemos olvidar que fue igualmente en esta gran mansión de Dorset donde Banks construyó su “sala española”, en donde expuso

¹⁶ Al respecto es de utilidad la consulta de SEYLER, Dorothy U., *The Obelisk and the Englishman. The Pioneering Discoveries of Egyptologist William John Banks*, Amherst, Nueva York, Prometheus Books, 2015. El obelisco se encuentra, en efecto, en el jardín de Kingston Lacy, la residencia principal de Banks en Dorset. William había contratado a Giovanni Battista Belzoni para trasladarlo a Inglaterra, pero fue tarea difícil porque, en el primer intento, terminó en el lecho del Nilo. Finalmente pudo trasladarlo a su casa donde se hincó en 1839. Sobre el explorador y egiptólogo italiano puede consultarse PONS MELLADO, Esther, “Belzoni. Las mil caras de un aventurero insaciable”, *Isimu*, 18-19, 2015-2016, pp. 237-250, especialmente pp. 245-246. [en línea] (Disponible en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/678340/ISIMU_18_19_16.pdf?sequence=1 [consultado el 15-08-2025]).

¹⁷ Ahonda en esta relación de amistad MASPERO, S. J., “William John Banks”, [en línea] (Disponible en: <https://specialcollectionsuniversityofsouthampton.wordpress.com/2022/02/16/william-john-banks/> [consultado el 08-07-2025]).

¹⁸ SEBBA, A., *The Exiled* [...], op. cit., p.123.

¹⁹ Ibidem, p. 162 y ss.

con orgullo muchas de las pinturas que había comprado en España y entre las que destaca la curiosa versión reducida de Las Meninas de Velázquez, cuya autoría se discute. Sigue siendo en la actualidad la citada sala una de las piezas capitales de la casa actual, hoy convertida en museo (Fig. 3).

Fig. 3. La Sala Española en Kingston Lacy, Dorset



982857. NTPL Encargado (NTPL). ©Imágenes de National Trust/John Hammond

Si la educación, la vocación viajera y el afán anticuario hay que destacarlo en la personalidad de Banks, no es menos importante el protagonismo que llegó a tener en su país por los grandes escándalos que marcaron su vida. De hecho, en 1823, fue objeto de una demanda por adulterio, con Anne Glover Hampden-Hobart, esposa del quinto conde de Buckinghamshire²⁰; tres años después, en 1826, se vio obligado a pagar 400 libras por daños y perjuicios a James Silk Buckingham, otro afamado periodista y viajero con el que Banks había coincidido en Gerasa, tras acusarlo éste de robar y publicar sus investigaciones lo que fue considerado una difamación²¹. Con todo, los escándalos más graves que

²⁰ KINGSLEY, Nick, "Banks of Kingston Lacy" [on line] (Disponible en: <https://landedfamilies.blogspot.com/2018/12/356-banks-of-kingston-lacy.html> [consultado el 04-06-2025]).

²¹ BOYER, Don, "Guilty or Innocent? The Buckingham vs. Banks Libel Trial of 1826", en Neil COOKE y Vanessa DAUBNEY (eds.), *Lost and Now Found: Explorers, Diplomats and*

lo persiguieron fueron los que tuvieron lugar en 1833 y 1841, ambos relacionado directamente con sendas acusaciones por homosexualidad que era en ese momento en Inglaterra un delito capital castigado con la horca. Se salvó, no sin dificultades, de la primera acusación gracias entre otros al apoyo explícito que le prestó el duque de Wellington que en pleno juicio negó con insistencia que William Banks pudiese haber cometido semejante delito de sodomía, al parecer con un soldado en unos baños públicos inmediatos a la abadía de Westminster. Fue contundente en su testimonio que apareció recogido en el *Morning Chronicle* del 3 de diciembre de 1833. Estas fueron las palabras que utilizó Wellington en su defensa:

Conozco al señor W. Banks desde hace más de veinte años. Vino a España y pasó la mayor parte del tiempo en el cuartel general. Me hice muy amigo suyo. Generalmente estaba en el cuartel general. Viajaba por el país, pero la mayor parte del tiempo estaba en el cuartel general. Después lo vi en Madrid; estaba en casa de mi hermano, Sir Henry Wellesley. Luego lo acompañé a reunirse con el difunto rey de España, Fernando VII. Después de la guerra en España, fue a Asia y África, y desde entonces he tenido una relación muy íntima con él. Ha estado constantemente en mi casa. Lo he visto en todas partes donde he estado, y no conozco a ningún caballero con el que haya tenido una relación más íntima. Nunca lo habría creído culpable del delito del que ahora se le acusa. Sus actividades y hábitos son honorables y varoniles, notablemente. Una vez le regalé un reloj; fue en España; le habían robado el suyo en Madrid. Fue atacado por dos hombres, y su conducta en esa ocasión fue tan firme y varonil que me agradó, y le di un reloj que había usado durante algún tiempo”²².

Sin embargo, superada esta primera acusación, la segunda, esta vez motivada tras ser sorprendido en circunstancias comprometedoras con un guardia en Green Park en Londres, llevó a que fuese arrestado y luego puesto en libertad bajo fianza, lo que le permitió huir y abandonar para siempre Inglaterra, instalándose a partir de entonces en Venecia²³, donde fallecería finalmente el 15 de abril de 1855. Para evitar la confiscación de sus propiedades y casas por parte de la corona, cedió Kingston Lacy y Saughton Hall a su hermano, George Banks y, tras su muerte, a su otro hermano el reverendo Edward Banks²⁴. Con todo, aunque nunca pudo regresar a su Inglaterra natal y a su querida mansión de

Artists in Egypt and the Near East, Bicester, Archaeopress, 2017, pp. 183-204 (DOI:10.2307/j.ctv177tjkd.14).

²² MASPERO, S. J., *William John* [...], op. cit.

²³ SEBBA, A., *The Exiled* [...], op. cit., pp.187-196.

²⁴ KINGSLEY, N., *Banks de* [...], op. cit.

Kingston Lacy, William continuó coleccionando desde el extranjero y enviando sus adquisiciones a su país, siempre con la intención de que se exhibieran en su casa de Dorset. Muerto ya en Venecia como indicamos, su cuerpo fue trasladado a Inglaterra estando enterrado en la cripta familiar en Wimborne Minster, Dorset²⁵.

VIAJE A LA PENÍNSULA Y VISITA A SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1813-1814

Lamentablemente, la información de la visita a la Península de William John Bankes no es muy cuantiosa y además tiene también un carácter discontinuo que dificulta precisar cuál fue su recorrido y el tiempo que permaneció en cada lugar que visitó. Sabemos, en cambio, que en Granada vivió bastante tiempo, que la España que conoció era un país en guerra, lleno de salteadores y guerrilleros, con malos caminos, con muchos puentes destruidos y, por consiguiente, un territorio bastante peligroso para un rubio y joven inglés que debía destacar por su extraña apariencia tan poco meridional. En cualquier modo, esta sensación de peligro debió de incrementar la adrenalina de nuestro viajero que, casi desde el principio que puso los pies en la Península, siguió muy de cerca los movimientos de las tropas británicas al mando del duque de Wellington, viviendo muchas veces en su cuartel general.

El Grand Tour de William Bankes comenzó el 20 de enero de 1813 en que salió de Portsmouth en ruta hacia Lisboa, a donde llegó seis días después²⁶. Ya en Portugal, además de proceder al conocimiento de la capital lusitana, en donde residía entonces una colonia británica importante, sabemos que tuvo interés por viajar por distintas zonas del país -Guimaraes, Barcelos...-, llegando hasta Oporto donde consta que se entrevistó con James Hamilton Stanhope, un militar y terrateniente inglés, que definió a nuestro viajero “como un joven muy extraordinario” y del que dijo que “nunca he visto tan singular composición de excentricidad y juicio, de trivialidad y estudio”, en alusión sin duda a la aparentemente contradicción de su personalidad²⁷. Sea como fuere, de Portugal, en donde consiguió contratar los servicios de un criado llamado Antonio da Costa que estuvo a su servicio varios años, pasó a España y es probable que, primero se desplazase al norte entrando entonces en Galicia y llegando a visitar Ourense y Santiago de Compostela en una fecha incierta que tal vez pueda situarse hacia octubre de 1813, fecha esta en que debió de realizar los dibujos que luego comentaremos. Y a partir de aquí ya se desplazaría hacia otros puntos que aquí simplemente vamos a mencionar sin ninguna pretensión de que indiquen cuál fue el itinerario real de su viaje. Cabe mencionar Oviedo, León, Santillana del Mar,

²⁵ KNOWLS, R., *William John* [...], op. cit.

²⁶ SEBBA, *The Exiled* [...], op. cit., p. 50.

²⁷ *Ibid.*, p. 51.

Zaragoza, Burgos, Plasencia, Trujillo, Pamplona, donde estaba al parecer en otoño de ese año, y Madrid -donde volvió a encontrarse con Wellington y el hermano de éste, Sir Henry Wellesley-; y de aquí a distintos puntos de Andalucía, en donde dedicó un tiempo considerable a conocer Córdoba, Ronda, seguramente Sevilla y desde luego Granada y la Alhambra de sus sueños. Aquí sabemos también que logró hacerse con una buena colección de pintura española que luego formaría parte de su excelente colección de pintura en Kingston Lacy tal como ya hemos señalado.

Por lo que parece, en su viaje peninsular, cuando no habitaba en el cuartel general de Wellington, prefería alojarse en monasterios, durmiendo en celdas y conversando con los monjes; paseó también por pueblos que nunca habían visto ningún inglés y hasta llegó a encontrar a dos hermanos que lo invitaron a su casa, donde se sorprendió de su hospitalidad y de su encantadora vida rústica. Cuenta el inglés que habían hecho un caldo especial para él y le ofrecieron paja limpia como colchón para dormir. Le llamó la atención la habitación que “estaba llena de ruecas de hilar y toda la familia dormía en la esquina de la misma habitación”²⁸. No sabemos dónde transcurrió este episodio, pero el hecho de que aparezca mencionado en una de las varias cartas que dirigió a su hermana Frances Bankes en cuyo lote se indica el nombre de Galicia podría dejar pensar que fuese precisamente en nuestra tierra, aunque es imposible precisar mucho más al respecto²⁹.

Consta, en cambio, que en Granada estuvo a lo largo de 1814 y que ese mismo año, desde Cádiz, había enviado a Inglaterra una parte de las pinturas que por Andalucía había adquirido para su colección. Fue aquí donde al parecer vivió “de forma miserable y excéntrica”, siguiendo en esto las costumbres de muchos oficiales británicos que se habían acostumbrado a un modo de vida “gitano”. También visitó Alicante y Valencia donde tuvo un encuentro con Fernando VII. En fin, que queda abierta en gran medida la cuestión del viaje de Bankes a lo largo y ancho de España, de donde salió para Francia en diciembre de 1814³⁰.

LOS DIBUJOS DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1813

Con las dudas cronológicas que ya hemos adelantado, los dibujos compostelanos realizados por William Bankes han de situarse en el entorno del mes de octubre de 1813 y se encuentran en el archivo del Dorset History Center, en la sección de dibujos realizados por Bankes por Oriente Medio y Europa y, en

²⁸ Ibid., pp. 55-56.

²⁹ Ibid., p. 276, nota 30: William John Bankes (WJB) to Frances Bankes, Galicia, n. d. 1813, Dorset County Record Office (DRO).

³⁰ Ibid., p. 63.

concreto, en el apartado dedicado a Iberia que constan realizados entre 1813 y 1814. Son cuatro los que se conservan; uno representa un fragmento de la crestería renacentista de la fachada del Tesoro del claustro de la catedral de Santiago que mira hacia Platerías, que el autor menciona como «Open battlement on a gallery in the cloysters at St. Iago»³¹; otro una sección de la puerta principal que accede a las escaleras que arrancan del claustro de San Marcos en el Hospital Real, que el autor describe como “a door in the Hospital at Santiago founded by k[ing] Ferdinand the Catholic”³²; un tercero que representa una vista panorámica de la ciudad que Banks menciona como “S Iago di Compostella”³³ y, por último, el cuarto que, por el contrario, representa un sector de la Plaza de Platerías, esta vez mencionada por el autor como “Cathedral St. Iago”³⁴. Todos forman parte de los fondos del Kingston Lacy Estate, de Dorset y están realizados en papel a lápiz y tinta.

Detalle de la crestería de la fachada del Tesoro del claustro de la catedral y Dibujo de la puerta tardogótica del patio de San Marcos del Hospital Real

En todo caso, los dos primeros dibujos que mencionamos muestran el interés de Banks por los motivos arquitectónicos que le resultaban curiosos y extraños a su cultura arquitectónica, más acostumbrada a un clasicismo de corte más convencional o a un gótico más inglés. Sin duda la crestería “plateresca” del lienzo del Tesoro que había dibujado Rodrigo Gil de Hontañón con sus bellos balaustres y las sinuosas formas en S que aparece calada sobre el edificio claustral, la debió de considerar un motivo vistoso y atractivo (Fig. 4); algo en fin que podría servirle de posible inspiración en sus futuros sueños arquitectónicos o

³¹ Dibujo a tinta sobre papel. Medidas 150mm x 185mm. Signatura NT 1253038.2. Fotografía de Simon Harris. Forma parte de la Colección de Kingston Lacy Estate, Dorset. [En línea] (Disponible en: <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1253038.2> [consultado el 11-04-2025]).

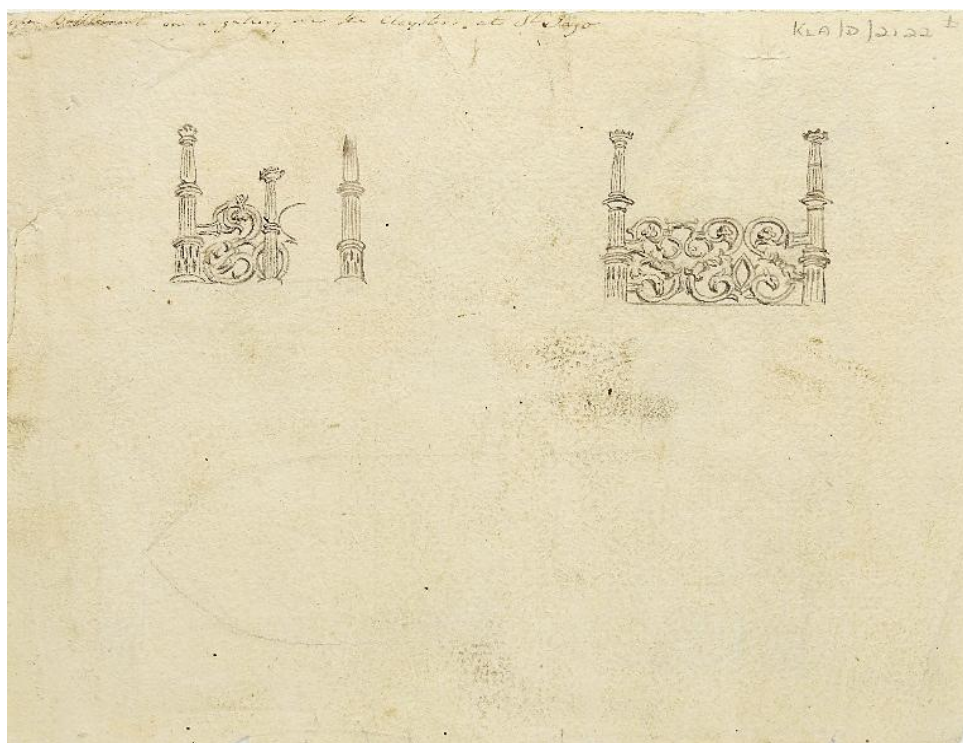
³² Dibujo a lápiz y tinta sobre papel. Medidas 235mm x 150mm. Signatura NT 1253036. Fotografía de Simon Harris. [En línea] (Disponible en: <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1253036> [consultado el 11-04-2025]).

³³ Dibujo a tinta sobre papel. Medidas 245mm x 350mm. Signatura NT 1253677. Fotografía de Simon Harris. [En línea] (Disponible en: <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1253677> [consultado el 11-04-2025]).

³⁴ Dibujo a tinta sobre papel. Medidas 250mm x 285mm. Signatura NT 1252986. Fotografía de Simon Harris. [En línea] (Disponible en: <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1252986> [consultado el 11-04-2025]).

decorativos que, junto con su amigo y arquitecto Charles Barry, pudieron haber ensayado en las mansiones ya señaladas que eran propiedad de William Banks. Y lo mismo podríamos decir del interés que mostró nuestro viajero por la puerta de formato superlativamente tardogótico que se abre al patio de San Marcos del Hospital Real de Santiago, no en vano sigue siendo un elemento admirable de nuestro patrimonio arquitectónico vinculado al gótico isabelino, tan relacionado con las obras que, por ese mismo tiempo, se realizaban en Portugal en la época de los reyes Juan II y Manuel I (Fig. 5). Estos dos dibujos demuestran la excelencia como dibujante que tenía Banks y, sin duda, su deseo de aprehender a través del dibujo todo aquello que le resultaba singular y distinto. Su curiosidad visual, por lo que parece, no tenía límites y el dibujo era el medio principal para memorizar obras y elementos interesantes.

Fig. 4. Dibujo de la crestería de la fachada claustral del Tesoro. Catedral de Santiago de Compostela. Ca. 1813, por William John Banks



CMS_KLA07260. Colecciones Públicas. © National Trust / Simon Harris

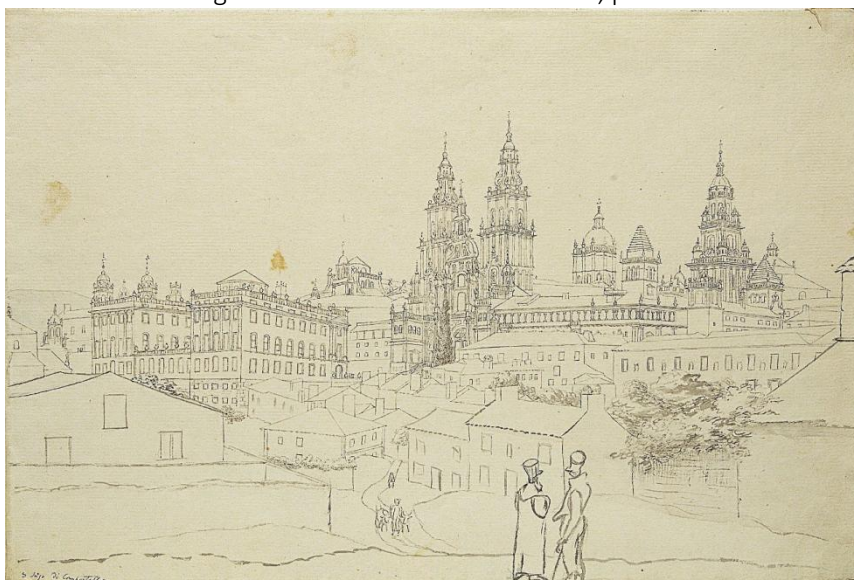
Fig. 5. Dibujo de la puerta del claustro de San Marcos del Hospital Real de Santiago ca. 1813, por William John Banks



CMS_KLA07257. Colecciones Públicas. © National Trust / Simon Harris

Los otros dos dibujos que conservamos de nuestro autor son, en cambio, vistas de la ciudad ya contemplada como una gran panorámica o como una representación de un sector urbano que él consideró especialmente significativo.

Fig. 6. Vista de Santiago desde Santa Susana. Ca. 1813, por William John Banks



CMS_KLA10094. Colecciones Públicas. © National Trust / Simon Harris

432

Fig. 7. Vista de Santiago de Compostela desde la Herradura. 1878. Charles Thurston Thompson



© Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago

Vista panorámica de la ciudad de Santiago: “S iago di Compostella”

La primera se trata de una vista general de la ciudad de Santiago tomada desde un sector del monte de Santa Susana que hoy situaríamos en uno de los bordes del paseo de la Herradura (Fig. 6). Ofrece el interés de ser la primera representación que conocemos -ca. octubre de 1813- que toma este punto para captar su objetivo que, andando el tiempo, se convertirá en la imagen más icónica de Compostela, pues fue plasmada casi sin variación por muchos artistas que vinieron después; entre ellos John Todd (1830), el propio Richard Ford (1832), David Roberts (1838), Pérez (1844), Daniel García (1870), el fotógrafo británico Charles Thurston Thompson (1868) (Fig. 7), Vicente Urrabieta Ortiz (1880)³⁵ o el pintor compostelano Urbano González Varela (ca. 1900)³⁶ entre muchos otros (Fig. 8). No olvidamos que poco antes, en mayo de 1813, el irlandés John Henry Synge había realizado una vista muy parecida, pero ésta, además de tener mucha menos calidad, ofrece una visión panorámica sin duda más errática e imaginativa, con algunos anacronismo figurativos y, sobre todo, con errores manifiestos que se aprecian en la representación de los edificios que la hacen parecer bastante infiel y poco creíble³⁷ (Fig. 9); de ahí la importancia de la vista de William Banks pues, además de ser hasta la fecha la primera de sus características que conocemos, es también una imagen muy certera de todo el conjunto urbano que se contempla.

³⁵ Sobre estas panorámicas que fueron en su mayoría también grabadas vid. CABANO, José Ignacio, CONDE, Juan y CASAS, Pilar (coords.), *Galicia no gravado antiguo. Colección Puertas Mosquera*, Santiago, Universidad de Santiago-Consorcio-Fundación Caixa Galicia, 2007, pp. 204-211. Sobre Thompson, vid. THOMPSON, Charles Thurston, *The Cathedral of Santiago de Compostella in Spain. Showing especially the sculpture of the Portico de la Gloria by Mestre Mateo. A series of twenty photographs recently taken*, London, Arundel Society, 1868, foto 1; FONTANELLA, Lee, *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*, Santiago, Xunta de Galicia, 1996 y CABO VILLAVEDE, José Luís y COSTA BUJÁN, Pablo, *Compostela. Memoria fotográfica*, Ara Solis, 1996.

³⁶ "González Varela, Urbano", en *Diccionario biográfico de Galicia 2*, Vigo, Ir Indo Edicións, 2010-2011, p. 180.

³⁷ NOVO SÁNCHEZ, F. J., *Un retrato de [...]*, op. cit., pp. 358-359.

Fig. 8. Vista de Santiago de Compostela desde la Herradura. Ca. 1900. Urbano González Varela



https://gl.wikipedia.org/wiki/Urbano_Gonz%C3%A1lez#/media/

434

Fig. 9. Vista de Santiago de Compostela desde Santa Susana. 1813. John H. Synge



S^t Jago de Compostella the Capital of the Province of Galicia. Aug 1813

Ms. 6.207, fol. 22. The Board of Trinity College. Dublin

Fig. 10. Vista de Santiago de Compostela desde la Herradura. 2025



Foto de Alfredo Vigo Trasancos

435

Así, en primer plano, tras la silueta abocetada de dos soldados que aparecen representados con uniforme militar de época napoleónica y que se captan de espaldas y hablando entre sí -los dos llevan, en efecto, sombreros de copa alta y uno de ellos un largo capote o gabán-, se deja ver la hondonada donde se disponen las casas que dan forma a la zona posterior del colegio de San Clemente y del más alejado Inferniño. El autor la representa con formas simples y generalistas, apenas como esquemáticos volúmenes que quieren dar fe de la sencillez de la arquitectura popular que aquí aparece surcada por un camino en pendiente que se hunde hacia el fondo en donde se aprecia un lugareño y unos bueyes conducidos por un campesino. Tres de las casas, en concreto la de la izquierda que aparece caracterizada por su anguloso hastial, así como las otras dos que se ven escalonadas hacia el centro, del mismo modo que el muro que se ve coronado de árboles junto al edificio de planta baja que se aprecia adelantado sobre el muro trasero del colegio de San Clemente, todavía pueden apreciarse en la actualidad, si bien algo reformados (Fig. 10). En cualquier caso, esta esquemática representación del primer plano que aparece salpicada de algunos árboles, sirve para fijar la atención en los edificios principales que pueblan el fondo y que definen, con gran precisión, el carácter de Santiago como ciudad monumental poblada de grandiosos edificios y erizada de torres muy variopintas.

De hecho, de izquierda a derecha, se aprecia un sector de la capilla de la Angustia de Abajo, hoy San Fructuoso, con su campanario, luego un fragmento del lienzo oriental del Hospital Real, los campanarios altos de las torres de San Francisco, la parte posterior del ingente Seminario de Confesores mandado construir por el arzobispo Rajoy coronado con el remate de su capilla y, a continuación, la mole del monasterio de San Martín Pinario presidido por el campanario y el cimborrio de su iglesia, bajo el que se distingue un sector del palacio arzobispal. La gran fachada del Obradoiro, que aparece ligeramente escorzada y muy bien dibujada en sus formas barrocas, centra claramente la composición; y, más allá, en dirección derecha, se aprecia el colegio de San Jerónimo, el palacio capitular con su galería columnaria alta, el colegio de Fonseca y, al fondo, un breve sector del monasterio de San Pelayo con el cimborrio de su iglesia. Todo subrayado por la vibrante emergencia de todas las torres, campanarios y linternas que dan personalidad a la silueta urbana de la ciudad-santuario de “*S. Iago di Compostella*”.

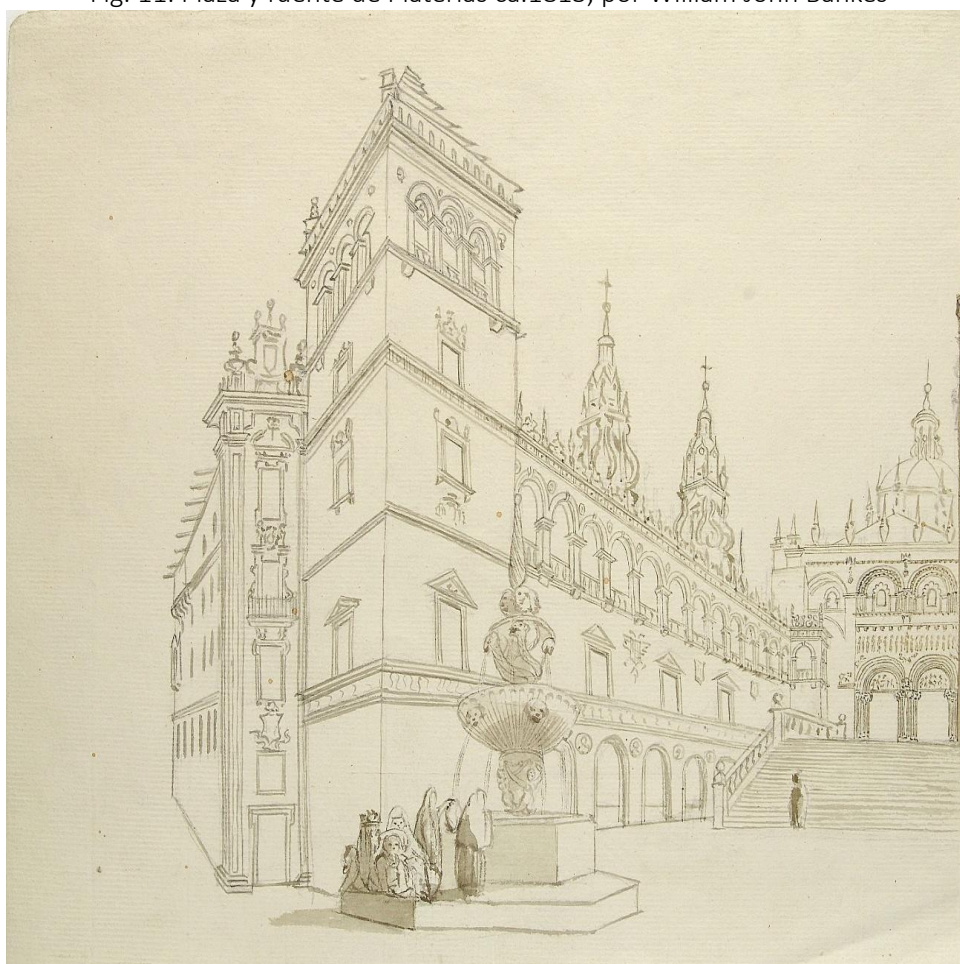
Así, junto a las que ya hemos mencionado, se añaden las de la Carraca y de las Campanas, en la fachada occidental del templo jacobeo, el cimborrio catedralicio coronado por su cúpula, las torres de la Vela y del Tesoro, la de Fonseca, la linterna de la capilla del Pilar, el cimborrio con linterna de San Pelayo y la masa formidable de la torre del Reloj de Domingo de Andrade que aquí sale particularmente fortalecida. Estamos, pues, ante una vista panorámica muy verista y fiel que quizá sólo corrija, para mejorar la visión del perfil urbano o *skyline*, la posición del cimborrio de San Pelayo que se ve ligeramente desplazado a la derecha, muy cerca de donde se aprecia el sector trasero del colegio de San Clemente.

Por otra parte, desde el punto de vista de la ejecución artística, la panorámica de Compostela cabe considerarla una obra de bastante calidad; sobre todo por haber sabido centrar William Bankes todo el protagonismo en la descripción del complejo catedralicio que así domina con precisión la imagen urbana. También porque supo captar con un encuadre muy preciso la identidad figurativa de la ciudad de Santiago, entonces ya perfectamente configurada. Y finalmente, porque la vista, con su combinación de trazos simples en primer plano, sus recursos para sugerir profundidad, las zonas frondosas que separan el caserío y el carácter más minucioso que tienen todos los monumentos que se ven al fondo, actúa sin duda como una representación elocuente pues sabe poner su mayor énfasis y atención figurativa en los edificios más importantes.

La plaza y fuente de Platerías: “Cathedral St. Iago”

Finalmente, la segunda vista que conservamos representa la visión de un sector de la Plaza de las Platerías, a los pies de la catedral (Fig.11).

Fig. 11. Plaza y fuente de Platerías ca.1813, por William John Banks



437

CMS_KLA07312. Colecciones Públicas. © National Trust / Simon Harris

Está tomada desde el punto donde se encuentran la Rúa del Villar y la que en su día se llamó de Riego de Agua y hoy de Gelmírez, de tal modo que se aprecia una imagen general de todo su sector norte y occidental. Son protagonistas, a la derecha, la escalinata con su balaustrada que sube a la puerta sur de la catedral flanqueada por el arranque de la torre del Reloj y, desde esta zona elevada que aparece coronada por el hastial y el cimborrio cupulado, se van extendiendo hacia la izquierda el resto de los edificios; básicamente el gran frente del Tesoro que se ve dominado al fondo por las torres del Obradoiro y que alcanza, en el punto suroeste, hasta la gran torre con su remate escalonado y piramidal que fue obra creativa de Rodrigo Gil de Hontañón. Se aprecia el

estrecho callejón donde se encuentran las tiendas o “covachuelas” de los plateros, las formas renacentistas de la fachada, la galería alta y asimismo la hermosa crestería que en el primer dibujo que comentamos tanto llamó la atención de William Bankes. También se distingue en el extremo izquierdo la estrecha fachada del esconce trazado por Fernando de Casas y el cierre claustral que baja por la hoy llamada calle de Fonseca. Por lo tanto, toda esta escenografía arquitectónica que se aprecia perfectamente resuelta y en una perspectiva abierta con ligero picado vertical hacia lo alto parece conformar el trasfondo monumental y heterogéneo que enmarca la singularidad de la fuente de Platerías que, de este modo, adquiere un destacado protagonismo.

Dentro de su cierto esquematismo figurativo, la vista no deja de tener cierta precisión y gusto por señalar los detalles, si bien es verdad que falta el delineado de todas las carpinterías de puertas y ventanas y, curiosamente, de la balaustrada barroca alta que corona la fachada sur de la catedral pese a que sí dibuja, en cambio, sus pináculos. Quizá resulte también forzado desde el ángulo de visión que tiene la panorámica el excesivo sobresalir de las torres del Obradoiro que ya señalamos (Fig. 12). En todo caso, es indudable que la imagen de la plaza en su conjunto resulta muy realista y gana aún más en interés al comprobar que la fuente que delinea Bankes no es la actual fuente de los Caballos, que fue levantada por el Cabildo en 1825³⁸ (Fig. 13), sino otra anterior que puede atribuirse a Domingo Andrade, pues consta que levantó una de nueva planta en este lugar en 1705, o a Clemente Sarela, ya que sabemos que, en 1759, la reconstruyó aprovechando la circunstancia de que estaba concluyendo en la plaza, “PRO COMMODITATE AC ORNATO URBIS”, la fachada de la casa del Cabildo que es igualmente obra suya.

³⁸ Sobre la fuente actual véase CORES TRASMONTE, María Pilar, *El urbanismo en Santiago de Compostela en el siglo XIX*, Santiago, Universidad, 1962, pp. 90-91; ROSENDE VALDÉS, Andrés, *Una historia urbana. Compostela 1595-1780*, Santiago, Consorcio, 2004, pp. 256-257 y, especialmente, BEIRAS GARCÍA, Eduardo, *El arte del agua. Compostela y sus fuentes públicas monumentales de la Edad Media al siglo XX*, Santiago, In Editor, 2012, pp. 180-194.

Fig. 12. Plaza de Platerías con la fuente de los Caballos. 2025



Foto de Alfredo Vigo Trasancos

439

Fig. 13. Plaza de Platerías con la fuente de los Caballos



<https://amorfotos24.blogspot.com/2017/07/fotos-antiguas-de-santiago-de-compostela.html>

Precisamente, que este dibujo represente la fuente preexistente a la actual es lo que le da al diseño un valor extraordinario; en especial porque, a pesar de que tenemos datos de archivo de la fuente barroca y algunas menciones literarias, existe sobre ella mucha confusión, pues es difícil discernir cómo era exactamente la fuente de Andrade y la reforma a que la sometió, más de medio siglo después, Clemente Fernández Sarela.

Incluso las descripciones que conservamos pueden inducirnos a error, pues la mayor parte son anteriores a la reforma de 1759. Tampoco conservamos ningún dibujo preciso con su forma general; solo una breve imagen muy básica que aparece inserta en un plano general de la ciudad que se data hacia 1750 y que hoy se guarda en el Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento de Santiago³⁹ (Fig. 14).

Fig. 14. Plaza de Platerías con la fuente barroca de Domingo de Andrade. Detalle de un plano general de la ciudad de Santiago. Ca. 1750



Instituto de Estudios Gallego "Padre Sarmiento". Santiago de Compostela

³⁹ Más información en VIGO TRASANCOS, A. (dir.), *Galicia y el siglo XVIII. Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo (1701-1800)*, II, A Coruña, Fundación Barrié, 2011, pp. 407-408, plano 1142.

Por lo tanto, el único dato seguro referido a la fuente barroca es que tenía elementos con color y que remataba en una estrella de ocho puntas hecha de metal dorado del que salían a gran altura otros tantos hilos de agua; eso a mayores de que la fuente tendría un pedestal que salvaba el declive de la plaza, un pilón de piedra, un tronco o árbol central y una o dos tazas superpuestas sobre las que iba, seguramente, en una especie de pináculo la simbólica estrella marca heráldica del Cabildo y de la propia ciudad apostólica. Y por ese motivo la fuente de Platerías, que era la principal de Compostela, se le llamaba también la “fuente de la Estrella”⁴⁰.

Teniendo esta peculiaridad figurativa, no deja de resultar curioso que sea precisamente este elemento tan singular y característico, la estrella, lo que falta en la fuente que dibuja William Bankes, aunque debe recordarse que, por su fragilidad, por el vandalismo ciudadano siempre presente o por la agitación que vivió la ciudad durante la ocupación de los franceses, pudieron ser motivos que favorecieron su desaparición en 1813. Pese a todo, lo que quedase de la estrella debió de guardarse en alguna dependencia capitular o colocarse de nuevo en la cumbre de la fuente, pues en un documento de 1827 que alude a la entrega de la nueva estrella que se hizo para la fuente actual de los Caballos, se indica expresamente: “se entregó la Estrella, su peso 66 libras y cuarto, rebajadas 18 libras que pesó la estrella vieja”⁴¹.

La descripción literaria más conocida que se refiere a la fuente es la que, en el entorno de 1749, realizó Antonio Riobóo y Seijas y, por tanto, alude inequívocamente a la fuente de Andrade. Este autor dice de ella que tenía un pilón grande, tanto que “pueden labar 20 mugeres a un tiempo”, si bien junto a esto indica también que estaba plagada de “delicados labores y molduras de syrenas, veneras y otras de su concha” y que subía “el agua por una pigramide [sic] a una grande altura y sale por 8 raios de una grande estrella de hierro sobredorado, volviendo a caer sin derramarse dentro de la pila”⁴². Varios años después, en 1755, el viajero y eclesiástico cordobés Diego Alejandro Gálvez la menciona como la más sobresaliente de la ciudad, pero se recrea poco en describirla y solo dice de ella “que se eleva mucho el agua”⁴³. La última alusión

⁴⁰ TAÍN GUZMÁN, M., *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, I, Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, p. 349.

⁴¹ Vid. BEIRAS GARCÍA, E., *El arte del [...]*, op. cit., p. 185, nota 283.

⁴² TAÍN GUZMÁN, M., *Domingo de Andrade [...]*, op. cit., p. 349. También en IDEM, *El Barroco*, en A. VIGO TRASANCOS (dir.), *Fontes escritas para la historia de la arquitectura y del urbanismo en Galicia (séculos XI-XX)*. II. Santiago, Xunta de Galicia, 2000, p. 842.

⁴³ GÁLVEZ, Diego Alejandro, *Itinerario geográfico, histórico, crítico y litúrgico de la España, Francia, País Baxo y gran parte de Alemania. Escriválo Dn... en el viage a dichos*

que conocemos es de 1759 y la hizo el cura de Fruíme, Diego Antonio Cernadas de Castro, con ocasión de la gran cabalgata que recorrió la ciudad el 14 de octubre de ese año para conmemorar la subida al trono de Carlos III. No obstante, hay que lamentar que se pare poco en describirla pues con su personal manera barroca de narrar el famoso cura ilustrado la menciona de esta manera:

La fuente que engrandece esta plazuela y es una de las más hermosas y magníficas alhajas de la ciudad, puede ser que se queje de que la dejemos en seco; pero no hemos de mojar en todo. Conténtese con su buena estrella, conquie lo luce por el día, tanto, que a todos da golpe, pero ahora no es tanto, que nos haga ver las estrellas, pues a este punto se las lleva todas de Calle la Rúa⁴⁴.

Al menos prueban sus palabras que la fuente reformada por Sarela también tenía en su cúspide la simbólica y compostelana estrella.

Así las cosas, de la fuente construida por Andrade en 1705 sabemos que, además de piedra, utilizó cierta cantidad de mármoles y jaspes que le otorgaban un efecto llamativo y multicolor⁴⁵ y que debían decorar especialmente el pináculo o soporte alto - ¿la llamada “píramide”? - de la estrella que, esta vez, la documentación menciona que era no de hierro como indica Cernadas, sino de cobre dorado⁴⁶. Si hacemos caso al dibujo de ca. 1750 podría haber tenido un pilón circular y sobre él una taza quizá cubierta con una tapa cupulada configurada a manera de cerrado reservorio del que saldrían los cuatro caños a través de mascarones; y sobre esto algo más difícil de interpretar pues parece

países que emprendió el año de 1755. Parte primera. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de España. Mss. 1698, fol. 45r.

⁴⁴ CERNADAS DE CASTRO, Diego Antonio, *Carta-quenta, o razón en suma de las festivas gozosas demostraciones, con que la muy Noble, y muy Leal Ciudad de Santiago de Galicia celebró la Solemne Aclamacion de Nuestro Rey, y Señor Don Carlos III, (que Dios prospere)*, Santiago de Compostela, Imprenta de Don Andres Frayz, 1760, p. 47. También VIGO TRASANCOS, A. y VÁZQUEZ CASTRO, Julio, “Santiago de Compostela en 1759. La proclamación de Carlos III en la aguda pluma del cura de Fruíme, Diego Cernadas de Castro”, *Quintana*. 20, 2021, p. 6.

⁴⁵ En 1706 se consigna el pago de “más cuatro carros de arena de río para aserrar los jaspes para el remate de la fuente de la Platería”. Vid. BEIRAS GARCÍA, E., *El arte del [...]*, op. cit., p. 109, nota 154.

⁴⁶ En la 4ª semana de diciembre de 1705 se paga “al señor maestro Andrade ochenta y dos reales y medio por siete libras y medio de cobre que pessó una chapa para la estrella de la fuente de la Platería”. Fue dorada por José Carballo. Vid. TAÍN GUZMÁN, M., *Domingo de [...]*, op. cit., I, pp. 348-349; también BEIRAS GARCÍA, E., *El arte de [...]*, op. cit., p. 108, nota 151.

una especie de copa o pirámide invertida sobre la que va un remate presidido por una bola y una estrella. El dibujo nada apunta de figuración; pero en esto es precisa la descripción de Riobóo pues menciona sirenas, veneras y otros adornos que sin duda resultan propios para una fuente compostelana.

Como hemos dicho, la fuente de Platerías fue modificada en 1759 por Clemente Fernández Sarela. No sabemos el motivo de la reforma, pero el hecho de que se estuviese embelleciendo la plaza con la nueva casa del Cabildo y que la fuente, debido a sus materiales -recuérdese el uso inhabitual de mármoles y jaspes- tenía que estar en mal estado, debieron de ser motivos suficientes para proceder a su remodelación.

Son relativamente abundantes los datos de archivo referidos a esta obra, si bien resulta curioso comprobar que los documentos casi siempre se refieren a ella como “pilón”, “pilón nuevo” y sólo en una ocasión como “fuente”⁴⁷. Pero todo parece indicar que la obra de Sarela fue algo más que una simple reforma; en realidad debió de ser una construcción *ex novo* que conllevó incluso la mejora de una parte de su entorno más inmediato. De hecho, los documentos, junto al pilón nuevo realizado, señalan los pagos por distintos trabajos: por “delinear las figuras y remate del pilón”⁴⁸, por el pago “de betume y aceite para asentar la coronación del pilón nuevo”⁴⁹, “por haberse de acabar las figuras y frontispicios del Pilon”⁵⁰, por desbastar “las piedras para las otras figuras”⁵¹, por “poner las figuras al pilón y resto de la plazuela”⁵², por “dar color a las figuras y pilón”⁵³, por “asentar las piedras y canales del pilón”⁵⁴ y también por el “plomo para las

⁴⁷ TAÍN GUZMÁN, M., *La casa del Cabildo de Santiago de Compostela. 1754-1759*, Santiago, Electa-Consorcio, 2000, p. 24: “plomo para las piedras de la fuente y caño”.

⁴⁸ FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen, *Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*. Santiago de Compostela, Universidad, 1985, p. 115 y BEIRAS GARCÍA, E., *El arte de [...]*, op. cit., p. 133, nota 192. Semana del 14 de julio de 1759: “Más a Sarela de 6 días que asistió para delinear las figuras y remate del pilón, 30 reales”.

⁴⁹ Ibidem, p. 133, nota 191. Semana 26 de mayo de 1759: “más... treinta reales de betume y aceite para asentar la coronación del pilón nuevo”.

⁵⁰ Ibid. pp. 133-134, nota 194. “Semanas últimas en 18, 22 y 26 de septiembre, ... A Pedro Ramos tallista por haberse de acabar las figuras y frontispicios del Pilon.”

⁵¹ Ibid., pp. 133-134, nota 194. “Semanas últimas en 18, 22 y 26 de septiembre, ... A dos oficiales que desbastaron las piedras para las otras figuras”.

⁵² Ibid.

⁵³ FOLGAR DE LA CALLE, M. del C., *Arquitectura gallega del [...]*, op. cit., p. 115. También *ibid.*

⁵⁴ TAÍN GUZMÁN, M., *La casa del [...]*, op. cit., p. 24: “tres quartillos y medio de aceite para asentar las piedras y canales del pilón”.

piedras de la fuente y caño”⁵⁵, a lo que hay que añadir nuevos pagos por realizar “las figuras, pilares y medalón”⁵⁶ y “las figuras, pilares y remate del mascarón”⁵⁷. Es decir, un conjunto muy complejo que parece sugerirnos que estamos, en efecto, ante una fuente enteramente nueva y, además, ricamente esculpida y policromada.

La única prueba iconográfica de esta fuente de Platerías de 1759 es, precisamente, el dibujo realizado por Banks y que fue hecho, como hemos dicho, en 1813 (Fig. 15). Muestra, en efecto, una fuente singular y muy llamativa, asentada sobre una plataforma poligonal, seguramente octogonal, que sirve para asegurarla en su base teniendo en cuenta el declive que caracteriza el suelo de la plaza. Sobre ella merece indicarse que, aunque en el dibujo tiene solo un escalón, en un documento posterior que alude a la necesidad de construir la fuente nueva de los Caballos, se dice que la vieja tenía sus “escalones” arruinados⁵⁸. En todo caso, sobre la plataforma, en la que se encuentran de espaldas dos mujeres cubiertas que llenan sus cántaros en el pilón, también se aprecia curiosamente en el suelo lo que parece ser un escudo heráldico con corona y flanqueado por dos leones echados que mira hacia la calle que baja hacia Fonseca y que podrían llevar a su vez entre las patas otros escudos secundarios; quizá se trate del blasón real flanqueado por los del Cabildo y del arzobispo en cuyo pontificado se habría hecho la reforma. Su presencia en el suelo, sin embargo, no la acabamos de entender por no tener en Galicia precedentes que conozcamos, pero es posible que todo este frente heráldico actúe también como respaldo de un banco de piedra que no se ve en el dibujo, pero en el que parece estar sentada una tercera aguadora que mira con curiosidad al dibujante inglés mientras apoya un brazo en la cabeza de uno de los leones y sujeta con la otra un cántaro que se dispone a sus pies. Quizá a todo esto, que está en las inmediaciones de la fuente, se refiera el pago de una cantidad de reales “a dos oficiales que desbastaron las piedras para las otras figuras” que mencionan los documentos o, mejor aún, la referencia a otro pago “para poner las figuras al pilón y resto de la plazuela”.

⁵⁵ Ibidem, p. 24.

⁵⁶ Ibid., p. 30, nota 129.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ BEIRAS GARCÍA, E., *El arte de [...]*, op. cit., p. 181, nota 272: “En este Aytº se ha visto [...] cuanto a la ruina de los escalones de la Fuente de la Platería [...] acordamos se entienda su composición con el Ilmo. Cabildo, a quien corresponde como dueño de dicha Fuente”. El dato es del 7 de agosto de 1825.

Fig. 15. Fuente de Platerías ca.1813 (detalle), por William John Banks

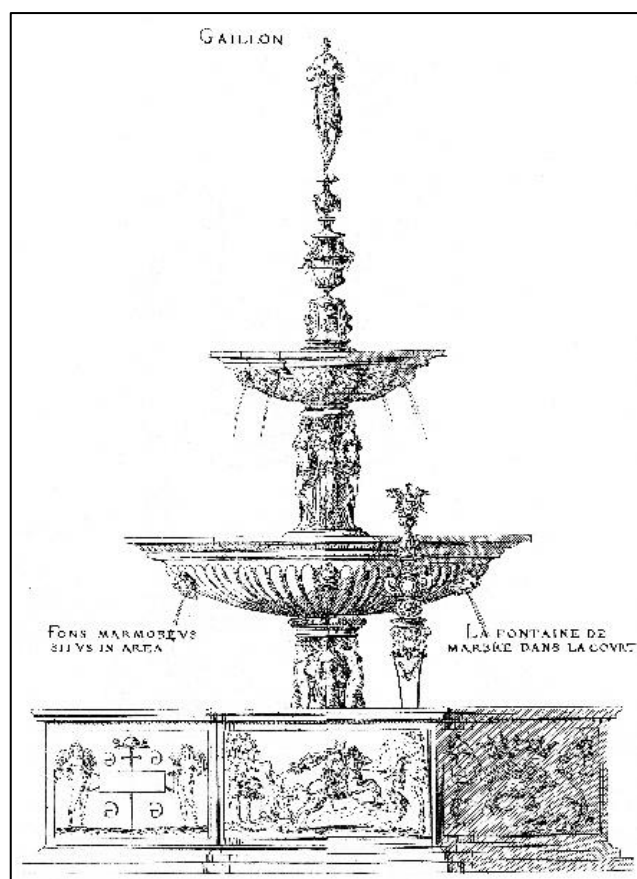


CMS_KLA07312. Colecciones Públicas. © National Trust / Simon Harris

Sea como fuere, en el centro del pedestal surge claramente la fuente que comentamos con un pilón poligonal que es poco habitual en las fuentes gallegas que prefieren utilizar la forma circular o la cuadrilobulada; es otra rareza que añadir a una fuente ya de por sí curiosa que se incrementa al comprobar que no lleva en las caras de sus frontispicios ninguna decoración. Se observa, sin embargo, una reminiscencia de las piscinas de los viejos baptisterios paleocristianos octogonales que dieron forma, en la Edad Media y el Renacimiento, a buen número de fuentes urbanas particularmente italianas que se extendieron a otros países europeos. Las fuentes de Santa María in Trastevere de Roma, dei Catecumini en la misma ciudad -las dos, por cierto, enriquecidas con abundantes escudos heráldicos-, la francesa del castillo de Gaillon que fue

traída de Italia y grabada después por Jacques Androuet du Cerceau⁵⁹ (Fig. 16), o las españolas del Águila de la Casa de Campo de Madrid, del Potro de Córdoba o la llamada de Génova de Málaga son buenos ejemplos de ello. Merece señalarse en este sentido que, en la capilla del Pilar de la catedral compostelana, realizada por Domingo de Andrade y Fernando de Casas, aparece representada en taracea de mármoles una pequeña fuente con un pilón curiosamente octogonal⁶⁰.

Fig. 16. Fuente de Gaillon. Grabado de Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*



<https://www.wikiwand.com/es/Castillo de Gaillon>

⁵⁹ DU CERCEAU, Jacques Androuet, *Les plus excellents bastiments de France* París, 1576-1579. Cito por la edición comentada por David Thompson, París, Editions Sand, 1988, p. 153: "Gaillon. Fons Marmorevs Sitvs In Area - La Fontaine de marbre dans la court".

⁶⁰ BEIRAS GARCÍA, E., *El arte de [...]*, op. cit., p. 114, fig. 51.

Por lo demás, del centro de tan austero pilón, surge una composición ascendente que suma a formas muy variopintas, una enorme carga figurativa. Así, en el árbol central parecen apreciarse figuras femeninas desnudas en actitud gesticulante que pudieran representar sirenas o nereidas como las que se ven en la base de la fuente de la Plaza del Hierro en Ourense que perteneció en su día al monasterio de San Esteban de Ribas de Sil⁶¹; sobre ellas se dispone, a su vez, una gran taza abierta y con forma gallonada en su cara exterior en donde se ve la representación de cuatro caras leoninas de las que manan abundantes chorros de agua. Queda la citada taza superada por una segunda más cerrada en forma de copa en la que aparecen labradas cuatro figuras de aire serpentino que pudieran aludir a otros seres híbridos de origen marino, aquí representados tal vez con cuerpos escamosos como las “nereidas” que presiden la fuente del claustro menor del monasterio de Samos (Fig. 17). De sus bocas vuelven a surgir cuatro chorros de agua que caen sobre la taza baja. Finalmente, de un nudo superior que aparece decorado con cuatro caras o mascarones, arranca una especie de esbelto pináculo fusiforme ornado con una decoración de estrías helicoidales que queda así configurado a manera de afilado remate y que quizá en su día servía de sostén de la estrella de cobre de ocho puntas de la que salía el agua a gran altura. Así pues, ninguna otra fuente compostelana podía competir en teatralidad, iconografía, colorido⁶² y altura con la fuente de Platerías que, además, disponía de muchos chorros de agua: los ocho que salían de sus distintos caños y los otros ocho que, esta vez, como hilos meramente ornamentales convertían la estrella de culminación en un vistoso y atractivo espectáculo.

⁶¹ GONZÁLEZ SUÁREZ, Fernando, «A fonte da praza do Ferro, en Ourense, veu do mosteiro de Ribas de Sil», *Porta da Aira: revista de historia del arte ourensano*, 3, 1990, pp. 284-287. Más información en HERVELLA VÁZQUEZ, Juan Andrés, *Fontes ornamentais de Ourense*, Ourense, Deputación Provincial, 2011.

⁶² Sobre la importancia del color en la estatuaria pública y en las fuentes de la ciudad de Santiago, hoy en su mayor parte desaparecido, vid. BEIRAS GARCÍA, E., *El color olvidado de Compostela. Auge y ocaso de la policromía monumental en la ciudad de Santiago (1784-1936)*, Santiago, Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Santiago, 2022.

Fig. 17. Fuente de las Nereidas en el claustro del monasterio de Samos (detalle)



Foto de Jacobo Ameijide

Finalmente, conviene señalar que la fuente que dibuja Bankes puede considerarse la culminación de toda una tradición que, proveniente de los chafarices portugueses, tuvo en la Galicia Moderna amplia descendencia y muchos ejemplos de gran calidad.