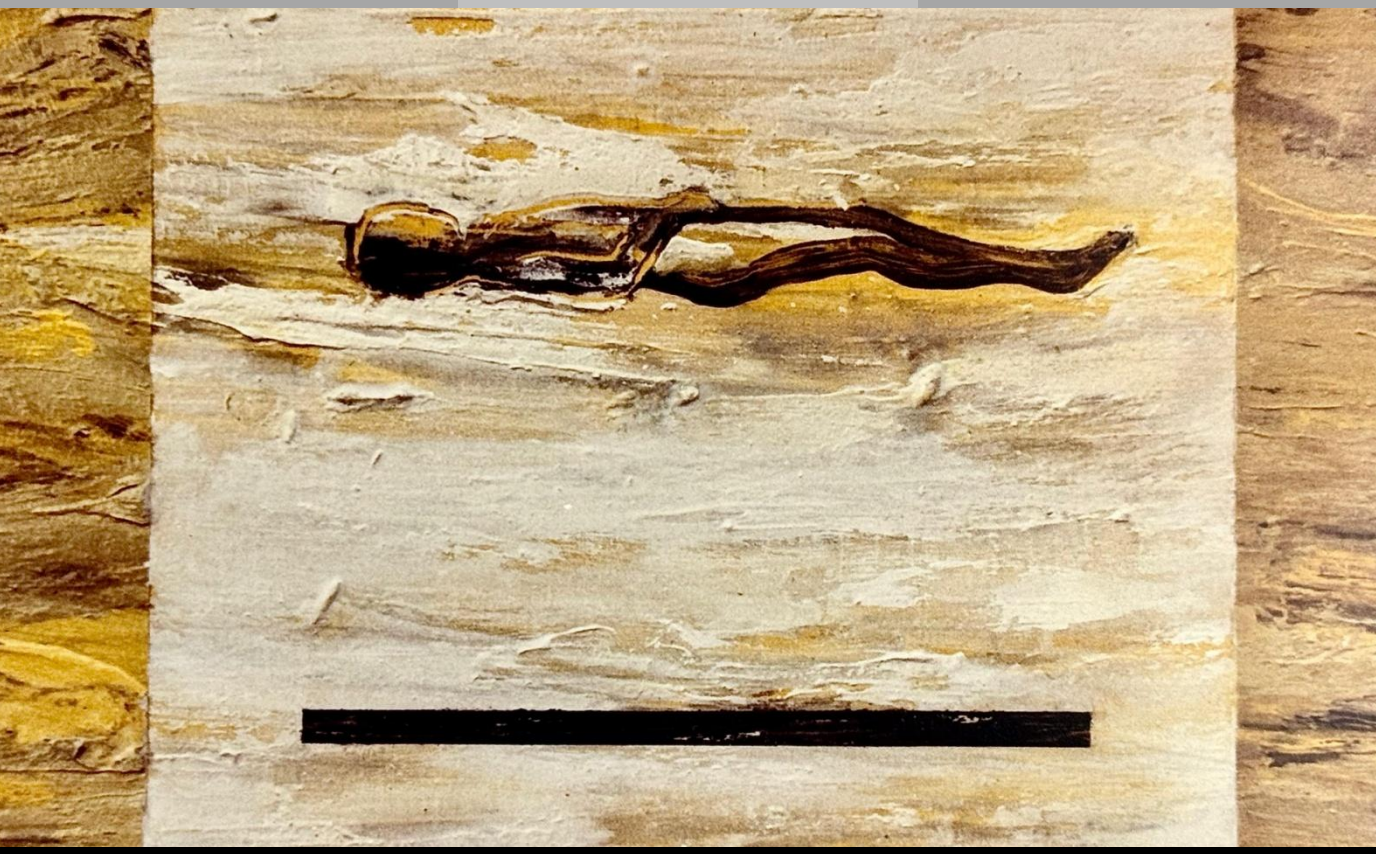
CATEDRAL DE SANTIAGO

Annuarium Sancti Iacobi

N° 14 | Año 2026 | e-ISSN 3101-5816



Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago

14

Annuarium Sancti Iacobi

14 (2026)

Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago

De los trabajos firmados responden sus
autores; de los demás, la dirección del
Annuarium Sancti Iacobi

Foto de portada: © *Resurrección* de Xosé Artiaga Barreira
Foto interior: © Iñaki Osorio. Faro de Vigo

© Edita:
Cabildo de la SAMI Catedral de Santiago
Plaza Platerías, s/n – Tlf. 981 57 56 09
15704 Santiago de Compostela
Contacto: annuarium@catedraldesantiago.es
www.catedraldesantiago.es

Maquetación: Arturo Iglesias Ortega
Depósito legal: C 344-2013
e-ISSN: 3101-5816
ISSN: 2255-5161

Todos los derechos reservados.
Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

Annuarium Sancti Iacobi

Es una revista anual, con revisión por pares ciegos y fundada en 2012, cuyo denominador común son las fuentes documentales, investigaciones y trabajos emanados de la actividad Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago o relacionados en mayor o menor medida con el mismo, como expresión cultural de dicha institución. *Annuarium Sancti Iacobi* da cabida, igualmente, a trabajos realizados sobre documentación eclesiástica y de los Archivos de la Iglesia.

Annuarium Sancti Iacobi is an annual peer reviewed journal, founded in 2012, with the common topic of the documentary sources, research and articles emanated from the activity in the Archive-Library of the Cathedral of Santiago de Compostela or related with the insitution and its funds, as its cultural expression. *Annuarium Sancti Iacobi* also publish works on ecclesiastical documentation and Church Archives.

Impacto · Impact

La revista *Annuarium Sancti Iacobi* tiene sus contenidos indizados en *Latindex*, *Dialnet*, *Regesta Imperii, REBIUN (Red de Bibliotecas de las Universidades)*

La revista está integrada en los siguientes índices de impacto: MIAR (UB), InDICE-CSIC (CSIC), CIRC^{2020} (EC3Metrics).

Equipo editorial · Editorial board

Director

Francisco Buide del Real
(Director del Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago)

Secretaría

Mª Elena Novás Pérez
(Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago)

Consejo de Redacción

Segundo L. Pérez López (Catedral de Santiago)
Francisco Durán Vila (Universidade de Santiago de Compostela)
Arturo Iglesias Ortega (Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago)
Mª Esperanza Gigirey Liste (Museo das Peregrinacións, Santiago de Compostela)
Francisco J. Pérez Rodríguez (Universidade de Vigo)
Xosé M. Sánchez Sánchez (Universidade de Santiago de Compostela)
María Seijas Montero (Universidade de Vigo)
Jorge García García (Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago)
Miguel Taín Guzmán (Universidade de Santiago de Compostela)

Simón Vicente López (Museo Pazo de Tor)
Ramón Yzquierdo Peiró (Museo de la Catedral de Santiago)

Consejo Asesor y Científico

Daniel Lorenzo Santos (Catedral de Santiago)
Mons. Sergio Pagano (Archivio Segreto Vaticano, Roma)
Pilar Alén Garabato (Musicóloga)
Rosario Álvarez Blanco (Consello da Cultura Galega)
José Francisco Blanco Fandiño (Museo de la Catedral de Santiago)
Álvaro Brito Moreira (Museu Abade Pedrosa, Santo Tirso, Portugal)
Manuel Antonio Castiñeiras González (Universitat Autònoma de Barcelona)
Luis Manuel Cuña Ramos (Soberana y Militar Orden de Malta)
Alberto Fernández González (Universidad de Sevilla)
Javier Gómez Montero (Universität Kiel, Alemania)
Miguel Ángel González García (Archivo Diocesano de Astorga)
José Antonio Grela Martínez (IES Illa de Arousa, Vilagarcía de Arousa)
Desirée Domínguez Pallas (Archivo Histórico Universitario de Santiago)
Francisco Juan Martínez Rojas (Archivo de la Catedral de Jaén)
Matilde Mateo Sevilla (Syracuse University, Estados Unidos)
Robert Maxwell (Pennsylvania University, Estados Unidos)
Carmen Prieto Ramos (Arquivo do Reino de Galicia, A Coruña)
Noelia Bascuas Ferreiro (Biblioteca de Galicia, Santiago de Compostela)
Francisco M. Sandoval Verea (Arquivo Histórico Provincial de Ourense)
Francisco Singul Lorenzo (Xacobeo S.A., Santiago de Compostela)
José Antonio Souto Cabo (Universidade de Santiago de Compostela)

HOMENAJE A DON JOSÉ MARÍA DÍAZ FERNÁNDEZ

VOLUMEN 3

(HISTORIA DEL ARTE. HISTORIA DE LA MÚSICA)

SUMARIO · SUMMARY

VOLUMEN 1.

Presentación.

15 FRANCISCO JOSÉ PRIETO FERNÁNDEZ.

19 MANUEL JESÚS FORMOSO FERNÁNDEZ.

Prólogo.

21 FRANCISCO JAVIER BUIDE DEL REAL.

Artículos · Articles

VIDA, OBRA Y RECUERDOS.

37 ELENA NOVÁS PÉREZ.
Bio-Bibliografía de José M.ª Díaz Fernández (Mondoñedo, 23 de septiembre de 1930-20 de julio de 2025).

109 ARTURO IGLESIAS ORTEGA.
El Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela: una historia reciente (1978-2011).

153 ELISEO BAYO Y POBLADOR.
En recuerdo de José María Díaz. Parábola de los seminaristas que plantaron su tienda al Pie de la Montaña.

171 CONCHA CIRUJANO GUTIÉRREZ.
D. José María Díaz, una figura cercana y amable.

175 MARIO CLAVELL BLANCH.
Don José María.

177 JULIO GARCÍA VELASCO.
D. José María, un cura muy inteligente y cordial.

179 ANDREY KORDOCHKIN.
Recuerdo del padre José María.

181 DANIEL LORENZO SANTOS.
José María Díaz Fernández, una vocación culta y cultivada.

195 JOSÉ LUIS MÍNGUEZ GOYANES.
D. José María Díaz. Un recuerdo.

199 LAUREANO MOLINA GÓMEZ.
Empezamos a decir las cosas claras.

201 JOSÉ MARÍA PINTOS RECAREY.
D. José María. Ante todo, sacerdote.

207 MARTA REY GARCÍA.
José María Díaz y el Pórtico de la Gloria: una historia de amor desde el estudio y la fe.

215 FERNANDO REYES FERRÓN.
José María Díaz. As músicas humanas e divinas dunha vida exemplar.

237 LOPE RUBIO PARRADO.
Memoria de D. José María en los Sacerdotes Operarios Diocesanos.

241 STEVEN SAS.
En recuerdo de D. José María.

TEOLOGÍA Y PASTORAL.

245 JULIÁN BARRIO BARRIO.
Razón y sentido de la historia. En torno a una teología de la historia.

265 MANUEL SÁNCHEZ MONGE.
La palabra de Dios nacida del silencio.

BIBLIOLOGÍA Y FILOLOGÍA.

281 IGNACIO CABANO VÁZQUEZ.
Control y censura del libro en Galicia.

309 JOSÉ ANTONIO GRELA MARTÍNEZ.
Acercamiento a la figura de D. José María Díaz Fernández como filólogo, articulista y poeta.

361 MARCO PICCAT.
La "Canción de santa Fe". Tras la huella del autor.

383 FERMÍN DE LOS REYES GÓMEZ.
Las novenas a Santiago, un género editorial para la devoción al Apóstol.

435 JOSÉ ANTÓNIO SOUTO CABO.
"O Livro da tença do Horro" (ACS): edição crítica e análise.

501 DARÍO VILLANUEVA PRIETO.
José María Díaz Fernández, generoso erudito y poeta ecfrástico.

VOLUMEN 2.

Artículos · Articles

HISTORIA.

19 JOSÉ MIGUEL ANDRADE CERNADAS.
La vejez en la Galicia del siglo XII.

37 FRANCISCO J. BUIDE DEL REAL.
Los Códices Calixtinos de Roma y Santiago.

89 JORGE GARCÍA GARCÍA.
María Fernández: campaneira da catedral de Santiago de Compostela no século XVII.

131 KLAUS HERBERS.
Compostela después Diego Gelmírez. El primado toledano y la renunciación del Arzobispo Martin Martínez de Compostela (1166/1167).

149 FRANCISCO JUAN MARTÍNEZ ROJAS.
Algunos documentos relativos a don Maximiliano de Austria, Abad de Alcalá la Real, Obispo de Cádiz y Segovia, y Arzobispo de Santiago de Compostela.

187 BENITO MÉNDEZ FERNÁNDEZ.
Don Luis de Trelles y "La Lámpara del Santuario". Censuras y sinsabores.

221 PABLO NOGUEIRA SANTIAGO.
La villa gallega de Noia: etapa histórica en el Camino de Santiago.

247 OFELIA REY CASTELAO.
La confirmación en la diócesis de México en la Edad Moderna.

295 JAVIER ANTONIO REY SOUTO.
Xestionando a memoria: una achega ós tres libros do "Tombo Vello de Aniversarios".

357 BENITO RIAL COSTAS.
Corona, mercado e Iglesia: la venta de los libros del "Nuevo Rezado" en Santiago de Compostela en 1576.

381 ADELINE RUCQUOI.
Testimonios de los peregrinos del pasado.

405 XOSÉ M. SÁNCHEZ SÁNCHEZ.
"Iure tam diocesano quam regali". Una aproximación al señorío territorial de la iglesia de Santiago de Compostela desde sus confirmaciones pontificias (1100-1350).

435 FRANCISCO M. SANDOVAL VEREA.
"No venimos a los curatos a comer y pasar buena vida": celo pastoral y conflictos de un párroco rural en la Galicia del siglo XVIII.

487 MARÍA SEIJAS MONTERO.
El patrimonio rural en tenencia del cabildo catedralicio compostelano: un capítulo sobre la conflictividad en la Edad Moderna.

539 ISMAEL VELO PENSADO.
A Coruña en el Camino de Santiago: nuevas aportaciones.

VOLUMEN 3.

Artículos · Articles

HISTORIA DEL ARTE.

19 JOSÉ MARÍA ANGUITA JAÉN.
Niveles de lectura y paralelos literarios de la "mvlier advlterata" ("Liber Sancti Iacobi" 5,9) del Pórtico de Platerías: el "Ruodlieb" y el "Cuento de los Tres Consejos" (ATU 910B).

51 JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS.
En el púlpito de la epístola de la catedral de Santiago de Compostela. De Ramiro I a Felipe II.

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

99 MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA.
Morir en el Camino. Muertes de transeúntes en Cacabelos en los siglos XVIII y XIX.

143 CARLOS J. IGLESIAS CASTELAO.
O peregrino e a peregrinación. Evolución dunha iconografía na fotografía e na postal.

173 FRANCISCO PRADO-VILAR.
"Sapientia Cordis": Revelaciones en torno a la obra del maestro Mateo, entre el coro y la gloria.

201 ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJEIRAS.
Grandes esperanzas y promesas rotas: sobre reyes, reinas, tumbos y tumbas en la catedral de Santiago (1080-1157).

257 CARLOS SANTOS FERNÁNDEZ.
Contratos de aprendizaje de oficios artísticos en el siglo XVI: la faceta docente de Juan Bautista Celma.

297 FRANCISCO SINGUL LORENZO.
La Huida a Egipto a la luz de la tradición copta.

319 JULIO VÁZQUEZ CASTRO.
Las capillas funerarias de la Plaza de A Quintana (siglos XIV y XVI): buscando el orden en el caos.

355 SIMÓN VICENTE LÓPEZ.
El museo del señor BC.

415 ALFREDO VIGO TRASANCOS, EDUARDO BEIRAS GARCÍA Y MARÍA REY TORIBIO.
Santiago de Compostela a través de la mirada del dibujante y anticuario William John Bankes (1813).

449 RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ.
Compostela se hace en torno a la campana: las campanas del estribo suroriental de la catedral de Santiago.

HISTORIA DE LA MÚSICA.

477 PILAR ALÉN GARABATO.
En torno a una teología de la historia. Investigando en el archivo de la catedral de Santiago (1982-2012).

499 MANUEL REY OLLEROS.
La modalidad en los fragmentos musicales de notación aquitana en la catedral compostelana.

Tabula Gratulatoria

537

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026).
e-ISSN: 3101-5816

Artículos · Articles

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026).
e-ISSN: 3101-5816

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026).
e-ISSN: 3101-5816

Historia del Arte
History of Art

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026).
e-ISSN: 3101-5816

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 19-49.
e-ISSN: 3101-5816

Niveles de lectura y paralelos literarios de la *mulier adulterata* (*Liber Sancti Iacobi* 5,9) del Pórtico de Platerías: el *Ruodlieb* y el *Cuento de los Tres Consejos* (ATU 910B)

READING LEVELS AND LITERARY PARALLELS OF THE *MVLIER ADVLTERATA* (*LIBER SANCTI IACOBI* 5,9) OF THE PÓRTICO DE PLATERÍAS: *RUODLIEB* AND THE TALE *THE OBSERVANCE OF THE MASTER'S PRECEPTS* (ATU 910B)

José María Anguita Jaén
Universidade de Santiago de Compostela

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 19-49.
e-ISSN: 3101-5816

Niveles de lectura y paralelos literarios de la mvlier advlterata (Liber Sancti Iacobi 5,9) del Pórtico de Platerías: el *Ruodlieb* y el *Cuento de los Tres Consejos* (ATU 910B)

José María Anguita Jaén
Universidade de Santiago de Compostela

Recibido: 30/01/2026

RESUMEN: Este trabajo centra su atención en la enigmática escultura de una mujer con un cráneo en su regazo representada en el Pórtico de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela, y asociada indisolublemente a una extraña narración resumida en el *Liber sancti Iacobi* (5,9) del Códice Calixtino. Nuestra propuesta, por una parte, entiende esta figura como una imagen polisémica, con varios significados, que podrían resultar incluso antagónicos, pero que pueden coexistir en distintos planos de interpretación. Por otra parte, a partir del resumen del *Liber sancti Iacobi* y del análisis del *Ruodlieb* y otros textos literarios contemporáneos, se propone como fuente un relato perdido pero cuyo argumento completo ha sobrevivido, gracias a la tradición, en el conocido como *Cuento de los Tres Consejos* (ATU 910B). A partir de los temas y las fechas involucradas, proponemos que la iniciativa de estas creaciones artísticas en torno al motivo de la mujer con un cráneo surgió del debate en torno al matrimonio promovido en ambientes relacionados con la reforma gregoriana en la segunda mitad del siglo XI, con el fin de cristianizar una institución sobre la que pesaba más un arcaico y bárbaro derecho consuetudinario que el propio derecho canónico.

Palabras clave: Catedral de Santiago de Compostela, *Liber sancti Iacobi, Ruodlieb*, *Cuento de los Tres Consejos* (ATU 910B)
Códigos UNESCO: Filología (5505.10), Historia de la Literatura (5506.13), Historia de las religiones (5506.21), Relatos tradicionales (5101.09)

READING LEVELS AND LITERARY PARALLELS OF THE *MVLIER ADVLTERATA* (*LIBER SANCTI IACOBI* 5,9) OF THE PÓRTICO DE PLATERÍAS: *RUODLIEB* AND THE TALE *THE OBSERVANCE OF THE MASTER'S PRECEPTS* (ATU 910B)

ABSTRACT: This paper focuses on the enigmatic sculpture of a woman with a skull in her lap depicted in the South Portal of the cathedral of Santiago de Compostela, which is inextricably linked to a strange narrative summarized in the *Liber sancti Iacobi* (5.9) of the Codex Calixtinus. Our proposal, on the one hand, regards this figure as a polysemic image, with several potentially antagonistic meanings that can coexist across different levels of interpretation. On the other hand, based on the abridged account in the *Liber sancti Iacobi* and the analysis of *Ruodlieb* and other contemporary literary texts, we propose as a source a lost story whose complete plot has survived through tradition in what is known as the *The Observance of the Master´s Precepts* (ATU 910B). Considering the themes and dates involved, we propose that the initiative for these artistic creations surrounding the motif of the woman with a skull emerged from the debate on marriage promoted in circles related to the Gregorian reform during the second half of the 11th century, whose aim was to Christianize an institution that was more heavily influenced by archaic and barbaric customary law than by canon law itself.

Keywords: Cathedral of Santiago de Compostela, *Liber sancti Iacobi*, *Ruodlieb*, Tale *The Observance of the Master´s Precepts* (ATU 910B)

INTRODUCCIÓN: ALGUNAS TEORÍAS SOBRE LA MUJER CON CRÁNEO DEL PÓRTICO DE PLATERÍAS[1]

En el tímpano izquierdo de la portada meridional de la Catedral de Santiago de Compostela se extiende un denso programa iconográfico cuya parte nuclear la conforma una secuencia de escenas basadas en el pasaje evangélico de

[1] Este punto no trata de ser una revisión exhaustiva de la cuestión, sino únicamente presentar al lector algunas de las observaciones, teorías e ideas que han servido de punto de partida para ulteriores investigaciones y, de estas, aquellas que han abierto líneas de investigación que ha continuado este trabajo.

las tentaciones de Jesús en el desierto (Mt. 4, 1-11). A la derecha de estas, dispuestas sin aparente orden ni relación temática con el episodio evangélico, se aprietan varias imágenes, entre las cuales la de una mujer con las ropas desceñidas y el pelo suelto con una calavera en su regazo.

Los primeros estudiosos que dedicaron su atención a la decoración de este tímpano insistieron en la desconexión entre las distintas imágenes y escenas que lo componen, señalando con extrañeza la ausencia de un programa doctrinal coherente, en contraste con la gran calidad de la arquitectura y la estatuaria[2]. Como explicación a esta paradoja, López Ferreiro propuso que las imágenes al margen del grupo de las Tentaciones no pertenecieron al proyecto original, sino que, procedentes de la fachada norte u otras partes, fueron insertadas o embutidas allí con posterioridad[3]. Sea como fuere, entre la primera composición del tímpano (ca. 1100?) y este encaje posterior no habrían mediado muchos años, puesto que en el tiempo de la *Guía del Peregrino* del *Liber sancti Iacobi* (1130-1140) la imagen ya se encontraba en el lugar exacto en que se encuentra ahora[4].

Teniendo todo esto en cuenta, estas imágenes, y especialmente la mujer con un cráneo en su regazo, no han dejado de plantear una gran interrogación al observador del Pórtico de Platerías. Entre los primeros intentos de encontrarle un significado dentro del conjunto del tímpano o, al menos, un significado, está su identificación con la Magdalena[5]. A partir de la caracterización de la imagen como una mujer hermosa, de ropas desceñidas y cabellos sueltos, pronto se vio en ella una alegoría de la lujuria que, dentro del contexto del tímpano, quedaría explicada como representación de uno de los pecados derrotados por el Cristo de

[2] Entre los estudiosos que señalaron esta situación, cf. GÓMEZ-MORENO, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p. 131; PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, M. Jones, 1923, pp. 212-239; FOCILLON, Henri, *Art d'Occident*, Paris, A. Colin, 1938, p. 160.

[3] LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Seminario Conciliar, 1900, vol. 3, p. 105.

[4] Este hipotético reacomodo se suele situar tras los tumultos que derivaron en el incendio de la catedral entre 1116 y 1117, referidos en la *Historia Compostelana* 1, 114 (ed. FALQUE REY, Emma, *Historia Compostellana*, Turnhout, Brepols, 1988, pp. 201-202).

[5] VILLAMIL Y CASTRO, José, *La catedral de Santiago. Breve descripción histórica*, Madrid, Consejo de la Revista de Archivos, 1909, p. 232. Esta interpretación, que se hace eco de una opinión local, no está tan injustificada como podría parecer, pues María Magdalena fue representada en un modo muy semejante a la mujer del Pórtico de Platerías, si bien a partir del siglo XVI, cuando los pintores más importantes pusieron de moda representarla con una calavera y la cabellera suelta como signos penitenciales.

las tentaciones al que flanquea[6].

Entre los trabajos que siguieron esta línea, hay que destacar la lectura teológica de Azcárate, quien vio en la imagen una representación de Eva como madre de la muerte, es decir, de la condición mortal de la humanidad, sobrevenida precisamente por haber sucumbido, junto con Adán, a la tentación[7]. De esta manera, la figura completaría como antítesis el tema central del tímpano, la victoria de Cristo sobre la tentación, el pecado y la muerte. Esta sugestiva exégesis, sin embargo, desatiende por completo el curioso relato que la *Guía* del *Liber sancti Iacobi* asocia a esta imagen, más teniendo en cuanta que ambos —imagen y texto— son prácticamente contemporáneos:

> *Nec est obliuioni tradendum quod mulier quedam iuxta dominicam tentationem stat, tenens inter manus suas caput lecatoris sui fetidum, a marito proprio abscisso, osculans illut bis per diem, coacta a uiro suo. O quam ingentem et admirabilem iustitiam mulieris adulterate, omnibus narranda*[8].

Partiendo de la idea de que la figura de Platerías no puede entenderse sin la breve narración calixtina, Moralejo la puso en relación con otras imágenes tomadas por los escultores románicos de la incipiente literatura de ficción narrativa, como el Arturo de la catedral de Módena o el Tristán de la propia catedral compostelana[9]. Estas representaciones iconográficas, bastante anteriores a las primeras manifestaciones literarias protagonizadas por estos personajes, vendrían a mostrar que sus historias ya estaban vivas antes de que fueran puestas por escrito. Y su elección por parte de los escultores o sus comitentes se habría debido a su capacidad de atraer la atención de toda clase de públicos a los que, mediante una conveniente moralización, se les pretendía hacer llegar determinados mensajes doctrinales. Es decir, se trataría de un

[6] WEISBACH, Werner, *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el arte occidental*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949, pp. 119-122.

[7] DE AZCÁRATE, José María, "La Portada de las Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte*, 36, 1963, pp. 1-20.

[8] *Liber sancti Iacobi* 5,9 (ed. HERBERS, Klaus y SANTOS-NOIA, Manuel, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, p. 253): "Y no ha de relegarse al olvido que junto a la tentación del Señor está una mujer sosteniendo entre sus manos la cabeza putrefacta de su amante, cortada por su propio marido, quien la obliga dos veces por día a besarla. Oh, cuán grande y admirable castigo de la mujer adúltera para contárselo a todos" (Trad. MORALEJO, Abelardo, TORRES, Casimiro y FEO, Julio, *Liber sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2014, p. 591).

[9] MORALEJO, Serafín, "Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: románico, romance y *Roman*", *Boletín de la AEPE*, 17, 1985, pp. 61-70.

paralelo iconográfico del género literario del *exemplum*, que también comienza a eclosionar a partir de este tiempo entre los predicadores, con sus mismos objetivos, lograr la edificación a través del señuelo inicial del divertimento. A partir de esta idea, Williams acuñó para la imagen la expresión "*exemplum* visual", relacionada según este autor con algún relato de tipo folklórico desconocido, e integrado en el pórtico como una glosa o comentario de la representación central de las Tentaciones[10].

Introduciendo un criterio de análisis nuevo, pero siempre a partir del microrrelato calixtino, Castiñeiras propuso relacionar sus dos temas nucleares, el adulterio y su castigo, con el uso del Pórtico de Platerías como espacio dedicado a impartir justicia[11]. Según esta teoría, la imagen de la mujer con calavera habría conllevado en este contexto una función admonitoria especialmente dirigida a los clérigos concubinarios de la diócesis, en el tiempo en que se introduce con fuerza en la sede compostelana, a través de obras como el *Polycarpus* de Gregorio de San Crisógono, el nuevo derecho gregoriano que equiparaba el adulterio con el concubinato eclesiástico[12]. Y en un sentido no muy alejado de esta propuesta, pero incluyendo a los laicos entre los destinatarios del mensaje, Sastre defendió que la estatua pudo servir como imagen de fondo de los esponsales que comenzaban a celebrarse a la puerta de los templos en esta época, a modo de advertencia para los contrayentes por parte de una iglesia que comenzaba a hacerse con el control de la institución matrimonial[13].

UN *EXEMPLVM* VISUAL CON TRES NIVELES DE LECTURA

A la vista de la diversidad de enfoques desde los que se ha observado e interpretado la imagen de la mujer de Platerías, puede establecerse que varias de las lecturas a las que han dado lugar operan en planos diferentes, por lo que podrían perfectamente coexistir sin ser incompatibles. Esto, que ya se ha sugerido de forma general para todo el programa iconográfico del Portal de

[10] WILLIAMS, John, "La mujer del cráneo y la simbología románica" *Quintana*, 2, 2003, pp. 13-27.

[11] CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., "Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías", *Semata*, 10, 1998, pp. 231-264.

[12] Sobre la presencia de esta obra, dedicada por su autor a Diego Gelmírez, en la Compostela de su tiempo, y otras obras de derecho gregoriano, como la *Collectio LXXIV titulorum*, cf. GARCÍA Y GARCÍA, Antonio, "Notas para un censo de los códices canónicos extrapeninsulares pregregorianos en la Península Ibérica", en *Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII, 16-19 Sept. 1982*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 35-60.

[13] SASTRE VÁZQUEZ, Carlos, "La Portada de las Platerías y la mujer adúltera. Una revisión", *Archivo Español de Arte*, 79, 2006, pp. 169-186.

Platerías[14], puede aplicarse también al ejemplo concreto de la estatua de la mujer con el cráneo, significante que puede comportar varios significados distintos de forma simultánea, dependiendo del punto de vista y del nivel de lectura en el que se sitúe el espectador, de acuerdo con su grado de formación y conocimientos. Algo parecido a lo que Alano de Lille señala en la introducción de su *Anticlaudiano* sobre las posibilidades de lectura ofrecidas por su obra:

> *In hoc etenim opere litteralis sensus suauitas puerilem demulcebit auditum, moralis instructio perficientem imbuet sensum, acutior allegorie subtilitas proficientem acuet intellectum*[15].

Al usar esta terminología (*litteralis*, *moralis*, *allegoria*) aplicada a su propia obra, Alano tiene en mente, con pequeñas variantes, el conocido sistema de interpretación de las sagradas escrituras, operativo desde la Antigüedad y durante toda la Edad Media, como muestra el tratado sobre exégesis bíblica de Guiberto de Nogent, contemporáneo de la imagen de Platerías, donde explica la teoría:

> *Quatuor sunt regulae scripturarum, quibus quasi quibusdam rotis volvitur omnis sacra pagina: hoc est historia quae res gestas loquitur; allegoria in qua ex alio aliud intelligitur; tropologia id est moralis locutio in qua de moribus componendis ordinandisque tractatur; anagoge, spiritualis scilicet intellectus, per quem de summis et coelestibus tractaturi ad superiora ducimur*[16].

Ahora bien, las cuatro reglas o modos que Guiberto pone al mismo nivel mediante la analogía de las ruedas del carro, en realidad se pueden reducir a solamente dos, el conocido par *littera* (o *historia*) / *allegoria*, ya que la *tropologia* y la *anagoge* no son sino dos formas de alegoría adaptadas a fines concretos

[14] MATHEWS, Karen. "Reading Romanesque Sculpture: The Iconography and Reception of the South Portal Sculpture at Santiago de Compostela", *Gesta*, 39, 2000, pp. 3-12.

[15] Alanus ab Insulis, *Anticlaudianus*, *praef. prosae* (ed. ROUILLÉ, Florent, *Alain de Lille. Anticlaudianus*, Genève, Droz, p. 251) "Pues en esta obra, la suavidad del sentido literal será como un dulce para el oído infantil; la enseñanza moral inspirará el sentido de perfección, y la más aguzada sutileza de la alegoría afinará al intelecto avanzado".

[16] Guibertus de Nouigento, *Liber de quo ordine sermo fieri debeat* 49 (ed. MIGNE, Jean-Paul, *Guiberti opera*, Paris, Patrologia Latina, 1953, cols. 25-26). Trad.: "Cuatro son las reglas gracias a las cuales, como si fueran ruedas, discurre toda la sagrada escritura: la historia, que da cuenta de lo sucedido, la alegoría, por la que se entiende una cosa a través de otra; la tropología, es decir, el mensaje moral que trata sobre la concertación y ordenación de las costumbres; y la anagogía, o sentido espiritual, por el que, al tratar sobre las cosas celestes, somos transportados a los espacios superiores".

como son la ordenación de costumbres y la revelación de verdades trascendentes, respectivamente[17]. Pues bien, si se aplica este sistema teórico a la imagen de la mujer de Platerías, se verá cómo todas sus interpretaciones posibles pueden ubicarse en cada uno de estos tres planos, sin que esto implique la exclusión de los otros dos: desde el sentido literal que resume la narración trivial y anecdótica de la *Guía* del *Liber sancti Iacobi*, hasta los sentidos morales e intelectuales propios de la alegoría tropológica y anagógica.

Lecturas anagógicas

En el nivel más alto, como pura abstracción teológica, la figura de la mujer de Platerías fue interpretada por Azcárate, como vimos más arriba, como madre de la muerte[18]. Prescindiendo de la ulterior y problemática identificación con el personaje bíblico de Eva, la intuición de este estudioso puede validarse con matices gracias a un precioso paralelo iconográfico aducido por Castiñeiras[19]. Se trata de una miniatura del Salterio inglés de Bury St. Edmunds, de mitad del siglo XI,[20] donde se representa a una mujer en la misma postura sedente, con cabellos largos y sueltos, la túnica abierta y, en lugar del cráneo, un recipiente con la inscripción *uas mortis*. La miniatura está ilustrando el Salmo 7, y la expresión de la cartela remite directamente a los versículos 13 y 14, que aluden a los pertrechos bélicos que el autor del salmo pide a Yavé disponga para castigar a los enemigos que no depongan su actitud y rechacen la conversión: *Nisi conuersi fueritis, gladium suum uibrabit; / Arcum suum tetendit et parauit illum. /Et in eo parauit uasa mortis, /Sagittas suas ardentibus effecit*[21].

[17] En realidad, los teóricos más antiguos, como Juan Casiano, sí habían distinguido la dicotomía de fondo del sistema (*historica interpretatio / intelligentia spiritalis*), dividiendo este último en tres géneros: *allegoria, tropologia* y *anagoge*. Sin embargo, Casiano da el nombre de alegoría a lo que en realidad se conoce como tipología (*praefiguratio*), y eso le induce a ponerla al nivel de las otras dos. Esto puede resultar confuso, puesto que la tipología no es más que otra variante de la alegoría, y esta no es sino el genérico que engloba a las tres. Cf. Iohannes Cassianus, *Collationes XXIIII* 14,8 (ed. PETSCHENIG, Michael, *Iohannis Cassiani Conlationes XXIIII*, Wien, apud Geroldi filium, 1886, pp. 404-405).

[18] DE AZCÁRATE, "La fachada […]", op. cit., p. 11.

[19] CASTIÑEIRAS, "Un adro […]", op. cit., pp. 259-260.

[20] Cittá del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Reggiano latino 12, fol. 25. (Disponible en: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.12/0001 [consultado el 15/12/2025]).

[21] *Biblia Vulgata*, *Psalmus* 7, 13-14 (ed. COLUNGA, Alberto y TURRADO, *Biblia Vulgata*, Lorenzo, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999, p. 454). Trad: "Si no os convertís, [Yavé] hará vibrar su espada. Tendió su arco y apuntó. Aparejó sus vasos de

La expresión *uasa mortis*, ya confusa en su literalidad[22], no dejó de plantear problemas a los exégetas que se enfrentaron a ella. Sin embargo, fueron precisamente sus comentarios, a pesar de no ser unívocos, los que gradualmente perfilaron el sentido de estos versos, a lo que contribuyó también la ilustración exegética del manuscrito de Bury. En esta, la mujer sedente, situada en el margen superior izquierdo del fol. 25, es el objetivo de una flecha lanzada por un arquero zoomorfo situado en el margen inferior izquierdo del fol. 24v., mientras el *uas mortis* que sostiene entre sus manos exhala un efluvio ígneo o mefítico. De acuerdo con esta composición de elementos, el comentario anónimo a este mismo pasaje del *Codex Rhotomagensis* 24 (siglo X) explica el sentido de la expresión *uasa mortis* conforme a un uso bélico concreto: *ut faciunt milites sagittas illitas in ueneno et ignitas sagittas ad comburendos homines*[23]. En su momento, Agustín ya había identificado el contenido de los *uasa mortis* con algo ponzoñoso, que él relaciona con la herejía[24], mientras Jerónimo dejó apuntado que el equipamiento bélico aludido en estos versículos no estaba destinado a herir los cuerpos sino el alma. Y no solo de los heréticos, sino de todos los

28

muerte, inflamó sus saetas". Las traducciones modernas del salmo traducen 'instrumentos' en lugar de 'vasos' por las razones que se expondrán en la nota siguiente.

[22] Como suele ser habitual en este tipo de pasajes problemáticos, ya la comprensión del original no resulta clara. El equivalente en el texto masorético del lat. *uasa*, el hebr. כְּלִי [*kᵊlî*] significa, de modo indiferenciado, cualquier objeto o utensilio, lo que incluye desde recipientes del ajuar doméstico a pertrechos militares (cf. ALONSO SCHÖCKEL, Luis, *Diccionario bíblico hebreo-español*, Madrid, Trotta, 1999, pp. 361-363). El término con que se tradujo este término en los *Septuaginta*, gr. *σκεύη* (ac. pl.), presenta esa misma ambigüedad, que le permite aludir a cualquier tipo de equipamiento. En principio, parece que esta indeterminación de los dos textos de referencia es lo que puede haber motivado la elección, visiblemente inadecuada, del término *uasa* 'recipientes' por parte del traductor latino.

[23] *Expositio in psalmum 7, in uersum 14* (ed. DE CONINCK, Luc, *Expositiones psalmorum duae sicut in codice Rhotomagensi 24 asseruatur*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 21). Trad: "Como hacen los soldados, untan sus flechas en veneno o las prenden para quemar a los hombres".

[24] Augustinus Hipponensis, *Enarrationes in psalmos* 7,15 (ed. DEKKERS, Eligius y FRAIPONT, Jean, *Augustini Enarrationes in psalmos*, Turnhout, Brepols, 1956, p. 52). Ante la pregunta de qué podría significar la expresión *uasa mortis*, se responde: *An forte haeretici? nam et ipsi eodem arcu, id est, ex eisdem scripturis in animas non caritate inflammandas, sed uenenis perimendas insiliunt.* Trad: "¿No serán estos los herejes? Pues estos se proyectan desde el arco, es decir, de las propias Escrituras, no para inflamar los espíritus con la caridad sino para destruirlos con sus venenos".

contumaces que desdeñasen corregirse por medio de la penitencia[25]. Ya en tiempos de la imagen compostelana, Guillermo de Malmesbury, interpretó el armamento mencionado en estos versículos en gradación ascendente, de modo que la espada queda identificada con las adversidades temporales (*temporalia flagella*) que pueden servir como orientación hacia el bien, mientras que los *uasa mortis* serían los tormentos futuros que sumergirán en la muerte eterna a los recalcitrantes (*futura in aeternam mortem demergunt*)[26]. No sabemos si Guillermo de Malmesbury llegó a conocer el Salterio de Bury St. Edmunds, pero el hecho es que su frase se aviene bien con la ilustración del fol. 25, donde la mujer sedente parece concebida como un contenedor de almas, representadas por los rostros que asoman por su camisa abierta. En el caso de la estatua de Platerías, falta el detalle de las almas condenadas y el *uas mortis* ha sido substituido por un cráneo, pero este, ya de por sí elocuente representación de la muerte, está marcado con una V incisa que parece evocar la expresión *uasa mortis* por medio de su inicial, como apunta Castiñeiras[27]. Si el escultor de Platerías quiso transmitir el mismo mensaje que el ilustrador del salterio de Bury St. Edmunds y Guillermo de Malmesbury, en el nivel de exégesis anagógica esta muerte no sería corporal sino espiritual, la *mors interminabilis* que, según Bernardino de Siena, espera a los réprobos en el infierno eterno, como la última de las siete miserias que guardan los *uasa mortis*:

> *Vasa mortis sunt septem praedictae miserias, in inferno implenda […] primo, fames insatiabilis; secundo, sitis irrefrigerabilis; tertio, frigiditas intolerabilis; quarto, aestas irremediabilis; quinto, infirmitas miserabilis; sexto, lassitudo inquietabilis; septimo, mors interminabilis*[28].

[25] Hieronymus, *Commentarius in Zachariam* 2,10 (ed. GRYSON, Roger, *Hieronymi Commentarius in Zachariam*, Turnhout, Brepols, 2025, p. 90): *Gladio interibunt omnes peccatores populi, non utique gladio corporali […] sed gladio spiritali, quo percutiendi sunt qui non egerunt paenitentiam.* Trad.: "Por la espada morirán todos los pecadores, pero no por la espada corporal […] sino por la espada espiritual con la que serán golpeados quienes no hicieron penitencia".

[26] Guillelmus Malmesburiensis, *Liber super explanationem Lamentationum Ieremiae prophetae* 1,1,5 (ed. WINTERBOTTON, Michael, THOMSON, Rodney M. y Sigbjørn Sønnesyn, *Guillelmi Malmesburiensis Liber super explanationem Lamentationum Ieremiae prophetae*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 36.

[27] CASTIÑEIRAS, GONZÁLEZ, Manuel A., "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual", en Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000, p. 78.

[28] Bernardinus Senensis, *Sermo* 11,3,3 (ed. PP. Collegii S. Bonauenturae, *Sancti Bernardini Senensis Opera omnia*, Ad Claras Aquas, Collegium Sancti Bonauenturae,

Un pormenor significativo de la imagen de la mujer de Platerías, puesto de relieve por Sastre[29], es que está apoyada sobre un *faldistorium*, asiento portátil propio de autoridades y dignidades, cuyas patas son garras de león, símbolo de la justicia real o divina. Este es un detalle que desconcierta en el nivel de exégesis literal, por la inadecuación que supone representar a un pecador entronizado en un asiento de dignidad. Tampoco en el nivel tropológico, donde la figura se interpreta como representación del pecado o del alma acosada por el diablo, resulta plausible. Sin embargo, cobra más sentido en un plano de interpretación anagógico donde la imagen queda asociada a la inexorable justicia divina como el castigo que espera a aquellos que rehúsen corregirse, según la dura conclusión que los principales exégetas extrajeron de la lectura de este difícil pasaje del salterio.

Lecturas tropológicas

En todo caso, entre los comentaristas del Salmo 7 no faltaron quienes interpretaron la expresión *uasa mortis* no en el sentido definitivo de la condena eterna sino, en un grado menos grave, como los *temporalia flagella* que pueden servir a veces como señal de advertencia que conduce al camino del bien. Por ejemplo, el comentarista anónimo del Salterio de Southampton, de finales del siglo X, interpreta las saetas ardientes que han pasado por los *uasa mortis* como *concupiscentiae plagas* 'estragos de la lujuria'[30]. Es decir, este comentarista entendió los *uasa mortis*, el equivalente del cráneo de la mujer de Platerías, de modo semejante a cómo estudiosos modernos vieron en la imagen compostelana una alegoría de la lujuria en general, o del adulterio en particular[31]. En el nivel tropológico, esta alegoría de la lujuria o del adulterio asociada a la muerte supondría un choque visual cuya interpretación, al alcance de cualquiera, serviría de advertencia para todos aquellos espectadores en necesidad de reconducir sus vidas en este sentido.

Desde ese punto de vista, es perfectamente plausible definir a la mujer

1956, v. 3, p. 226). Trad.: "Vasos de la muerte son las mencionadas siete miserias que se han de soportar en el infierno. En primer lugar, hambre insaciable; en segundo, sed irrefrenable; en tercero, un frío intolerable; en cuarto, un calor insoportable; en quinto, enfermedad miserable; en sexto, fatiga sin descanso; y en séptimo, una muerte interminable".

[29] SASTRE, "La Portada […]", op. cit., p. 182-186.

[30] *Psalterium Suthantoniense* 7,14 (ed. Ó NEILL, Padraig P., *Psalterium Suthantoniense*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 17).

[31] Por ejemplo, WEISBACH, *Reforma religiosa* […] op. cit., pp. 119-122, o WILLIAMS, "La mujer del cráneo […]", op. cit., p. 20-21.

con calavera como un *exemplum* visual orientado a la edificación moral de los espectadores del Pórtico de Platerías. De hecho, uno de los mejores paralelos literarios de la historia resumida en el *Liber sancti Iacobi* es precisamente un *exemplum* escrito. Recogido en los *Gesta romanorum*, colección de ejemplos moralizantes del siglo XIV que gozó de enorme éxito durante la Baja Edad Media, lleva por título significativo *De memoria mortis*, y su argumento presenta a un mercader que se encuentra durante un viaje con un príncipe que ha salido a cazar acompañado por su comitiva. Deslumbrado por la magnificencia del príncipe y el esplendor de su séquito, el comerciante es invitado por este a pasar la noche en su suntuoso palacio al caer la tarde. A la hora de la cena, el mercader es sentado al lado de la esposa del príncipe, cuya hermosura y gracia le hacen pensar que no hay nadie en el mundo tan afortunado como este hombre que todo lo posee. Sin embargo:

> *Cum autem sic cogitasset, delata sunt fercula ante dominam et ante eum, et ecce cibaria optima in capite unius defuncti collocata et ante dominam posita sunt et omnibus de familia in scutellis argenteis ministrabatur in aula. Mercator cum caput mortui ante eum uidisset, commota sunt omnia uiscera eius et ait in corde suo: "Heu michi, timeo quod perdam caput meum in isto loco"*[32].

El mercader se retira a su aposento, donde debe pasar la noche con los cadáveres de dos jóvenes colgados. A la mañana siguiente, el príncipe le da razón de estos espectáculos horrendos. En lo que toca a su mujer, se explica de esta manera:

> *Carissime, uidiste uxorem meam nimis pulchram et caput defuncti ante eam. Racio est talis: iste enim cuius erat caput fuit quidam dux nobilis, qui uxorem meam sollicitauit et cum ea concubuit et pariter adinuicem commisceri perspexi, gladium arripui et caput eius amputaui, unde in signum uerecundie singulis diebus illud caput ante eam pono, ut ad memoriam reducat peccatum quod commisit*[33].

[32] *Gesta romanorum* 56, "De memoria mortis" (ed. OESTERLEY, Hermann, *Gesta romanorum*, Berlin, Weidmann, 1872, p. 355): "Mientras estaba embebido en tales pensamientos, fueron servidos los manjares en la mesa delante de la señora y de él, y he aquí que los manjares más exquisitos habían sido colocados en una calavera y dispuestos ante la señora, en tanto que al resto de la familia se les servía en vajilla de plata. El mercader, al ver ante sí una calavera, se le removieron las vísceras y pensó en su corazón: "¡Ay de mí! Temo perder mi cabeza en este lugar" (Trad. LOZANO ESCRIBANO, Jacinto, *Gesta romanorum*, Madrid, Akal, 2004, p. 146).

[33] *Ibidem*, p. 356: "Queridísimo, viste a mi esposa, extraordinariamente bella, y una calavera ante ella. La razón es la siguiente: aquel a quien perteneció la cabeza fue un

Se trata, por lo tanto, de la misma historia resumida en el *Liber sancti Iacobi*, salvo el detalle de que la mujer no tiene que besar la cabeza de su amante, sino comer y beber de ella, convertida en recipiente, un *uas mortis* que, sin embargo, conforme al plano tropológico en que nos encontramos, no supone una condenación definitiva, la *mors interminabilis*, sino una advertencia que debe incitar a cambiar de vida, por el recordatorio de la inminencia de la muerte carnal, tal como recuerda el título dado al relato, *De memoria mortis*. La moralización alegórica que sigue a este *exemplum* es, evidentemente, un producto de una época muy posterior al momento en que se esculpió la mujer del Pórtico de Platerías, como se deduce de su insistencia en la confesión privada, sacramento promocionado especialmente a partir del siglo XIII. Según esta moralización tardía, la hermosa mujer del relato sería el alma humana hecha a imagen de Dios pero que frecuentemente es seducida por el diablo (*per diabolum adulteratur*), siendo el príncipe una alegoría del fiel cristiano mientras que el mercader representa a la figura del confesor, sin que se considere necesario explicar el sentido de la calavera que da título al *exemplum* del título. En cualquier caso, que esta moralización de los *Gesta romanorum* sea tardía y algo forzada por su interés en adaptarla al tema de la confesión, no debe hacernos olvidar que el tema principal de su argumento es la *memoria mortis* que incita a la conversión a través de la penitencia, del mismo modo que en la imagen compostelana, teniendo en cuenta tanto la historia que la acompaña como el contexto iconográfico que la envuelve, el tema penitencial también parece tener un papel central en este nivel de lectura orientado a la conversión de vida y costumbres.

Lecturas literales o históricas: el argumento del *Liber sancti Iacobi* como episodio novelesco

De todas formas, si el *exemplum* visual de la mujer con un cráneo en el regazo pudo albergar estos sentidos alegóricos, anagógicos y tropológicos, no hay que olvidar que esta imagen es indisociable del relato que ya hemos visto resumido en el *Liber sancti Iacobi* y algo más desarrollado en los *Gesta romanorum*. Se trata de una historia que, desprovista de cualquier interpretación alegórica, se reduce a contar un caso de adulterio castigado de manera brutal. Y habrá que convenir que, si en un lugar privilegiado como el Pórtico de Platerías se

noble duque que solicitó a mi esposa y yació con ella. Cuando los vi revolcándose juntos, empuñé la espada y le corté la cabeza. Desde entonces, en señal de vergüenza, coloco todos los días aquella cabeza ante ella para que recuerde el pecado que cometió" (Trad. *ibidem*, p. 147).

colocó una imagen que aludía a esta historia, es porque su argumento pudo llegar a ser muy popular entre todos los públicos, divulgado quizás por juglares en plazas y cortes en forma de *roman*, y replicado en forma de conseja por las ancianas, al calor del hogar. Por desgracia, las fechas en que se esculpió el Pórtico de Platerías, que son también las de los albores de la novela, no nos han dejado constancia de una plasmación concreta de esta historia, aunque sí fuertes indicios de su existencia.

Efectivamente, aunque el arquetipo de esta historia no nos haya llegado, el mismo argumento del *Liber sancti Iacobi* y de los *Gesta romanorum*, o uno muy semejante, lo encontramos repetido, con protagonistas y ambientaciones diversas, tanto en obras literarias escritas entre el siglo XI y el siglo XVIII, como en forma de cuento popular, en muchas y diferentes variantes recogidas desde el siglo XIX por los folkloristas. De las primeras hizo recopilación Lecoy, sin llegar a ponerlas en relación con el breve texto calixtino ni la imagen compostelana, mérito este de Boileeve-Guerleet[34]. Entre los relatos que reunió el estudioso francés, el más antiguo es el *Protheselaus*, una novela de caballería en verso escrita en lengua anglonormanda por Hugo de Rhuddlan (*Hue de Rotelande*), uno de los mayores representantes del género en las islas británicas del último cuarto del siglo XII. En esta obra, sucesión de aventuras del héroe que le da título, la correspondiente al argumento que conocemos por el *Liber sancti Iacobi* y los *Gesta romanorum* se desarrolla de la siguiente manera entre los versos 4522 y 5012: a su paso por un país innominado, entre Lombardía y Borgoña, el caballero Protesilao rescata de un río un cadáver decapitado, al que da entierro. Tras enfrentarse por esta razón con el señor del lugar, el caballero Bloi, sella la paz con él y es invitado por este a su castillo. Por el camino, se encuentran con diversos ahorcados, perros y caballeros. Una vez dentro del castillo, a la hora de la comida, el visitante sigue viendo cosas extrañas: junto al señor del castillo se dispone un asiento magnífico que nadie ocupa, mientras que, desde la cocina dos hombres traen a golpe de bastón a una mujer muy bella, pero pobremente vestida con una camisa negra (*mult ot en li belle figure; mais mult ot pobre vesture […] chemise ot*

[34] LECOY, Félix, "Un épisode du *Protheselaus* et le conte du mari trompé", *Romania*, 76, 1955, pp. 477-518; BOILÈVE-GUERLET, Annick, "D'une sculpture de la cathédrale de Santiago à María de Zayas, évolution du motif de la femme adultère de la tête coupée", en *Estudios en Homenaxe ás Profesoras Françoise Jourdan Pons e Isolina Sánchez Reguera*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 345-357.

neire et malveise)[35], a la que obligan a sentarse en una banqueta, tras lo cual le ponen delante la cabeza sanguinolenta de un hombre (*une teste tute sanglente*)[36]. Ante esta visión, la mujer sonríe dulcemente, tras lo cual se le sirve un poco de pan negro de cebada (*neir pain d'orgue*[37]) y se la retira de la mesa con la misma brutalidad con la que se la trajo. A pesar de que Protesilao se duele de la situación, se abstiene de intervenir ni decir nada (*Pur la pucelle alques se d[ol]t / mais un [sul] mot parler ne volt*[38]), y es el caballero Bloi, por propia iniciativa, quien le explica que esta mujer fue su amada, pero le engañó con otro caballero, el mismo cuyo cuerpo descabezado rescató del río y cuya cabeza se le presenta todos los días a la dama para recordarle su traición. Bloi le confiesa a Protesilao que aún ama a esa mujer y que, con un solo gesto de arrepentimiento por su parte, él le restituiría todos sus antiguos honores. Ante esto, Protesilao, después de asegurarse de que el silencio de la mujer no responde a soberbia sino a vergüenza, media entre los dos amantes y consigue su reconciliación.

Nos encontramos, evidentemente con el mismo argumento del *exemplum* 56 de los *Gesta romanorum* y del *Liber sancti Iacobi*, con detalles que hasta ahora no se nos habían presentado. Este esquema argumental sería: un viajero de paso por un país extraño es alojado y agasajado por el señor de un castillo, donde debe presenciar, entre otras escenas macabras, cómo una mujer es obligada a afrontar (mirarlo, besarlo o beber de él) el cráneo de un hombre. Como el viajero guarda silencio ante este espectáculo, el señor del castillo le informa *motu proprio* de que esta mujer es su esposa o su amada, a la que castiga por su infidelidad a enfrentarse diariamente con el cráneo de su amante, ajusticiado por él mismo. El *Protheselaus*, ficción concebida para un público cortesano a finales del siglo XII, certifica que en estas fechas el argumento completo que conocemos por los *Gesta romanorum*, casi posterior en dos siglos, ya estaba en circulación con todos sus motivos.

Las tres versiones vistas hasta ahora ofrecen tres variantes de la forma en que la mujer castigada debe interactuar con la calavera: mientras en los *Gesta romanorum* esta le sirve como recipiente y en el *Protheselaus* solamente debe presenciarla, en el *Liber sancti Iacobi* debe besarla. Así sucede también en el *Arturo y Gorlagón*, una novela artúrica del siglo XIII o XIV escrita en latín en las islas británicas, cuyo desarrollo argumental, sin embargo, se aparta de las ya

[35] Hugo de Rhuddlan, *Protheselaus*, vv. 4830-4831 y 4833 (ed. KLUCKOW, Franz, *Hue de Rotelande. Protheselaus, ein altfranzösischer Abenteurerroman*, Göttingen, Gesellschaft für romanische Literatur, 1924, p. 226.
[36] *Ibidem*, v. 4844, p. 226.
[37] *Ibidem*, v. 4854, p. 227.
[38] *Ibidem*, vv. 4852-4853, p. 227.

vistas, salvo en el motivo del castigo a la mujer infiel[39]. Otros textos de la época que tampoco responden al esquema narrativo de los *Gesta romanorum* y el *Protheselaus* presentan también el motivo del beso a la calavera del amante, aunque con una justificación diversa. Uno de los ejemplos se debe a la pluma de un autor contemporáneo del Pórtico de Platerías, muy relacionado además con el *Liber sancti Iacobi*, Anselmo de Canterbury, quien reconviene por carta a la princesa anglosajona Gunilda, monja profesa, por su pretensión de unirse en matrimonio con el conde bretón Alan *el Negro*. Para hacerle desistir de su plan, Anselmo le presenta gráficamente la escena tétrica de ella misma besando el cráneo descarnado de su anterior pretendiente, hermano de aquel, Alan *el Rojo*, recientemente fallecido:

> *Quo devenit ille amatus amator tuus? Vade nunc, soror, colloca te cum eo in lecto [in] quo nunc iacet; collige vermes eius in sinu tuo; amplectere cadaver eius; osculare stricte nudos dentes eius, nam labia iam putredine consumpta sunt*[40].

El segundo ejemplo, tomado de otra obra del ciclo artúrico, *La vengeance Raguidel* de Raoul de Houdenc, ya del siglo XIV, vuelve a replicar el motivo, esta vez como parte del plan imaginado por la despechada doncella de Gaudestroit de decapitar a su amado Gauvain para suicidarse acto seguido y yacer ambos unidos en un beso eterno (*boce à boce, vis contre vis*)[41]. Ambos casos nos presentan la imagen del beso a la cabeza del amante muerto, pero en unos contextos muy distintos donde faltan elementos esenciales como las figuras del marido traicionado o del huésped espectador, y donde el motivo del beso a la calavera no está asociado a un castigo o una venganza. En cualquier caso, el primero de ellos no deja de ser también una *memoria mortis* de carácter tropológico; y ambas testimonio de la popularidad del argumento literario que venimos tratando y del motivo concreto del cráneo del amante.

Durante los siglos XIV y XVII, este motivo dio lugar a un buen número de obras literarias, generalmente novelas cortas, en Italia, Francia, Alemania y

[39] *Narratio de Arturo rege Britanniae et rege Gorlagon lycanthropo* (ed. KITTREDGE, George Lyman, *Arthur and Gorlagon*, Boston, The Athenaeum Press, 1903, pp. 55-64.

[40] Anselmus Cantuariensis, *Epistula* 169 (ed. SCHMITT, F. S., *Sancti Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi. Opera Omnia*, Edimburgh, T. Nelson, 1946-1963, vol. 4, p. 46. Trad: "¿Dónde fue parar aquel amante tuyo? Ve con él, hermana, acuéstate con él en el lecho donde yace, recibe sus gusanos en tu regazo, abraza su cadáver, besa con fuerza sus dientes descarnados, puesto que sus labios ya se han consumido por la podredumbre".

[41] Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, vv. 2279-2304. (ed. ROUSSINEAU, Gilles, *Raoul de Houdenc. La Vengeance Raguidel*, Genève, Droz, p. 55).

España[42]. A pesar de contener algunas de ellas elementos interesantes para nuestro análisis, no nos detendremos ya más que en una de ellas, la Nouvelle 32 del *Heptameron* de Margarita de Navarra (1492-1549), donde se repite el argumento que ya conocemos. Como es habitual en las *novellae* de esta época, el relato ficticio se presenta revestido de una historicidad aparente, protagonizado en este caso por Bernage de Sivray, personaje real perteneciente a una generación anterior a la de la autora, y ambientándose la acción durante un viaje a Alemania de este personaje. Como en el *Protheselaus* y los *Gesta romanorum*, el protagonista es recibido como huésped por el señor de un castillo. Como los protagonistas de aquellas obras, a la hora de la cena Bernage contempla con estupor cómo la dueña de la casa, una hermosísima mujer, aun con la cabeza rasurada (*sa teste tout tondue*) y totalmente vestida de negro (*le demeurant du corps habillé de noir*), tiene que tomar su bebida de un cráneo. Por la mañana, el dueño del castillo explica a su huésped que lo que acaba de presenciar es un castigo por infidelidad y la historia termina, igual que en el *Protheselaus*, con la reconciliación de los esposos gracias a la intermediación del huésped[43].

DOS FUENTES LITERARIAS PRETERIDAS: EL *RUODLIEB* Y EL *CUENTO DE LOS TRES CONSEJOS* (ATU 910B)

Frente a la actitud neutra de la dama de los *Gesta romanorum* y la dulce sonrisa de la dama del *Protheselaus* ante la calavera del amante, el gesto de la dama del *Heptameron* es en todo momento de discreta y humilde resignación. Este detalle, acorde con otras señales de tipo penitencial, también presentes en el *Protheselaus*, es un indicio de la relación que une a estas obras con la más antigua novela de caballería de la Edad Media, escrita en lengua latina en Alemania a finales del siglo XI. Conocida como *Ruodlieb*, nombre de su protagonista, se trata de una obra singularísima conservada, por desgracia, en estado fragmentario. Uno de sus fragmentos más conocidos presenta la siguiente situación: el compañero de viaje de Ruodlieb, un pelirrojo (*Rufus*) de pésima catadura, pernocta en la casa de un viejo casado con una mujer joven. El pelirrojo seduce a la mujer y, sorprendidos ambos por el marido, este resulta muerto por aquel. Prendidos los amantes para ser sometidos a juicio, el viejo moribundo eleva una oración perdonando a sus agresores y pidiendo que sus hijos hagan lo propio. A esto sigue un juicio donde el altanero pelirrojo es condenado a muerte, mientras que la joven esposa, sinceramente arrepentida, es absuelta, aunque ella misma se autoimpone una durísima penitencia de privaciones y castigos. Entre

[42] LECOY, "Un episóde […]", op. cit., pp. 482-492.

[43] Margarita de Navarra, *Heptameron* (ed. FRANÇOIS, Michel, *Marguerite de Navarre. L'Heptaméron*, Paris, Garnier, 1960, pp. 242-244).

ellos, vestir el resto de sus días una túnica negra como el hollín y raparse la cabellera (*induitur tunica uelut ex fuligine tincta / caesariem rasit […]*[44]), del mismo modo que la dama del *Heptameron*, o restringir su dieta a pan negro (*Tum siccum panem comedens atrum*[45]), como la dama del *Protheselaus*, que recordemos también vestía de negro.

A pesar de estas coincidencias, la relación de estas obras con el *Ruodlieb* no es evidente, puesto que en esta falta justamente el elemento nuclear, la calavera. Sin embargo, esta relación existe, ya que el *Ruodlieb* y ellas comparten una fuente común, como vamos a comprobar. En su pormenorizada introducción al *Ruodlieb*, uno de sus primeros editores, Seiler, dio cuenta de cómo una de las tramas principales de esta novela coincide con el argumento de un cuento tradicional, bien divulgado en múltiples versiones repartidas por doquier[46]. Este cuento, correspondiente en el catálogo de referencia de Aarne, Thompson y Uther (ATU) al tipo 910B, bajo el título *The Observance of the Master´s Precepts*[47], más conocido en ámbito hispano como *Cuento de los Tres Consejos*[48], sería ese relato tradicional que reclamaba Williams como fuente para la historia de la adúltera castigada[49].

Su argumento trata sobre un hombre que abandona a su familia para buscar trabajo lejos de la patria. Tras años de buen desempeño, pide licencia al amo, quien le da a elegir, como pago por sus servicios, entre una recompensa material o bien tres consejos. El hombre se decide por la segunda opción, y los consejos que recibe, a pesar de su inutilidad aparente se van revelando decisivos en el curso del viaje de regreso a casa, meta que consigue alcanzar solamente por haberlos cumplido escrupulosamente. Pero la vuelta al hogar comporta una

[44] *Ruodlieb*, fr. VIII, vv. 90-91 (ed. GAMBERINI, Roberto, *Ruodlieb con gli epigrammi del codex Latinus Monacensis 19486. La formazione e le avventure del primo eroe cortese*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003, p. 98).

[45] *Ruodlieb*, VIII, v. 98 (ed. GAMBERINI, *Ruodlieb* […], op. cit., p. 100). Trad.: "Comiendo solo pan seco y negro".

[46] SEILER, Friedrich, *Ruodlieb. Der älteste Roman des Mittelalter nebst Epigrammen*, Halle, Waisenhaus, 1882, pp 57-59.

[47] UTHER, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith-Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 2011, pp. 530-532. Este tipo se engloba en un grupo más amplio titulado *Good Precepts*, a su vez incluido en el capítulo de *Realistic Tales* (*Novelle*).

[48] Pueden leerse algunas versiones españolas del siglo XX en ESPINOSA, Aurelio M., *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, Madrid, CSIC, 2007, pp. 259-266.

[49] WILLIAMS, "La mujer del cráneo […]", op. cit., p. 24.

prueba más, que supera siguiendo el último de los consejos, lo que conlleva como premio la felicidad definitiva del protagonista y su familia.

El armazón de este cuento se construye a partir de los consejos que el amo da al protagonista, correspondientes a tres pruebas por las que tendrá que pasar en su vuelta a casa. Normalmente son tres, como indica su título, aunque dependiendo de las versiones el número de consejos puede ser dos, cuatro o, como en el caso de la amplificación literaria del *Ruodlieb*, doce. Estos consejos, que se pueden encontrar catalogados dentro de la categoría general J21 (*Counsels proved wise by experience*) del índice de motivos de Thompson[50], están atestiguados por separado ya desde antiguo. Así, el consejo "no dejar camino por vereda" (J21.5 en Thomson) es el tema de un ejemplo de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso[51]; "aplazar la ira de hoy para mañana " (J21.2 en Thompson) de otro en el *Libro de Exiemplos* de Don Juan Manuel[52]; "no alojarse en una posada donde haya una mujer joven casada con un viejo" (J21.13 en Thompson) da lugar al aludido episodio de la esposa infiel en el *Ruodlieb*[53]; y "no preguntar lo que a uno no le importa" (J21.6 en Thompson) corresponde a la narración de la mujer con la calavera que conocemos gracias al *Liber sancti Iacobi*, los *Gesta romanorum*, el *Protheselaus* y el *Heptameron* 32[54].

En su magistral análisis de este cuento, Espinosa determinó a partir de la distribución geográfica de sus versiones, dos tipos fundamentales a los que denominó *románico* y *céltico*, muy semejantes entre sí, pero distinguibles por su segundo consejo, donde el tipo románico presenta el J21.6 mientras que el céltico elige el J21.13[55]. Como puede verse en la tabla 1, según esta distribución, el *Ruodlieb* corresponde al tipo *céltico* mientras los relatos relacionados con la

[50] THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fablieux, Jest-Books and Local Legends*, Boomington, Indiana University Press, 1955-1958, J21.

[51] Petrus Alphonsus, *Disciplina clericalis* 18 "De semita" (ed. HILKA, Alfons y SÖDERHJELM, Werner, *Petri Alfonsi Disciplina clericalis*, Helsingfors, Finische Literaturgesellschaft, 1911, p. 26).

[52] Juan Manuel, *El Libro de los Exiemplos del Conde Lucanor et de Petronio* 36 "De lo que contescio a un mercadero cuando fallo su muger et su fillo durmiendo en uno" (ed. KNUST, Hermann, *Juan Manuel. El Libro de los Exiemplos del Conde Lucanor et de Petronio*, Leipzig, Seele, 1900, p. 161-165).

[53] *Ruodlieb*, VIII, (ed. GAMBERINI, pp. 94-101).

[54] Para el motivo de la adúltera castigada, cf. UTHER, *The Types* […], op. cit., p. 619, (Tipo 992A, *Adulteress' Penance*); y THOMPSON, *Motif-Index* […], op. cit., Tipos Q478.2.1 (*Adulteress made to drink from paramours' skull*), Q491 (*Skulls used as drinking cup*), y Q241 (*Adultery punished*).

[55] ESPINOSA, *Cuentos* […], op. cit., pp. 294-305.

imagen del Pórtico de Platerías (*Liber sancti Iacobi*, *Gesta romanorum*, *Protheselaus* y *Heptameron*) dependen del tipo *románico*, de lo que se deduce que esta alternativa debe ser al menos tan antigua como el *Ruodlieb*.

Tabla 1: Distribución de los consejos según los dos tipos establecidos por Aurelio M. Espinosa (cf. n. 48)

Tipo *Románico*	Tipo *Céltico*
J21.5 (Thompson): No dejar camino por vereda	J21.5: No dejar camino por vereda
J21.6: No preguntar lo que a uno no le importa (cf. *Protheselaus*, *Gesta romanorum*)	J21.13: No alojarse en una posada donde haya una mujer joven casada con un viejo (cf. *Ruodlieb*)
J21.2: Aplazar la ira de hoy para mañana	J21.2: Aplazar la ira de hoy para mañana

Junto con los consejos, el segundo elemento significativo de este cuento es su relación con el tema del matrimonio y sus principales amenazas internas, los celos y la infidelidad que, imaginados o reales, planean sobre toda la trama desde el principio, cuando el protagonista abandona a su esposa por un malentendido que le lleva a sospechar de ella, hasta el desenlace, cuando el consejo "aplazar la ira de hoy para mañana" evita que el protagonista mate a su esposa y su presunto amante (en realidad, su propio hijo) por otro malentendido. En cuanto al segundo consejo, en sus dos versiones alternativas, no hace falta insistir cuán íntimamente relacionados están con la idea de la infidelidad y el adulterio.

Como ya hemos visto, es en el episodio relativo a este segundo consejo (según el tipo *románico*) donde aparece el motivo de la mujer con la calavera, que tomaron para sí las obras literarias que ya analizamos, el *Protheselaus*, el *Heptameron* y los *Gesta romanorum*, junto con el resumen del *Liber sancti Iacobi*. La dependencia de estas obras respecto a un relato previo, el arquetipo o una versión antigua del *Cuento de los Tres Consejos*, explica detalles que en aquellas obras no terminaban de justificarse por sí mismos. Por ejemplo, el silencio que guardan los respectivos protagonistas ante el macabro castigo a una dama (siendo alguno de ellos, como Protesilao, valientes caballeros andantes) se aclara cuando leemos que en el episodio equivalente del *Cuento de los Tres Consejos*, el silencio del protagonista está condicionado por el cumplimiento escrupuloso del consejo "no preguntar lo que a uno no le importa". Otro elemento de aquellas narraciones literarias que queda explicado por su dependencia del *Cuento de los Tres Consejos* es el contexto de hospitalidad en que se ambientan, puesto que la

trama del cuento se desarrolla a lo largo del viaje de vuelta a casa del protagonista.

En cualquier caso, la comparación también arroja diferencias fundamentales: en el *Protheselaus*, *Heptameron* y *Gesta romanorum* el episodio tiene lugar en entornos cortesanos, incluso principescos, entre gentes corteses y educadas, mientras que, en el *Cuento de los Tres Consejos*, la ambientación es una sórdida posada llena de cadáveres, a la que Espinosa denomina "casa de la muerte"[56], regentada por un atroz posadero. De acuerdo con esto, el protagonista del cuento recibe también su ración de maltrato, y a la mañana siguiente descubre que el posadero le habría matado de no haber guardado silencio, pues los cadáveres de la posada eran de huéspedes que no habían reprimido las ganas de preguntar. Ante este panorama, el protagonista se aleja lo más rápido posible de semejante lugar. En contraste con esta situación, los protagonistas del *Protheselaus* y *Heptameron* no sólo no estuvieron nunca en peligro, sino que incluso llegan a intervenir providencialmente antes de su partida consiguiendo la reconciliación de los esposos[57].

Estas consideraciones nos orientan hacia el arquetipo de este cuento que, como señala Sánchez Ferra, presenta elementos tradicionales: resulta visible su carácter iniciático, con el alejamiento inicial del inmaduro protagonista al lugar donde adquirirá la sabiduría (los tres consejos), de manos del personaje del amo, a quien en distintas versiones se identifica con Dios o con Salomón[58]. Una vez adquirida esta sabiduría, deberá someterla a examen pasando por varias pruebas de vida y muerte, imprescindibles para regresar a casa y conquistar la felicidad: (1) no perder el camino recto por culpa de malas compañías; (2) soportar en silencio las visiones terroríficas en la "casa de la muerte" y, quizá, terminar con el castigo de la mujer del cráneo. Finalmente (3), una vez de vuelta en casa, sujetar la ira inmediata que le produce el aparente adulterio de su esposa.

Como veremos, el papel del matrimonio va a ser de gran ayuda a la hora de contextualizar el origen de este cuento, pero antes de llegar ahí, detengámonos en una consideración adicional, que también creemos relevante: como vimos, es el segundo consejo y su puesta en práctica la que marca los dos

[56] ESPINOSA, *Cuentos* […], op. cit., p. 295.

[57] En este caso, nos inclinamos a pensar que aquí hay un elemento antiguo, pues en algunas versiones del *Cuento de los Tres Consejos* el protagonista consigue redimir un alma en pena tras su paso por este trasunto del infierno que es la "casa de la muerte", y la resolución típica de un cuento sería que el castigo de la mujer acabara cuando llegara uno que observara todo y no preguntase. Cf. ESPINOSA, *Cuentos* […], op. cit., p. 295.

[58] SÁNCHEZ FERRA, Anselmo José, "Tareas sobre el cuento folklórico: el Cuento de los Tres Consejos", *Murgetana* 119, 2008, pp. 155-178.

tipos principales del cuento, *céltico* y *románico* según la nomenclatura de Espinosa. Cada uno de ellos presenta una situación distinta que será resuelta de forma distinta por un modelo de héroe distinto. Por una parte, en el tipo céltico, el protagonista actúa según el arquetipo del héroe astuto (*trickster*) y supera la situación asociada al consejo "no alojarse en una posada donde haya una mujer joven casada con un viejo" gracias a su inteligencia. Por otra parte, en el modelo románico, el héroe virtuoso supera la situación asociada al consejo "no preguntar lo que a uno no le importa" por su disciplina a la hora de dominarse. Puesto que la adquisición de esta característica, y no la astucia, es el *leit-Motiv* del cuento desde el principio hasta el final, podría inferirse de esta coherencia interna que el episodio del llamado tipo *románico* es más propio del cuento que el otro y, por lo tanto, más antiguo.

Esto nos trae de nuevo a la cuestión del origen del cuento y sus motivaciones. Espinosa, sin dar fechas, asignó procedencia oriental al arquetipo atendiendo a la existencia de relatos semejantes en colecciones de esta procedencia[59]. Aunque no es imposible que alguno de los motivos del *Cuento de los Tres Consejos* tenga este origen, nos atreveríamos a afirmar a partir de lo visto que la forma europea del relato no solo estaba ya bien establecida a partir de la segunda mitad del siglo XI, sino que tiene entidad propia respecto a los cuentos orientales, con una estructura basada en tres pruebas asociadas a otros tantos preceptos de apariencia enigmática pero que esconden una enseñanza de alto contenido moral. Si nuestra hipótesis es válida, el argumento de este cuento a cuyo final feliz —la felicidad conyugal— se llega por medio de un proceso de crecimiento moral —autodominio— adquirido a través de la aceptación y puesta en práctica de estos preceptos, podría haberse concebido justamente en estas fechas, es decir, en la segunda mitad del siglo XI. La razón por la que nos atrevemos a poner fecha a un material tan lábil como el de un cuento tradicional es precisamente su tema: un hombre casado que debe aprender a dominar sus celos y, asociado a esto, a no arrogarse el derecho de castigar a su mujer. En estas fechas, ideas en esta línea las encontramos desarrolladas en varios pasajes del *Ruodlieb*, escrito con cierta seguridad en los últimos decenios del siglo XI, pero sobre todo en códigos de Derecho Canónico relacionados con la reforma gregoriana.

[59] Concretamente, de la colección turca de los *Cuarenta Visires* y de las *Mil y una Noches*. Cf. ESPINOSA, *Cuentos* […], op. cit., p. 299. Es posible que el hecho de que dos de estos consejos se testimonien por separado por primera vez en autores hispanos, como el judeoconverso Pedro Alfonso y el infante Juan Manuel, también han pesado para esta propuesta de origen oriental.

MATRIMONIO Y ADULTERIO EN EL *RUODLIEB* Y EN LOS CÓDIGOS DE DERECHO

El *Ruodlieb*, creación literaria que amplifica libremente la trama del *Cuento de los Tres Consejos*, también gira en buena medida en torno a los temas del matrimonio feliz, objetivo final del protagonista, y su principal amenaza interna, la infidelidad, para cuya prevención Ruodlieb va adquiriendo a lo largo de la obra experiencias que le orientarán en los momentos decisivos. En ese sentido, la obra presenta distintas situaciones en torno a estos dos temas, enfocados en la línea de lo que acabamos de concluir para el *Cuento de los Tres Consejos*. De una de estas situaciones ya hemos dado resumida cuenta, pues se trata del episodio correspondiente al consejo "no alojarse en una posada donde haya una mujer joven casada con un viejo". Como ya indicamos, antes de morir, el viejo posadero eleva una conmovedora plegaria en la que perdona a sus agresores, y pide a Dios que sus hijos hagan lo propio (*Christe pie, mihi ualde reo miserere! / His et dimitte, mihi qui uiuere rapuere, / inspires meis, ut idem faciant, rogo, natis*[60]). Durante el juicio, el pelirrojo sigue dando muestras de su vileza tratando de exculparse mientras que, en marcado contraste, la joven viuda pronuncia un emocionante alegato reconociendo su culpa y dando muestras de sincero arrepentimiento, exponiendo además su voluntad de someterse a una dura penitencia de por vida. La resolución del caso concluye con la condena a muerte del hombre y la absolución de la mujer. Si esto es así, a pesar de la apariencia, no es por el discurso altanero de él y la piadosa intervención de ella sino porque, según los códigos legales de la época, la vida de aquellos sorprendidos en adulterio dependía del marido engañado y, como se ha visto, en este caso el marido decide perdonar a los adúlteros. Por lo tanto, la resolución judicial para los dos, no solo para ella, habría sido la absolución de no haber mediado también un asesinato del que solo el pelirrojo era culpable, convirtiéndolo en reo de muerte para la justicia. Por lo tanto, este fragmento del *Ruodlieb* nos deja un par de lecciones: por una parte, aunque aquí no quede tan claro como en el siguiente ejemplo, existe un derecho matrimonial que pone la vida de las mujeres adúlteras y sus amantes en manos del marido traicionado. Por otra parte, que el autor del *Ruodlieb* aboga por el perdón por parte del marido como opción idónea para este tipo de casos (y este es un caso extremado), y la substitución del castigo judicial por una dura penitencia para el adúltero confeso y arrepentido.

En el segundo fragmento del *Ruodlieb* que vamos a examinar se escenifican unos esponsales *more germanico*, según la variante conocida como *Friedelehe* o matrimonio por amor, donde la unión se regulariza por medio de

[60] *Ruodlieb*, VIII, vv. 8-9 (ed. GAMBERINI, *Ruodlieb* […], op. cit., p. 94). Trad.: "¡Pío Cristo, ten piedad de mí, gran pecador! Perdona a los que me arrebataron la vida, e inspira a mis hijos, te lo ruego, a que hagan lo propio".

una ceremonia familiar, un pacto entre clanes, todavía sin presencia eclesiástica. En el momento culminante de la ceremonia, el novio, tras realizar unos gestos rituales que implican una espada y un anillo[61], pronuncia las siguientes palabras: *Anulus ut digitum circumcapit undique totum. / Sic tibi stringo fidem firmam uel perpetualem, / hanc servare mihi debes aut decapitari*[62]. Por medio de estas frases rituales se establece entre los futuros cónyuges un vínculo personal de tipo feudal, que obliga a fidelidad exclusivamente a la parte femenina e implica una amenaza de muerte en caso de no respetarse el pacto. En todo caso, la interesante escena no termina ahí, pues la novia contesta, en una forma que ha llamado mucho la atención, exigiendo condiciones de igualdad en el pacto, es decir, reclamando un derecho similar de vida y muerte sobre el esposo en caso de que este le sea infiel. Aunque sobre el carácter realista o literario de esta sorprendente escena han corrido ríos de tinta[63], en relación con la argumentación de este trabajo, interesa resaltar que las propuestas igualitarias de la novia invocan el modelo de Adán y Eva como el de una relación monógama donde el marido está tan obligado como la mujer a la fidelidad conyugal (*dic, si*

[61] Este interesantísimo pasaje con información única sobre una ceremonia matrimonial en la Alemania altomedieval resulta también de exégesis extremadamente complicada por emplear términos cuyo significado en este contexto es muy difícil de precisar. Para un resumen de esta cuestión, cf. la amplia nota 273 de GAMBERINI, *Ruodlieb* […], op. cit., p. 177.

[62] *Ruodlieb*, fr. XIV, vv. 66-68 (ed. GAMBERINI, *Ruodlieb* […], op. cit., p. 136): "Así como el anillo rodea por todos los lados el dedo, así yo te constriño a fidelidad firme y perpetua. Tú me la debes guardar, o se te cortará la cabeza".

[63] Frente a los estudiosos que vieron en esta escena un precedente muy temprano de la batalla por la emancipación femenina (GELLINEK, Christian J., "Marriage by Consent in Literary Sources of Medieval Germany", *Studia Gratiana post octaua decreti saecularia* 12, 1967, pp. 556-578 [568]) o un anticipo precoz del ideario del amor cortés (DRONKE, Peter, "Ruodlieb: The Emergence of Romance", en *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000-1150*, London, Westfield College, 1986, pp. 33-65 [57]), otros la han justificado desde el plano del argumento de la obra, como un ejemplo negativo donde el marido consiente en someterse a su futura mujer, contraviniendo uno de los doce preceptos recibidos por el protagonista al principio de la obra (WESTRA, Haijo J., "Brautwerbung in the *Ruodlieb*" *Mittellateinisches Jahrbuch* 18, 1983, pp. 107-120). Sea como fuere, los términos e imágenes usados por la novia en su réplica, inspirados por los cánones eclesiásticos o por las reglas (todavía) no escritas del amor cortés, reflejan con bastante verosimilitud lo que pudieron ser puntos de vista de una mujer del siglo XI. En relación con estos tratamientos, se ha llegado a sugerir la posibilidad de una autoría femenina para esta obra (AGUDO ROMEO, María del Mar, "La mujer en el *Ruodlieb*", en Manuel DÍAZ Y DÍAZ y José M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, *Poesía latina medieval (siglos V-XV*), Firenze, SISMEL, 2005, pp. 947-956 [956]).

deffendere possis, si licuisset Ade mecham superaddat ut Eue[64]).

Como vamos a ver a continuación, en este caso como en los anteriores están resonando ecos del debate elevado en torno al matrimonio a partir del siglo XI al socaire de la reforma gregoriana, lo que derivó en su paulatina cristianización —todavía faltaban siglos para que se convirtiera en un sacramento—, pero no sin colisionar con un derecho consuetudinario de tipo familiar o clánico muy arraigado en las sociedades feudales del momento, en ocasiones plasmado en leyes escritas.

El desarrollo de una doctrina matrimonial que insistía en que la obligación de fidelidad era vinculante para ambos cónyuges no es, ni mucho menos, una creación de esta época, pues es consubstancial al cristianismo desde sus comienzos, y ya se encuentra desarrollada en obras monográficas como el *De adulterinis coniugiis* de san Agustín, así como en múltiples comentarios de los padres de la Iglesia o en cánones conciliares, sinodales, o en respuestas, decretales y otros documentos generados por figuras autorizadas dentro de la Iglesia. Sin embargo, a partir del siglo XI parecen reactivarse con fuerza todas estas consideraciones y así se empiezan a recoger de forma sistemática en los códigos de derecho ligados o resultados del movimiento reformador gregoriano, como el monumental *Decretum* del maestro Graciano, de 1140, o alguno de sus precedentes más importantes, como el *Polycarpus* de Gregorio de san Crisógono, de 1104, obra dedicada a Diego Gelmírez, y prácticamente contemporánea tanto del *Ruodlieb* como de la escultura de Platerías. Efectivamente, en estas obras queda insistentemente asentado que el matrimonio es una unión monógama que obliga a la fidelidad a ambos cónyuges por igual[65], se invita a la reconciliación entre esposos incluso en los casos de adulterio, única causa que podía justificar la separación según el derecho canónico[66]; y se establecen duras y prolongadas

[64] *Ruodlieb*, fr. XIV, v. 73 (GAMBERINI, *Ruodlieb* […], op. cit., p. 136): "Dime, si puedes defenderlo, si a Adán se le permitió tener una amante aparte de Eva".

[65] Gratianus, *Decretum. Concordia discordantium canonum*, Secunda Pars, Causa 32, Quaestio 6, ed. FRIEDBERG, Emil, *Decretum Magistri Gratiani*, Graz, Akademische Druck, 1955, col. 1139; Gregorius sancti Chrisogoni, *Policarpus*, 6, 8, 12, ed. HORST, Uwe y ERDMANN, Karl, *Policarpus. Vorläufiger Edition Text*, p. 408 (doc. disponible en: https://www.mgh.de/en/digital-mgh/digital-resources-mgh-sections [consultado el 18/01/2026]): *Super hoc christiana religio adulterium in utroque sexu pari ratione condempnat*. Trad.: "Sobre este asunto, la religión cristiana condena por igual razón a uno y otro sexo".

[66] Gratianus, *Decretum*, C. 32, q. 7, c. 3 (ed. FRIEDBERG, c. 1141); Gregorius sancti Chrisogoni, *Policarpus* 6,4,44 etc. (ed. HORST, p. 390): *Dominus autem permisit causa fornicationis uxorem dimitti. Sed quia permisit, non iussit.* Trad.: "El Señor permitió repudiar a la esposa en caso de adulterio. Pero porque le permitió, no lo ordenó".

penitencias para los adúlteros confesos[67]. Sin embargo, hay un punto donde la posición de los dos tratados no es unánime, pues mientras el *Decretum* deja claro ya en el título de una causa que el marido bajo ningún concepto tiene derecho a tomarse la justicia por su mano y matar a su esposa infiel (*non licet alicui uxorem adulteram occidere*[68]), en el *Policarpus*, donde esta cuestión no aparece tratada en el apartado dedicado al matrimonio (6,8) sino en el siguiente sobre el homicidio (6,9), queda sujeta a determinadas condiciones legales (*Quicumque propriam uxorem absque sine lege uel sine causa et certe probatione interfecerit […]*[69]). La postura divergente de los dos tratados en torno a este caso muestra que a la posición final representada por el *Decretum* no se llegó sin debate ni controversia, y la razón de esto está en el arraigo social de unas leyes que sí permitían al marido matar o maltratar a su mujer en caso de adulterio, tal como se deduce del ejemplo citado del *Policarpus*, o de la forma en que se expone la cuestión en el *Decretum*. Ahí, tras dejar claramente zanjada la cuestión en el propio título (*Non licet alicui uxorem adulteram occidere*), se aduce como autoridad una respuesta del papa Nicolás I (*sed*. 858-867) al arzobispo de Maguncia y al clero de Alemania:

> *Inter hec uestra sanctitas addere studuit si cuius uxor adulterium perpetrauerit, utrum maritus illius liceat secundum mundanam legem eam interficere. Sed sancta Dei ecclesia numquam mundanis constringitur legibus: gladium non habet nisi spiritualem; non occidit, sed uiuificat*[70].

En efecto, la ley mundana, es decir, los códigos legales altomedievales de la Europa occidental, como en su momento la *Lex Iulia* de tiempos de Augusto, contemplaban el derecho del marido que hubiera sorprendido a su mujer con su amante a matarlos o a castigarlos como tuviere a bien. El hecho de que este *ius occidendi* o derecho a la venganza no venga explicitado más que en algunos de

[67] Gratianus, *Decretum*, C. 33, q. 2, q.p.d.c. 9 (ed. FRIEDBERG, c. 1154); Gregorius sancti Chrisogoni, *Policarpus* 6,8,18, 19 etc. (ed. HORST, p. 410).

[68] Gratianus, *Decretum*, C. 33, q. 2, c. 6 (ed. FRIEDBERG, c. 1152). Trad.: "Nadie tiene derecho a matar a su esposa adúltera".

[69] Gregorius sancti Chrisogoni, *Policarpus* 6,9,1 (ed. HORST, p. 412). Trad.: "Quienquiera que, fuera de la ley, sin causa y sin pruebas, matara a su esposa […]".

[70] Gratianus, *Decretum*, C. 33, q. 2, c. 6 (ed. FRIEDBERG, c. 1152). Trad.: "A estas, Vuestra Santidad añadió la cuestión de si a un marido le está permitido, siguiendo la ley mundana, matar a su mujer, en caso de que esta hubiera caído en adulterio. Pero la santa iglesia no está obligada por leyes mundanas. Su espada es espiritual, y no mata, sino que da vida".

estos códigos, como el visigodo[71], el burgundio[72] o el lombardo[73], no quiere decir que en los restantes reinos y estados surgidos de las llamadas invasiones bárbaras (francos, sajones, frisones, bávaros, alamanes, etc.) la situación no fuera exactamente la misma, pues todas estas naciones compartían un derecho consuetudinario de raíz común que, entre otras cosas, daba por descontado este derecho a la venganza del marido engañado[74].

En cualquier caso, si el *Ruodlieb* y el *Cuento de los Tres Consejos* estuvieron involucrados en este debate en torno al matrimonio y el adulterio, justo es preguntarse si la imagen de la mujer de Platerías pudo incorporar alguna lectura (una más) relacionada con las implicaciones judiciales y legales de esta cuestión. Más arriba, ya vimos cómo algunos estudiosos plantearon la posibilidad de que el espacio dominado por el Pórtico de Platerías se destinara, entre otras funciones, a la administración de justicia[75]. Gracias a los Fueros municipales de Santiago tenemos constancia de que, en la Compostela de principios del siglo XII, todos los viernes, una vez abiertas las puertas del palacio episcopal ubicado junto

[71] *Liber iudiciorum* 3,4,1 (ed. ZEUMER, Karl, *Leges Visigothorum*, Hannover, Hahn, p. 147): *Si quis uxori aliene adulterium intulerit uiolenter, addicatur marito mulieris ut in eo potestate uindicta consistat. Quod si mulieris fuerit fortasse consensus, marito similis sit potestas de eis faciendi quod placet.* Trad.: Si alguien violara a una mujer ajena, póngasele a disposición del marido y quede la venganza bajo potestad de este. Si la relación hubiera sido consentida, quede igualmente bajo la potestad del marido hacer con ambos lo que le plazca").

[72] *Leges Burgundionum* 68 (ed. SALIS, Ludwig Rudolf von, *Leges Burgundionum*, Hannover, Hahn, 1892, p. 95: *Si adulterantes inuenti fuerint et uir ille occidetur et femina*. Trad.: "En caso de que sorprendan a los adúlteros, mátese al hombre y a la mujer").

[73] *Leges Langobardorum* 212 (ed. BLUHME, Friedich, *Leges Langobardorum*, Hannover, Hahn, 1868, p. 52: *Si quis cum uxorem suam alium fornicantem inuenerit […] potestatem habeat eos ambos occidere, et si eos occiderit, non requiratur*. Trad.: "Si alguien encontrara a otro fornicando con su mujer […] tiene el derecho de matar a ambos y, si los matara, que no se le reclame por ello").

[74] Por ejemplo, en la *Lex Baiuuariorum* no se tipifica esta situación específicamente. Sin embargo, en el apartado dedicado al adulterio, al estipular la cantidad de dinero que tendría que pagar un hombre libre que ha cometido adulterio con una mujer libre, lo condiciona al caso de no haber muerto a manos del marido, dejando claro que esta muerte se considera sin derecho a venganza, es decir, legal (*et si in lecto cum illa interfectus fuerit […] in suo scelere iaceat sine uindicta*). Cf. *Leges Baiwariorum* 8,1 (ed. SCHWIND, Ernst, *Leges Baiwariorum*, Hannover, Hahn, 1926, p. 353.

[75] CASTIÑEIRAS, "Un adro […]", op. cit., pp. 259-260.

a Platerías[76], se reunía un tribunal presidido por el obispo, compuesto por jueces y canónigos: *Vniusquisque ebdomade feria sexta pontificalis palatii ianuais reseratis, quidquid querele, quidquid iniurie fuerit, in presentia pontificis, iuidicum et canonicorum intimetur et diffiniatur*[77]. Como puede leerse, este tribunal de doble composición, eclesiástica y laica, se encargaba de todo tipo de causas. Cabe suponer que, entre las muchas que se le presentaran cada viernes, no faltarían los casos de adulterio sobre el que, como acabamos de ver, existían dos tradiciones legales enfrentadas. Y cabe también pensar que, ante casos de este tipo, los jueces versados en el inveterado derecho feudal visigótico tenderían a resolverlos de acuerdo con la letra del *Liber iudiciorum*, mientras el obispo y sus canónigos invocarían la doctrina incluida en el *Policarpus* y, más tarde, en el *Decreto* de Graciano. Si estos juicios, con una parte del tribunal inclinada a aplicar el derecho consuetudinario de venganza al honor familiar y otra parte determinada a imponer la doctrina cristiana de la indisolubilidad del matrimonio, el perdón, la reconciliación y la penitencia, se celebraron a la vista del Pórtico de Platerías como parece, es lícito suponer que la figura central de uno de los tímpanos, un Cristo de las Tentaciones significativamente ataviado con vestiduras sacerdotales, dejaría claro ante todos quiénes eran sus representantes legítimos en la tierra y quiénes tenían la autoridad para juzgar en su nombre. Aparte de eso, su representación al lado de la adúltera penitente no dejaría de evocar el pasaje evangélico de Juan 8,7 (*Qui sine peccato est uestrum, primus in illam lapidem mittat*), lo que dejaría manifiesto la legitimidad de tratar el caso no como un delito contra las leyes de los hombres sino como un pecado contra la ley divina. Este pecado, como todos, sería reversible mediante el arrepentimiento, la conversión y también ásperas y prolongadas penitencias como, entre otras muchas, la rasura del cabello, las vestiduras negras o la dieta a pan y agua que hemos ido encontrando en los textos coetáneos relacionados con la figura de la mujer de Platerías, el *Ruodlieb* y el *Protheselaus*, todos ellos dependientes de una narración que solamente conocemos por versiones orales modernas, el *Cuento de los Tres Consejos*.

[76] Para mayor precisión, en el sector suroccidental del santuario. Cf. LÓPEZ ALSINA, Fernando, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, Ayuntamiento de Santiago de Compostela, 1988, p. 143.

[77] *Historia Compostellana* 1, 96,14 (ed. FALQUE, p. 227). Trad.: "Los viernes de cada semana, abiertas las puertas del palacio del obispo, expónganse y dirímanse todas las querellas e injurias que se hubieran producido en presencia del pontífice, de los jueces y de los canónigos".

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos visto, por una parte, cómo la estatua de la mujer con un cráneo del Pórtico de Platerías pudo contener para los espectadores de su tiempo significados muy diversos pero compatibles entre sí por estar situados en niveles de lectura diferentes. En el nivel más alto, como alegoría anagógica, accesible para los teólogos introducidos en la exégesis de las Sagradas Escrituras, y concretamente de un difícil pasaje del Salmo 7, la imagen evocaría la muerte eterna del alma, la perdición irreversible del pecador contumaz. En el nivel tropológico, la imagen traía a la mente del espectador la idea de la muerte corporal y la necesidad de una conversión donde la penitencia tenía un lugar central. En el nivel literal o histórico, sabemos gracias al *Liber sancti Iacobi* que esta imagen estaba asociada a un argumento donde una adúltera era castigada a besar el cráneo de su amante, asesinado por el marido; y la investigación nos ha llevado, a través del estudio de varias obras literarias más o menos contemporáneas, con especial atención al *Ruodlieb*, a proponer como fuente de esta historia un relato perdido cuyo argumento completo conocemos, gracias a las versiones recogidas de la tradición oral, del conocido como *Cuento de los Tres Consejos*.

En cualquier caso, el análisis del relato en sus distintas variantes permite sospechar que este ya pudo sugerir lecturas alegóricas a varios niveles, semejantes a las contempladas en el primer apartado, de forma que, leído el episodio de la mujer con cráneo en las versiones literarias del *Protheselaus* y el *Heptameron*, (del mismo modo que en el pasaje asimilable del *Ruodlieb*), nos encontramos con una situación asimilable a un proceso penitencial cuyo desenlace es la reconciliación conyugal. Es decir, estaríamos ante una lectura tropológica del relato. Por el contrario, este mismo episodio en las versiones orales no solo se desarrolla en un ambiente miserable y terrorífico, sino que presenta la tortura de la mujer como una condena de por vida sin esperanza de redención, es decir, una visión anagógica de la muerte eterna del alma pecadora. Por lo tanto, la polisemia de la estatua de Platerías, imagen al mismo tiempo del pecado que condena a la muerte eterna y de su antídoto, la penitencia que vivifica mediante la continua *memoria mortis*, pudo descansar sobre la propia capacidad del *Cuento de los Tres Consejos* de ofrecer distintos niveles de interpretación a sus oyentes.

Esta característica, como el tema concreto que en él se aborda, nos indica que el objetivo de este relato con forma de cuento tradicional pudo estar dirigido a señalar la ilegitimidad de las leyes mundanas que reconocían al marido a tomarse la justicia por su mano en caso de adulterio. Esto permitiría identificarlo, igual que el *Ruodlieb*, como un producto literario derivado o influido por las consideraciones y debates en torno al matrimonio de su tiempo y, por lo tanto,

situar su origen en ambientes informados e interesados en la reforma gregoriana comenzada en la segunda mitad del siglo XI.

Esto permitiría inferir que la escultura de la mujer del Pórtico de Platerías, como reflejo de la trama del *Cuento de los Tres Consejos*, pudiera haber tenido también entre sus objetivos la cristianización del matrimonio, con todo lo que ello implicaba en términos legales, de despenalización del adulterio como delito y su tratamiento como pecado grave, pero redimible por medio de una dura y prolongada penitencia. En este sentido, se han señalado analogías entre el episodio de la adúltera arrepentida del *Ruodlieb* y la leyenda de María Magdalena, modelo penitencial popularizado en esta misma época por la reforma eclesiástica del siglo XI[78]. Al principio de este trabajo mencionamos como una opción descartable la identificación de la mujer de Platerías con este personaje evangélico[79]. Ahora, ya en el final, volvemos a ella comprobando que, sin ser correcta[80], esta teoría no está lejos de serlo, puesto que la figura de María Magdalena pudo inspirar el modelo de conversión penitencial del *Ruodlieb* (y los episodios del *Protheselaus* o *Heptameron* tomados del *Cuento de los Tres Consejos*) del mismo modo que la imagen compostelana y sus correlatos literarios pudieron influir en la iconografía de la Magdalena que se popularizó a partir del siglo XVI[81].

[78] ENCUENTRA ORTEGA, Alfredo, *Ruodlieb y Huida de un cautivo*, Madrid, Gredos, 2002, p. 98, n. 157.

[79] Cf. n. 5.

[80] Si la estatua de Platerías hubiera sido concebida como una representación de María Magdalena, este detalle es imposible que se le hubiera pasado al autor de la *Guía* del *Liber sancti Iacobi*, tan vinculado al santuario de Vézélay y perfecto conocedor, por tanto, de la iconografía de la santa. En cualquier, caso, el propio *Liber sancti Iacobi* se hace eco de este carácter penitencial de la Magdalena cuando Pseudo Turpín la incluye en una lista de grandes pecadores cuyas faltas fueron perdonadas después de convertirse, y la sitúa, de forma significativa, detrás de la adúltera del Evangelio de Juan (8,7). Cf. *Liber sancti Iacobi* 4,7, ed. HERBERS, Klaus y SANTOS NOIA, Manuel, *Liber sancti Iacobi, Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, p. 219. Puede decirse que, por simple asociación mental, los temas de la adúltera y la Magdalena se encontraban muy cerca el uno del otro ya en este tiempo.

[81] En ese sentido, se ha apuntado una plausible confluencia tardía (s XVII) de la Magdalena y el personaje de la mujer con cráneo en la *novella* de María de Zayas *Tarde llega el desengaño*, donde se recrea el mismo episodio visto en *Protheselaus*, *Heptameron* o *Gesta romanorum* cf. CATELLI, Laura, "Barroco español y misoginia: la imagen de María Magdalena en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas", *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 18, 2, 2013, pp. 409-432.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 51-65.
e-ISSN: 3101-5816

En el púlpito de la epístola de la catedral de Santiago de Compostela. De Ramiro I a Felipe II

ON THE EPISTLE PULPIT OF THE CATHEDRAL OF SANTIAGO DE COMPOSTELA. FROM RAMIRO I TO PHILIP II

José Manuel García Iglesias
Universidad de Santiago de Compostela

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 51-65.
e-ISSN: 3101-5816

En el púlpito de la epístola de la catedral de Santiago de Compostela. De Ramiro I a Felipe II

José Manuel García Iglesias
Universidad de Santiago de Compostela

Recibido: 15/09/2025

RESUMEN: Los púlpitos de la catedral de Santiago han sido objeto de una atención considerable por parte de la investigación en Historia del Arte en Galicia, en lo concerniente al Manierismo. Particularmente el quehacer de Juan Bautista Celma ha sido puesto en valor así como el programa iconográfico que atesoran. En este caso se valora el contenido de dos de sus relieves: el que protagoniza el corredor del ubicado en el lado de la Epístola y el que cierra esa parte del conjunto, en los que se disponen en la base propiamente de dicho púlpito. Abordar a qué reyes en concreto se alude, ya de forma explícita o implícita, lleva a considerar una historia que nos traslada, a partir de la interpretación aquí expuesta, desde la época de Ramiro I a una actualidad -la de aquel momento-, regida por Felipe II.

Palabras clave: Catedral de Santiago, Juan Bautista Celma, iconografía jacobea, Voto de Santiago, Iglesia de Santiago de Calahorra.

Códigos UNESCO: 550602, 620309, 550404. 550505.

ON THE EPISTLE PULPIT OF THE CATHEDRAL OF SANTIAGO DE COMPOSTELA.
FROM RAMIRO I TO PHILIP II

ABSTRACT: The pulpits of the Cathedral of Santiago have been the subject of considerable attention in Galician art history research regarding Mannerism. The work of Juan Bautista Celma, as well as the iconographic program they contain, have been particularly valued. The content of two of their reliefs is examined: the one that dominates the Epistle side and the one that closes that part of the group, both of which are arranged at the base of the pulpit itself. Study which specific kings are alluded to, either explicitly or implicitly, leads us to consider a history that tell us, based on the interpretation presented here, from the era of Ramiro I to the present day—that of that time—under the rule of Philip II.

Keywords: Cathedral of Santiago, Juan Bautista Celma, Jacobean iconography, Vow of Santiago, Church of Santiago de Calahorra.

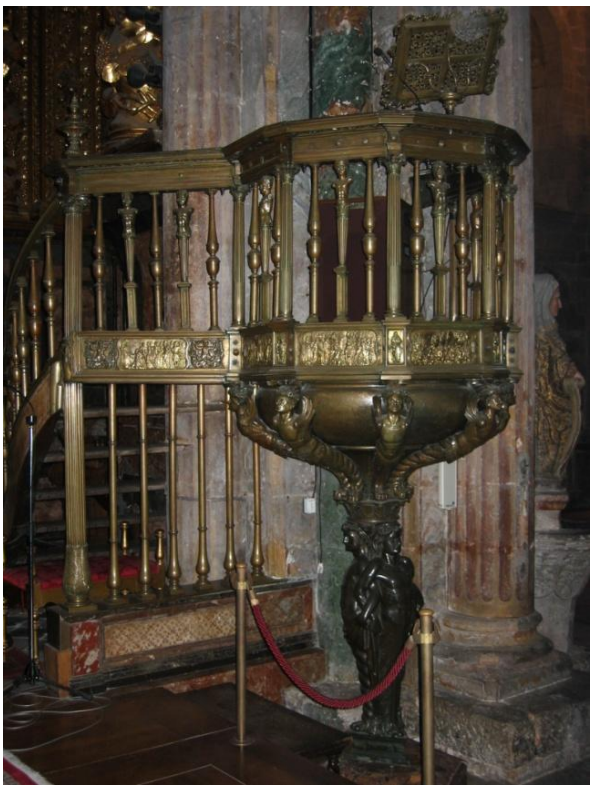
Juan Bautista Celma (ca. 1540-1610) es el autor de los dos púlpitos, y sus correspondientes corredores, que se disponen a la entrada del presbiterio de la catedral compostelana. Cada uno de ellos contiene seis relieves, con episodios a relacionar con el culto jacobeo de los que uno se dispone en la parte relativa a dicho corredor. Se reparten, además, entre ambos, y en otros tantos espacios, las representaciones de doce apóstoles. El del lado de la Evangelio, con una fecha de inicio en 1564 y no ultimado hasta 1583, contiene las escenas de la Elección de Santiago y Juan, el martirio del apóstol Santiago el Mayor, su traslación a Galicia y uno de sus más famosos milagros: el acaecido en Santo Domingo de La Calzada.

Lo fundamental del otro púlpito y corredor -el del lado de la Epístola (fig. 1)- tiene como argumento principal la justificación del llamado Voto de Santiago entendiéndose, de una manera mayoritaria, que lo mostrado en la parte del corredor –que se corresponde, en el otro lado con la escena del martirio- nos muestra, según una línea de interpretación, el reconocimiento, por parte del rey Alfonso II el Casto (ca. 760-842), de la tumba del apóstol[1]. Antes de ser

[1] GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *El arte del hierro en Galicia,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963, p. 131; VILA JATO, María Dolores, *Escultura manierista*, Santiago de Compostela, Arte Galega Sánchez Cantón, 1983, pp. 39, 289; MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel, "La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma", en VV. AA., *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, pp. 203-205; GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*, Santiago de Compostela, Andavira Ediciones-Consorcio de Santiago, 2011, p. 76; ÍDEM , "Antonio de Arfe y Juan Bautista Celma. Dos modos de interpretar, desde el Arte, el paisaje", *Quintana*, vol. 11, 2012, p. 70 ; 2013: 2063; 2021:

considerada así dicha escena fue entendida, como muestra del "Privilegio de los Votos"[2] siendo tal valoración la que, posiblemente, se aproxime más a lo que en ella se contiene. Acompaña a la base de este púlpito la siguiente inscripción: "*JOANNES BAUTISTA CELMA ARAGONENSIS PINGENDI ARTIFEX SALUTIS ANNO MDLXXXIV COMPOSTELLAE FACIEBAT*"[3].

Fig. 1. Púlpito del lado de la Epístola de la Catedral de Santiago de Compostela.



344; ÍDEM, "De la Elección al Voto en clave jacobea. Los púlpitos de la Catedral compostelana", en Mínguez Cornelles, Víctor Melanu (coord.) *Las Artes y la Arquitectura del poder. Actas del XIX Congreso CEHA*, Castelló de La Plana, Universitat Jaume I. Servicio de Publicaciones, 2013, p. 2063; ÍDEM, *Galicia. Sus Catedrales y Santiago el Mayor*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora-Consorcio de Santiago, 2021, p. 344.

[2] LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, Seminario Conciliar Central, 1906, vol. VIII, p.409; CHAMOSO LAMAS, Manuel, "Juan Bautista Celma y el arte del metal", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* XII, 1957, p. 304.

[3] GALLEGO DE MIGUEL, A., *El arte del hierro* [...], op cit., pp. 121 y 131.

EL RELIEVE QUE ILUSTRA EL CORREDOR DEL PÚLPITO DE LA EPÍSTOLA
¿Voto de Santiago u Orden de Santiago. A qué se alude?

En esta composición (fig. 2) se nos muestra a un rey, arrodillado, ante una mesa sobre la que se dispone un atril con un documento abierto sobre el que el monarca dispone una mano. Otra, en la parte superior de mismo texto, es la del prelado que participa de esa ceremonia. Hasta nueve figuras nos muestran, en este caso, a nobles militares – con sus armaduras, lanzas y espadas- ; se presentan, en pie, tras quien bien puede ser el rey Ramiro I (ca. 790-850), en un acto que, como se ha dicho, se ha interpretado ha de relacionarse con la institución del Voto de Santiago.

Fig. 2. El juramento de Ramiro I en relación con la Orden de Santiago o el Reconocimiento del Voto de Santiago [Púlpito de la Epístola. Juan Bautista Celma]

Esta lectura del relieve, alternativa a la que alude al Alfonso II, parece más concordante con el gesto de ese rey, por una parte, y se ajusta, de una forma más adecuada, con todo lo demás que se relata en este púlpito. Incide, también, de forma concluyente, en esa puesta en valor del denominado Voto de Santiago, algo que, por entonces, se está considerando desde textos a los que se les

reconoce la debida autoridad[4] y que llegan a reproducir, de forma íntegra, el privilegio del Voto[5], algo que es lo que, en definitiva, podría mostrarse, de algún modo, aquí.

Otra cuestión a tener en cuenta, en este mismo orden de cosas, viene dada por una Real Ejecutoria de Felipe II, a relacionar con la Real Audiencia de Granada sobre el Voto de Santiago, que se data en 1576. Pues bien, en este documento, que guarda el Archivo Catedralicio de Santiago, se presentan cinco miniaturas, atribuidas a Lázaro de Velasco (1521-1584). Contienen los siguientes temas: una Epifanía, la Derrota de Albelda y el sueño de Ramiro I, la Batalla de Clavijo, el Privilegio de Ramiro I alusivo al Voto de Santiago (fig. 3) y, finalmente, un retrato de Felipe II (1527-1598), a valorar[6].

El que las dos imágenes bélicas aquí contenidas hayan tenido su influencia en dos de los relieves del púlpito de la Epístola, que contiene los dos mismos temas, es una cuestión que ya ha sido planteada anteriormente[7]. No, en cambio, se ha relacionado la miniatura relativa al Privilegio con este relieve de Celma; es verdad que, en la solución compositiva, existe una notoria distancia entre ambas pero, también, ha de tenerse en cuenta que su presencia en la Ejecutoria, - dispuesta tras las escenas de batalla y antes de la que presenta al rey Felipe II- le otorga, al igual que puede suceder con esta representación del púlpito- el valor de que sean ambas entendidas como resultado que deriva de lo acaecido en el campo de batalla En la miniatura en cuestión, como en el relieve, el acontecimiento pretende vinculase a la propia catedral compostelana, haciendo, en este caso, hincapié en el altar de Santiago mostrándose, en la miniatura, también, a la reina consorte[8].

Así, salvo en la representación del tributo de las cien doncellas –sucedido

[4] MORALES, Ambrosio de, *Corónica General de España. Que continuaba... natural de Córdova, Coronista del Rey Cathólico nuestro señor don Philipe segundo deste nombre... Prosiguiendo delante de los cinco libros que el Maestro Florián de Ocampo. Coronista del Emperador don Carlos V, dexó escritos*, Alcalá de Henares, Imprenta de Juan Iñiguez de Lequerica, 1574, vol. 1, libro IX, cap. VII.

[5] GARCÍA IGLESIAS, J. M., *Santiagos de Santiago* [...], op cit., p. 144.

[6] ÍDEM, "No epicentro xacobeo. A disparidade de propostas pictóricas no século XVI", en YZQUIERDO PEIRÓ, r. (dir.), *Historia pinxit. Espazos, temas e personaxes na pintura da Catedral Compostelá*, Santiago de Compostela, Fundación Catedral de Santiago, 2025, pp. 94-97.

[7] GARCÍA IGLESIAS, J. M., *Santiagos de Santiago* [...], op cit., p. 145; ÍDEM, "Antonio de Arfe y Juan Bautista Celma. Dos modos de interpretar, desde el Arte, el paisaje", *Quintana*, 11, 2012, p. 73; ÍDEM, *Galicia. Sus Catedrales* […], op. cit., pp. 342-344.

[8] ÍDEM, "No epicentro xacobeo [...]", op. cit., p. 97.

en la época del rey Mauregato (¿719?-789)-[9], los demás relatos aquí mostrados suceden en tiempos de Ramiro I quien, en esta escena, se atiene a una fórmula que bien puede inspirarse en un grabado de Philipe Galle, al que acompaña un texto que dice *"PERSEVERANTIAE FRUCTUS"* y que refleja la Unción de David[10].

Fig. 3. Privilegio de Ramiro I alusivo al Voto de Santiago. Miniatura de la Real Ejecutoria de Felipe II (1576)

Fuente: ©ACS, CF 9

Años después de realizado este relieve compostelano, se trata el mismo tema – u otro muy similar-, en un grabado, obra de Diego de Astor (1584-1650) , dispuesto en el inicio del libro IV de la *Historia del Apóstol de Jesus Christo Sanctiago Zebedeo...*[11]. En esta representación (fig. 4) se distribuyen, en su

[9] ÍDEM, *Santiagos de Santiago* [...], op cit., pp. 147-148.
[10] MONTERROSO MONTERO, J. M., "La iconografía jacobea [...]", op. cit.., pp. 194 y 205.
[11] CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia del Apóstol de Jesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas*, Madrid, Oficina Alonso Martin de Balboa, 1610 , p. 381.

espacio central, y de un modo distinto, los mismos componentes que figuran en este relieve de Celma, en un tratamiento que distingue entre una escena principal -ésta, en el centro-, en la que se representa a Ramiro I en el acto de acatar las disposiciones de la Orden de Santiago, y otras dos; así, en la parte alta, se alude a la supuesta derrota de los normandos en A Coruña, por parte del mismo monarca. En tanto, en la parte baja, se alude el modo en el que dicho rey es armado caballero[12].

Fig. 4. Ingreso de Ramiro I en la Orden de Caballería de Santiago de la Espada

Fuente: Castellá Ferrer, M., *Historia del Apóstol de Jesus Christo Sanctiago Zebedeo...*, 1610

Este grabado de Diego de Astor refleja, en este caso, un momento distinto al del juramento propiamente dicho. El monarca está asistiendo a un

[12] ROTETA DE LA MAZA, Ana María, *La ilustración del libro en la España de la contrarreforma: grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1637)*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985, p. 207.

oficio religioso, ante el altar presidido por un Santiago ecuestre. Porta en su mano una vela, al igual que los caballeros de la Orden de Santiago – con su cruz característica sobre sus capas-, asistentes a la ceremonia. Ante el rey están, sobre el suelo, su cetro y corona y, delante, una mesa con un libro o documento abierto ante el que se dispone tintero y pluma; está pendiente, pues, la firma de Ramiro I y esto supone un momento anterior a la de una jura propiamente dicha.

Lo que parece no ser dudoso es que quien está representado en el relieve de Celma es Ramiro I. La cuestión estriba en si la escena nos debe de llevar a entenderla como una representación del Privilegio de Voto – atendiendo a lo que nos sugiere, como fuente, la miniatura granadina- o de si cabe vincularla, más bien, con el proceso del Juramento de Ramiro I en relación con la Orden de Santiago - teniendo en cuenta las diferencias indicadas-, en esa solución, posterior en el tiempo, que nos ofrece el grabado de Diego de Astor.

Obviamente, sea como sea, la idea del Voto subyace en la consideración general del púlpito con independencia de que lo mostrado nos lleva a pensar, más bien, en la idea de ese juramento. En ese libro o documento abierto, sobre el que pone su mano el rey, se sugiere, a un lado, una imagen del propio apóstol en tanto que, en la otra, lo que cabe reconocer es una cruz latina que bien puede evocar a la cruz-espada representativa de la Orden de Santiago.

Ya en el siglo XVIII se representa este mismo asunto en el retablo mayor de la iglesia de Santiago el Real de Calahorra, obra de Diego de Camporredondo, realizada entre 1736 y 1738, en una escena que se entiende como representación, precisamente, del Juramento del rey Ramiro[13]. Se mantiene, también aquí (fig. 5), la imagen, en este caso sedente, de un prelado con un libro entre sus manos; un acólito, detrás; el monarca, arrodillado, que dispone su mano sobre dicho libro. Sobre su pecho luce el collar con el Toisón de Oro, propio de la Orden que lleva su nombre, distinción que fue fundada en 1429 y que se vincula a la monarquía española mediante bulas de los papas Gregorio XIII (1574) y Clemente VIII (1600); se trata, pues, de una distinción que no se acomoda a la figura de Ramiro I y que cabe entender en esa línea de vincular lo representado con el momento en que se hace este relieve en el que hay, tras el rey, otra figura, en pie, portando una bandeja sobre la que se distingue la corona y el cetro de quien está arrodillado. En los cielos, entre nubes, está Santiago el Mayor, con su esclavina timbrada por dos conchas, levantando su diestra pudiendo reconocerse, en su mano cerrada, quizás, la empuñadura de una espada, hoy perdida.

[13] MATEOS GIL, Ana Jesús, "Una visión contrarreformista de la leyenda de Santiago: el conjunto iconográfico de la cabecera de la parroquia de Santiago el Real de Calahorra", *Kalakorikos*, 28, 2023, pp. 35.36.

La idea de mostrar al monarca, en Calahorra, con el Toisón de Oro sobre su pecho lleva a pensar, por otra parte, que lo que muestra Celma sobre el pecho de Ramiro I, en esta misma escena, en el púlpito compostelano puede aludir, también – y, en un parecido sentido-, a dicha distinción, atendiendo a esa misma idea de relacionar pasado y presente.

Fig. 5. Juramento de Ramiro I. Retablo mayor de la iglesia de Santiago el Real de Calahorra

Fuente: Foto Luis Argaiz

EL RELIEVE QUE CONCLUYE LAS REPRESENTACIONES DEL PÚLPITO DE LA EPÍSTOLA ¿ La Batalla contra los Normandos, la Defensa de Santiago, la Defensa de Galicia, la Defensa de...?

El Cabildo catedralicio compostelano, en el año 1584, acuerda: "Iten que la ystoria y latariles que estan por azer para los dichos pulpitos no ssean a cargo del dho baptista y queda a cargo de los dos sres. dean e cabildo e fabrica"[14]. Se

[14] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., apéndice XLVIII, p. 194.

ha planteado la opción de que esa escena fuese "la del tramo de barandilla que unía el púlpito de la Epístola con la reja de la Capilla Mayor"[15]; de ser así se correspondería con la aquí abordada anteriormente. Otra opción, muy probable, es que la que faltaba por hacer es la que concluye el púlpito de la Epístola en la parte colindante con el limosnero presidido por María Salomé; es ésta, en definitiva, la narración a reconocer como "colofón del relato presentado"[16]-, justificativa, también, de ese Privilegio del Voto, que se aborda en esta serie.

Una cuestión a considerar es la data en la que se hizo esa escena que, previsiblemente, estaba destinada a relatar una batalla acaecida en la costa de Galicia dado que se vincula a que los invasores desembarcaron en las inmediaciones del faro Brigantium - es decir, en A Coruña- , también llamado faro de Hércules (fig. 6). Hay que tener en cuenta que es por 1586 cuando se da por concluida, mediante un pago, la obra de los púlpitos, lo que no supone su total terminación ya que, al hacerse, se pone como condición "que se perfeccionase algunas cosillas que faltaban", algo que queda pendiente a la vuelta de Celma de un viaje a Castilla[17].

Se ha entendido esta escena, en la que Ramiro I cuenta con el apoyo de Santiago ecuestre, en relación con un determinado grabado relativo a la Batalla de Clavijo (Monterroso Montero, 1998: 212-213), obra de Peeter Baltens (ca 1527-1584). Es, en la interpretación de Celma, el apóstol quien lidera una tropa que tiene, a su frente, al monarca. Llama la atención el fondo de la composición, que parece reinterpretar, acomodándola a la circunstancia, la supuesta fuente gráfica, en donde, en la solución compostelana, se vislumbra una ciudad y, a una cierta distancia, una montaña cuya forma parece evocar al Pico Sacro.

De tal forma es Santiago el Mayor quien, con su sobrenatural presencia, está defendiendo, en ese lugar de la costa, a aquel otro -relativamente distante pero, al tiempo, próximo- que guarda, nada menos, que su propia tumba[18]. Esa probable representación de la urbe jacobea aparece insinuada por el cimborrio de su catedral con una alusión, también, a las torres con que contaba el templo, en el tiempo en que se lleva a cabo este relieve, y, además, a la muralla de la propia urbe.

[15] CHAMOSO LAMAS, M., "Juan Bautista Celma [...]", op. cit., p. 305.
[16] MONTERROSO MONTERO, J. M., "La iconografía jacobea [...]", op. cit., p. 213.
[17] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], cit. p. 412; PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII,* Santiago de Compostela, Seminario Conciliar Central, 1930, p. 132.
[18] GARCÍA IGLESIAS, J. M., *Santiagos de Santiago* […], op cit., pp. 154-155.

Fig. 6. ¿La Batalla contra los Normandos, la Defensa de Santiago, la Defensa de Galicia, la Defensa de...? Púlpito de la Epístola

Parece haber, en todo caso, una búsqueda de un cierto paralelismo entre esa historia, alusiva a un pasado, y lo que está aconteciendo en aquel momento. Es, entonces cuando se está iniciando una guerra, entre España e Inglaterra, que transcurre entre 1585 y 1604, en la que el peligro para Galicia proviene del mar; tanto es así que Francis Drake (1540-1596) llega a desembarcar en A Coruña en 1589[19]. En ese contexto es en el que el arzobispo de Compostela, Juan de Sanclemente y Torquemada (1534-1603), y ante el inminente peligro de una posible incursión inglesa, que llegase hasta Compostela, ordena cambiar de lugar las reliquias apostólicas que se mantendrán, ocultas, en otro lugar de la catedral; en este sentido, se ponen en boca del prelado las siguientes palabras: " Dejemos al Santo Apóstol, que él se defenderá y nos defenderá". Al tiempo pide ayuda, mediante carta al rey Felipe II, datada el 18 de mayo de 1589; le solicita la precisa protección para que "este Santo Cuerpo del Apóstol por nuestros pecados no sea profanado de estos bárbaros hereges"[20].

[19] YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "El mecenazgo de don Juan de Sanclemente. Un cordobés arzobispo de Santiago", *Ucoarte*, 3, 2014, p. 14.
[20] *Ibidem*, p. 15.

De este modo se justifica la existencia del Voto de Santiago, no tanto en relación con la ayuda previamente conseguida sino que, también, se hace mención a que ese apoyo persevera en el tiempo. En el citado grabado de Diego de Astor, anteriormente mencionado - y, también, como ya se ha dicho-, hay una escena que se ha identificado como la derrota de los normandos en A Coruña. La ciudad, en este caso, aparece amurallada e identificada por un epígrafe que fija, sin lugar a dudas, el sitio en el que cabe situar la batalla. La disposición de las tropas hispanas, con las armaduras que las adornan, nos remiten a una data de finales del siglo XVI, como también el tipo de embarcaciones aquí representadas. Son, en este caso, los caballeros de esa milicia los protagonistas. Al apóstol se le muestra, tan solo, a través de esa bandera que, a modo de estandarte, porta uno de ellos, con la figura del Santiago ecuestre como enseña. Cabe preguntarse, vista la representación, si, con independencia de que la batalla de Ramiro I esté aquí evocada, no se está teniendo en cuenta también, y sobre todo, el asedio a la ciudad herculina, por parte de las tropas inglesas, en 1589.

Es curioso, por otra parte, el hecho de que se vuelve a esta temática, sita en el púlpito, en uno de los relieves que adornan la campana del Reloj de la Catedral de Santiago, en la torre de la Berenguela -hoy, en una esquina del claustro -, realizada en 1729 por Pedro de Güemes. La diferencia más ostensible, en su representación, es que no se contempla, en su parte última, esa ciudad que identificamos con Compostela. Quizás, en esa ausencia, se quiera significar la idea de una protección menos localizada y, por lo tanto, más amplia o, incluso, general; quizás se pretenda hacer mención, con ello, a la Defensa de Galicia; a la de las Españas[21] o, por qué no, hasta allí a donde pueda llegar su tañido, atendiendo a su supuesto carácter protector[22].

PRINCIPIO Y FINAL DE UNA HISTORIA

Parece indudable el hecho de que cada púlpito cuenta, en este caso, una parte de un relato. El del Evangelio nos aproxima al Santiago el Mayor del Nuevo Testamento, a su Traslación y a ese magno acontecimiento que es la peregrinación a Compostela. El de la Epístola tiene en los dos relieves aquí considerados lo que puede entenderse como justificación histórica y sentido actual del Voto de Santiago –visto, claro está, en el momento en que se ejecuta esta obra: con Felipe II como telón de fondo- y, por extensión, del menester de la Orden de Santiago, en lo que supone mantener el ideario protector que tal

[21] GARCÍA IGLESIAS, J. M., *Santiagos de Santiago* […], op cit., p. 155.

[22] ÍDEM, *Secretos de Catedral. La basílica de Santiago de Compostela a través de sus tiempos y espacios*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora-Consorcio de Santiago, 2013, p. 201.

organización conlleva.

En la obra de Celma a una y otra escena caber considerarlas como principio y fin de un relato. En la de Diego de Astor, al engarzar, en un mismo grabado, ambas representaciones, se incide en la misma idea: la de un Santiago protector, reconocido, como, tal por la monarquía, ejemplificada, en este caso por un Ramiro I, iniciador de una historia y que no deja de ser el antecesor de un Felipe II, entonces reinante e implícitamente presente al referirse a ese batallar, por tierras coruñesas, en el tiempo en cuestión; en este sentido, lo figurado por Diego de Astor es sumamente ilustrativo.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 67-98.
e-ISSN: 3101-5816

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

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 67-98.
e-ISSN: 3101-5816

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 católico 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 legendarias[2]. 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 cristianismo[3].

La Iglesia compostelana, de manera interesada desde una perspectiva histórica y cultual, 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 romana[4]. 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 bibliografía[5]. 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 Corpos santos traídos por Xelmírez de Braga a Compostela", en José Manuel GARCÍA IGLESIAS (ed.) y Marcelina CALVO DOMÍNGUEZ (coord.), *En olor de santidade. 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 agosto[6].

> Llego, pues, el dia 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 (quiças 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 reconoçe 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 desseos[7].

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 patrona[8]. 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 comitiva[9]. 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 Reliquias[11], 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 enalteció todavía más su figura merced al canónigo Andrés Martínez de Loaysa, quien sufragó una arqueta argéntea realizada por el orfebre Matías Vieites[13]. 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 procedencia[14].

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 reales[15], representa a la mártir como una

[10] MOLINA, Licenciado, *Descripcion del Reyno de Galizia, 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 inspirase 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 reales[16]. 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 citados[17].

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 Prado[18]. En Galicia, poco antes que la talla de la mártir, había realizado en 1898 la escultura broncínea de Concepción Arenal en la ciudad de Ourense[19].

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 Orense*, 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 bautizado[20]. El comitente era un empresario poseedor de valiosos terrenos en Vilagarcía de Arousa, villa pontevedresa de la que fue un gran benefactor[21]. 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 Catedral[22], 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 junio[23]. 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 parroquia[24]. 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 permanente[25]. 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 diose cuenta de un donativo que hace el piadoso caballero D. Joaquin Martinez consistente en una bellisima 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 imagen[26].

[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 Cabildo[27], el cual la colocó en el retablo de la capilla de San Juan Apóstol el 2 de junio de 1922[28]. 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 basílica[29]; y el nicho no requería de modificaciones para dar cabida a la santa[30]. De todos modos, es posible que en la década de 1940 lo desocupase durante un breve periodo de tiempo[31].

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 Apóstol[32]. 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.

exhibía[33]. 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 estabilidad[34]. 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 Museo[35]. 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 cultual 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 TECNOLOXÍA 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, *Proxecto 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 atuendo[37]. 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.

EN EL ESTUDIO
DE MARINAS

ANICETO MARINAS

HACE pocos días tuvimos el gusto de visitar al joven é ilustre escultor en su estudio, y allí pudimos admirar una de sus últimas obras.

Es una preciosa imagen tallada en madera y cuidadosamente policromada por el mismo Marinas. Representa á Santa Susana, en tamaño un poco mayor que el natural, y se destina á la santa iglesia catedral de Santiago de Compostela. El donante es el Sr. D. Joaquín Martínez, quien dejó al artista en completa libertad respecto de la ejecución.

Desde el punto de vista menos importante, que es el de la propiedad arqueológica, nada deja que desear la figura modelada por Marinas. Las telas están copiadas rigorosamente de otras halladas en las Catacumbas; el peinado es el propio de las jóvenes de la época, y la forma de los vestidos, túnica y *triclavium*, responde á la jerarquía social de la santa, que era patricia romana y nada menos que de la familia Augusta, como sobrina del emperador Diocleciano.

Considerando ahora la obra de Marinas en atención á su valor artístico, su importancia y extraordinario interés son notorios, dada la espantosa decadencia en que se encuentra hoy entre nosotros el arte de la escultura policroma religiosa, ese arte que fué en España padre de todas las demás maneras y formas de escultura, y que hizo escribir en la Historia con letras de oro los nombres de los Copines, de Diego de Siloé y del Borgoñón primero, de Alonso Cano, de Juan de Juni, de Gregorio Hernández y de Pedro de Mena, y en fin, que llegó á su mayor elevación y grandeza en manos del divino Salzillo. Entre los escultores modernos poquísimos son los que sienten el ideal religioso, y aún no abundan los que sepan reflejar la hermosura espiritual en sus obras.

Por eso es más de apreciar el esfuerzo de Marinas y más de aplaudir el resultado de ese esfuerzo en obras como la *Santa Susana*, impregnada de mística dulzura y llena de pudorosa belleza. El triunfo que era preciso conseguir, el de esculpir como lo hacían los imagineros cristianos de la gran época, poniendo en los cinceles todo el ardiente entusiasmo de un alma sencilla y piadosa, lo ha logrado Marinas á fuerza de arte, y por ello merece felicitación muy entusiasta.

* * *

IMAGEN POLICROMA DE SANTA SUSANA
POT. CIFUENTES

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 siglo[38]. 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

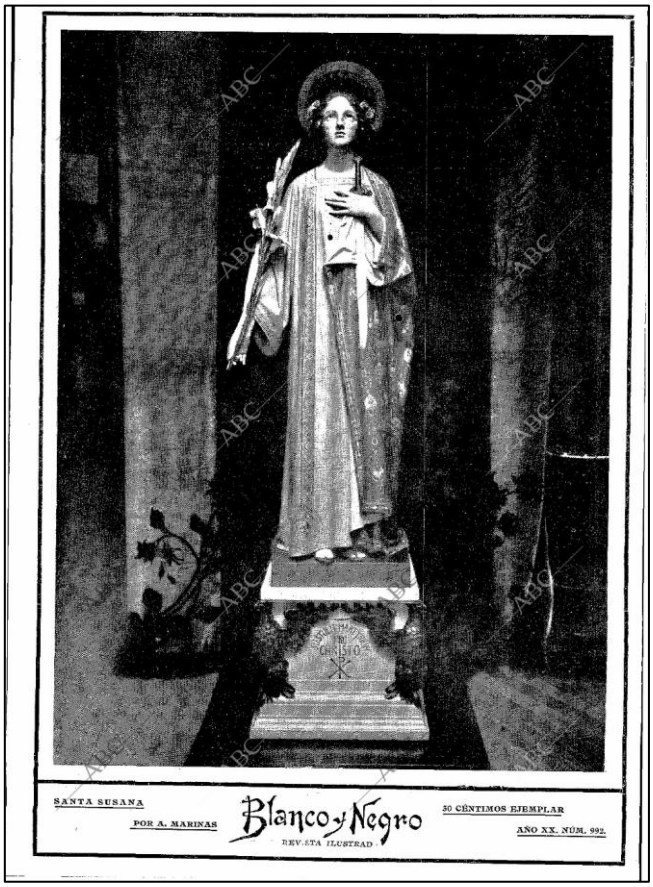
Fotografías del autor

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 Conxo[39]. 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 espiritual[40].

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.

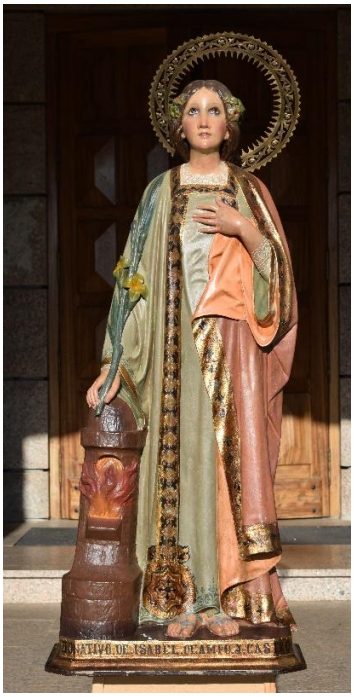
fotografiada en *Blanco y Negro* en 1902 y 1910 respectivamente [Fig. 6], amén de sus habituales referencias en la prensa y su privilegiada situación en la Catedral, hubieron de ser las causas para que a partir de entonces se estableciese un prototipo de mártir reiterado en la imaginería gallega a lo 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 envejecido[41].

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: "MMagariños / Escultor / Santiago", lo cual significa que hubo de realizarla el prolífico taller compostelano de Maximino Magariños entre 1902-1927[42] [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 fisionomía 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] VILLAVERDE 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 Barroso[45]. 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 Callobre (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 mudado 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 inglesa[47]. 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 santuario[48]. 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 Santiago[49] [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 católico romana de Inglaterra, partícipe de una peregrinación a Compostela muy singular en lo devocional por resultar año jacobeo 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 Tarragona[50] [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-rexurdimento*, 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 Evangelio[51]. 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 cultual de tipo mariano, avanzada la década del 2000 el Cabildo decidió recolocarla en la capilla contigua de San Juan Apóstol[52], 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 años[53]. 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

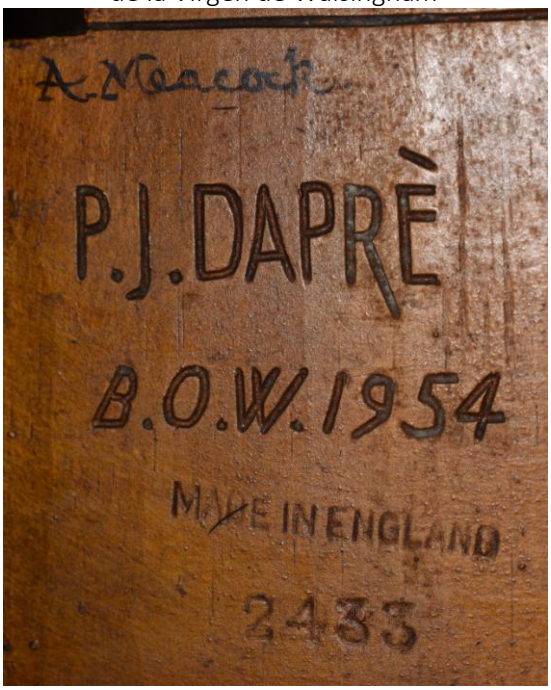
[51] Allí estaba a principios de la década de 1990, ÍDEM, *Santiago y su* […], op. cit., p. 75; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, "Los últimos cien años", en José Manuel GARCÍA IGLESIAS (dir.), *La Catedral de Santiago de Compostela*, Laracha (La Coruña), Xuntanza, 1993, p. 420. En el año 2000 permanecía 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 Niño[54]. 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 vadearlo[55]. 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 Públicas[56].

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 misa[57]. 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 ella[58]. 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.

1998[59] 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.

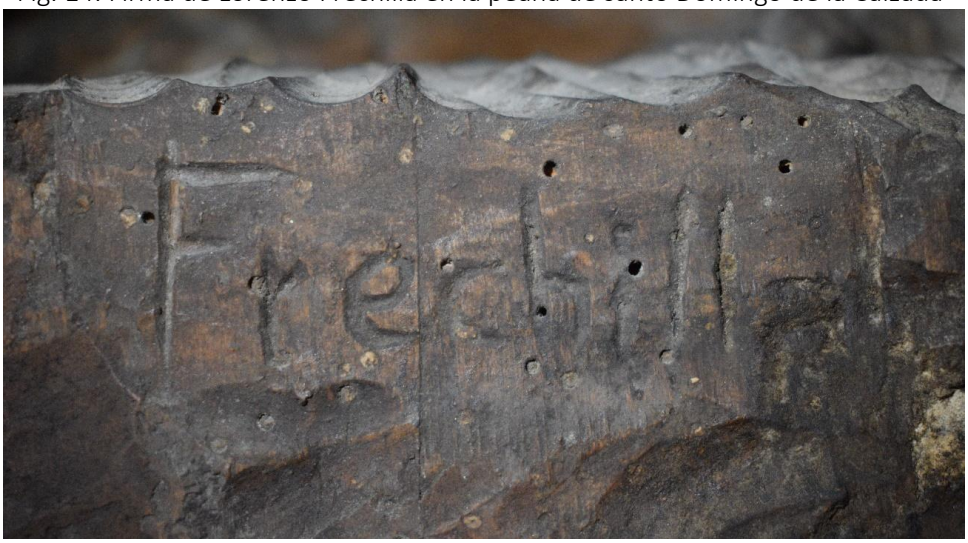
Fig. 13. Lorenzo Frechilla: santo Domingo de la Calzada, ca.1965.
Catedral de Santiago de Compostela

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 esquematizado[60]. 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 patrono[61].

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

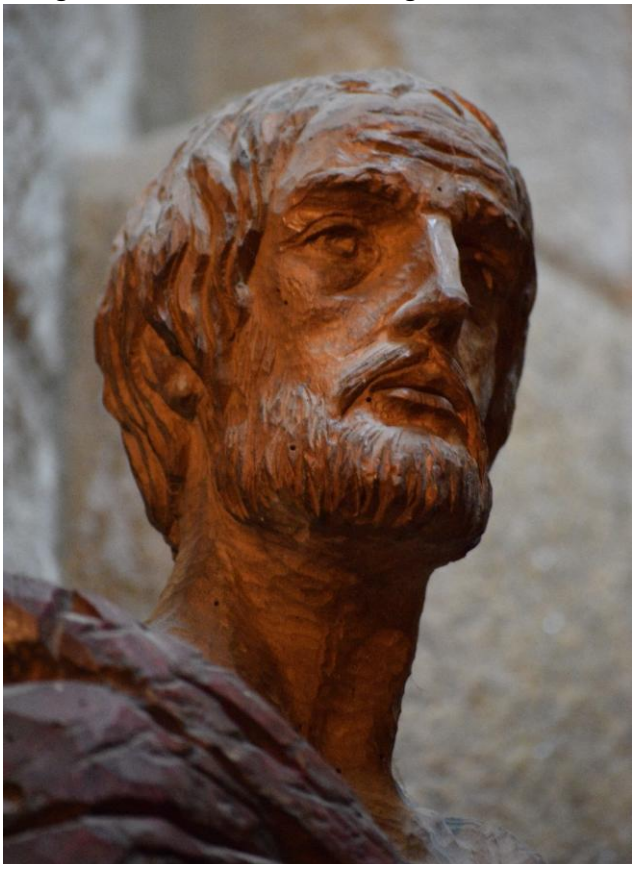


Fotografía del autor

[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 aureolado[62]. 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 cacareaban[63].

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 protagonismo[64], 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 obras[65]. 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 santiaguesa 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.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 67-98.
e-ISSN: 3101-5816

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 99-142.
e-ISSN: 3101-5816

Morir en el Camino. Muertes de transeúntes en Cacabelos en los siglos XVIII y XIX

DYING ON THE WAY: DEATHS OF PASSERSBY IN CACABELOS IN 18TH AND 19TH CENTURIES

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA
Archivero Diocesano. Ourense y Astorga

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 99-142.
e-ISSN: 3101-5816

Morir en el Camino. Muertes de transeúntes en Cacabelos en los siglos XVIII y XIX

Miguel Ángel González García
Archivero Diocesano. Ourense y Astorga

Recibido: 29/12/2025

RESUMEN: Cacabelos en el Bierzo perteneció hasta el siglo XIX al arzobispado de Santiago de Compostela, hoy al de Astorga, situado en un obligado camino de comunicación entre Castilla y Galicia, no sólo fue un espacio privilegiado del camino francés de peregrinación, sino una villa por la que pasaban tantos que se trasladaban por otros motivos como trabajo, políticas, razones bélicas o comerciales. Morir transeúntes en Cacabelos fue relativamente frecuente y computar sus partidas de defunción es un interesante ejercicio de sociología de los caminos, que permite valorar la importancia de los desplazamientos que no siempre deja huella, sobre todo si el paso no tuvo incidencias que merecieran un registro de cualquier tipo, ya que hasta tiempos recientes, no existía regulado el asiento de estancias y pernoctas. Entre otras informaciones se documenta las primeras presencias, ya avanzado el siglo XIX de gitanos que en muchos casos se desplazaban hasta Galicia con detenciones en muchos lugares del trayecto.

Palabras clave: camino, gitanos, Guerra de la Independencia, muerte, transeúntes
Códigos UNESCO: Enfermedad (3100.3), Religión (5101.10), Guerra (5103.05), Movilidad y migraciones interiores (5203.01), Causas de la mortalidad (5205.01), Demografía (5403.02), Historia local (5503.01), Historia Moderna (5504.04), Pobreza (631.008)

DYING ON THE WAY: DEATHS OF PASSERSBY IN CACABELOS IN 18TH AND 19TH CENTURIES

ABSTRACT: Cacabelos, in the Bierzo region, belonged to the Archdiocese of Santiago de Compostela until the 19th century; today it belongs to the Archdiocese of Astorga. Located on a key communication route between Castile and Galicia, it was not only a privileged stop on the French Way of the Camino de Santiago pilgrimage route, but also a town through which many people passed for other reasons, such as work, politics, war, or trade. The deaths of travelers in Cacabelos were relatively frequent, and compiling their death records is an interesting exercise in the sociology of roads. It allows us to appreciate the importance of journeys that do not always leave a trace, especially if the passage was uneventful enough to warrant any kind of record, since until recently, the registration of stays and overnight stays was not regulated. Among other information, the first presences of Roma people are documented in the late 19th century, many of whom traveled to Galicia, stopping at various points along the way.

Keywords: death, gypsies, passersby, War of Independence, way

INTRODUCCIÓN

Cacabelos en la provincia de León fue hasta el siglo XIX muy avanzado, en que paso a la diócesis de Astorga, un territorio de la archidiócesis compostelana enclavado en territorio asturicense, cuyo control por medio de las visitas pastorales y otras determinaciones demostraba el interés de la mitra santiaguesa por estos territorios enclavados en otras diócesis y a distancia de la capital diocesana.

Cacabelos fue lugar de tránsito en las comunicaciones entre Galicia y Castilla y también un espacio de acogida para tantos peregrinos del camino francés que cruzaba la villa, y por ello, dentro de Cacabelos, para acoger a los peregrinos existieron hasta cinco hospitales, a pesar de la prohibición del rey Alfonso IX de pernoctar los peregrinos en el lugar:

a) Hospital de San Lázaro, de leprosos.

b) Hospital de Santiago, conocido a partir de 1271. Estaba situado fuera de la villa, aunque a la vera del camino, cerca del hospital del pueblo de Hospital de Alfonso Cabrito, nombre de su fundador.

c) Hospital de Santa Catalina. Junto al de Santiago, fue fundado al filo del siglo XVI[1].

[1] QUINTANA PRIETO, Augusto, "Lugares bercianos de origen jacobeo", *Estudios Bercianos*, 18, 1993, p. 48; GARCÍA LOBO, Vicente, "La asistencia social de la iglesia durante la edad media: la hospitalidad monástica", *Humanismo y trabajo social*, 5, 2006, pp. 156-157.

Por los caminos además de los peregrinos, más o menos reconocidos y con intención de ganar las gracias del jubileo, y otros menos exigentes, transitaban otros muchos forasteros que por diversas razones salieron de sus casas o sencillamente porque no las tenía vivían de la caridad que la propia peregrinación motivaba y de la que se aprovechaban. Una población itinerante sociológicamente interesante por formar parte en gran parte de la marginalidad cuando se trata de pobres mendicantes, o de la actividad comercial cuando los caminos se transitan por motivos comerciales ya sea ofreciendo de modo ambulante diversos productos o por negocios con diversos puntos de la península como el comercio de los maragatos. Además de los que ejercían diversos oficios y los que circulaban por motivo familiares. Para acogerlos y ya como negocio, se abrirán mesones y albergues. Era otro tipo de "peregrinación", ya que estos traslados en tiempos de poca movilidad, despertaban el interés de las gentes, siempre quietas por necesidad o por obligación, que con ellos sabían lo que pasaba en otros lugares y les permitía también ejercer una caridad siempre valorada en el vivir cristiano.

CACABELOS

Cacabelos se menciona por primera vez en el siglo X, en la donación de Bermudo II al monasterio de Carracedo. En el año 1108 el arzobispo de Santiago, Diego Gelmírez, lo reconstruye y erige su iglesia de Santa María, que aún conserva su viejo ábside. Dicha reconstrucción provocaría una enconada disputa con el obispo de Astorga, pues la villa se hallaba en territorio de esa diócesis. La disputa concluyó con la donación de la villa por Alfonso VII a aquel arzobispo en 1138, hecho que singularizará a Cacabelos, pues no sólo será jurisdicción del arzobispo, sino que pertenecerá a aquella lejana diócesis hasta 1890. La villa, al lado de un puente, en pleno Camino jacobeo, creció de forma ininterrumpida durante la Edad Media, como lo testimonian sus iglesias (Santa María de la Plaza, Santa María de la Edrada y Santa María "*circa pontem*") y los citados hospitales. La población prosperó por su riqueza agrícola y el comercio de peregrinos y pobladores francos; y tuvo una aljama judía[2]. Un nuevo aliciente en el crecimiento de la villa fue la concesión por Sancho IV, en 1291, de una feria anual de quince días de duración, celebrada en las fiestas de la Cruz de Mayo, a la que posteriormente se añadirían otras ferias en San Miguel y San Bartolomé.

Cacabelos en las Memorias del cardenal Jerónimo del Hoyo

[2] BALBOA DE PAZ, A., *Cacabelos. Parada jacobea*, León, Diario de León, 2004; RODERA ALONSO, Alexandra, "Los hospitales de Peregrinos. Cacabelos en el siglo XVIII", *Revista del Instituto de Estudios Bercianos*, 27, 2001, pp. 69-80.

Como testimonio de la singularidad de la dependencia eclesiástica de Cacabelos de Compostela, puede servir lo que recoge una obra siempre llena de información como son las llamadas *Memorias del Arzobispado de Santiago* (1607) del canónigo cardenal Jerónimo del Hoyo[3].

> Santa María de la Plaça de Cacabelos. Tiene trescientos y cincuenta feligreses. Los frutos del beneficio questán en diezmos y menudos andan arrendados en 800 ducados, de los cuales lleva ciento el cura y los diezmos de corderos, lana pollos y cochinos, que valdrán seis ducados y lo demás el marqués de Villafranca, con obligación de poner cuatro capellanes con siete mil maravedíes de salario por que ayuden a oficiar las misas y a confesar con licencia del ordinario las quaresmas y tiempo de jubileos. La cura es de presentación del dicho marqués y la fábrica de la iglesia tiene las primicias de rentan treinta y cuatro fanegas y más los derechos de las sepulturas.
>
> Hay en esta villa de Cacabelos, digo, junto a ella, una capilla de Nuestra Señora que llaman de la Edrada y bien proveida de capillas dotadas y fue según dicen, la matríz de esta villa y mudándose los moradores quedó algo lexos la dicha Iglesia y por esto se hizo la de Nuestra Señora de la Plaza, que es ahora la parroquial y ésta quedó por hermita y así no hay en ella pila bautismal, ni Santísimo Sacramento, pero hay muchos entierros de los principales de la dicha villa y parten las ofrendas de los difuntos con la dicha Iglesia de Nuestra Señora de la Plaza.
>
> En esta de Santa María de la Hedrada hay una capilla de la Magdalena, que está dotada en catorce miedros de vino y por raçón della está obligado el capellán a cuyo cargo estuviere, de decir cada domingo y fiesta una misa reçada en ella y en esta villa tiene la dignidad arzobispal un juez y vicario de todo su distrito.
>
> Hay cinco hermitas: de Nuestra Señora de la Quinta Angustia questá de la otra parte de la puente. San Bartolomé en un alto camino de Astorga. San Láçaro y otra de San Mateo y San Roque y la última de San Estevan questá cuarto de legua de esta villa y dicen fue parrochial, aunque no tiene vestigios de más de

[3] Canónigo cardenal de la Iglesia de Santiago (ss. XVI-XVII). Entre 1606 y 1620 se ocupó como visitador de la diócesis, del arzobispo Maximiliano de Austria, de recorrer todos los lugares que eran propiedad del arzobispado para conocer sus bienes. Como resultado de estas visitas escribió *Memorias del Arzobispado de Santiago* (1607), depositado en el archivo de la mitra compostelana y cuya trascripción fue publicada en Porto y Compañía Editores, de Santiago de Compostela, en 1950. Contiene datos sobre el estado de la iglesia compostelana. De los pueblos, villas o ciudades que visitó se interesó en conocer sus costumbres, sus historias y otras reseñas de diversa índole (económicas, políticas, culturales, etc.), información que empleó para redactar su obra. Hay una edición facsimilar (Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago y Universidad de Santiago, 2016).

> tener diezmos y de por sí que valen más de veinte maravedíes y están aplicados a un hospital de Villafranca. Hay en esta villa una de San Juan Bautista; tiene tres camas para pobres y ornamento para decir misa [pág. 528].

Cacabelos: su pertenencia a Compostela

Ya he mencionado que esta anomalía geográfica parte de la donación a Gelmírez en época medieval que se une a las Vicarías de Alba y Aliste en territorio de Zamora, y que los arzobispos estimaron siempre como propias, quizá por las rentas de aquellos territorios y como suele suceder en estos asuntos de territorialidad, defendiendo sus derechos, aunque era evidente que se trataba de una rareza, no conozco ninguna monografía sobre estos asuntos y las historias de la diócesis no se detienen mucho en ello, y menos en el caso de Cacabelos.

Será a fines del siglo XIX cuando existe una voluntad, más política que eclesial, de componer geográficamente lo territorios eclesiásticos, suprimiendo los muchos enclaves y jurisdicciones exentas de las Órdenes militares. En la inmediatez de la supresión de la abadía *nullius* de Villafranca que también reintegra sus territorios a la diócesis astorgana se procederá a la supresión del enclave compostelano de Cacabelos.

Las partidas se encabezan "villa de Cacabelos, provincia de León, arzobispado de Santiago" hasta 1876, a al comenzar el año 1876 (folio 225) se anota en el libro el cambio del arzobispado, al obispado de Astorga aunque quizá por haber reclamación supongo se retrasará esta incorporación. La nota dice así:

> Según comunicación del señor secretario de Cámara del obispado de Astorga por disposición Pontificia esta parroquia de mi cargo deja de pertenecer al arzobispado de Santiago de Compostela y definitivamente el del obispado de Astorga¨: por lo que extenderé las partidas en lo sucesivo en este sentido.

Y se empieza a anotar como Obispado de Astorga, pero habrá una visita pastoral del Arzobispo que supongo se realizó para confirmar la pertenencia compostelana y al margen del libro, año 1881, se puso la Nota: "Arzobispado de Santiago de Compostela" variado por el párroco que suscribe" y seguirá de nuevo diciéndose del arzobispado, hasta 1890 en que se dice de Astorga, deduzco una nueva reclamación y en 1892 se escribe "arzobispado de Santiago y por administración obispado de Astorga", hasta 1896 en que ya definitivamente se dirá del "obispado de Astorga".

LA VISITA PASTORAL DEL ARZOBISPO PAYÁ

La Visita Pastoral a esta parroquia situada tan distante de la capital diocesana, no siempre la realizaron los arzobispos, así por ejemplo la que se

realiza el 29 de octubre de 1804 la hace don José Fernández Asturias canónigo de la Santa Iglesia Colegiata de Villafranca. juez eclesiástico de la de Cacabelos comisionado por el Excelentísimo señor don Rafael de Múzquiz y Aldunate, arzobispo de Santiago continuando la que había comenzado el propio arzobispo en 8 de octubre de 1803 (ADA 7/4 D/4, fol. 83). En 1832 la realizó el Arzobispo Fray Rafael de Vélez y no habrá otra en 40 años.

En este clima de incertidumbre y quizá para afianzar esta pertenencia a Compostela el 6 y 7 de julio de 1877 hizo la visita pastoral a Cacabelos que no se hacía desde 1832, dando muestra de interés generoso. Por ser la última de un arzobispo de Santiago, creo de interés transcribirla[4] ya que además el Arzobispo llegaba a la villa como "transeúnte" camino de la Capital de la Diócesis, regresando de Roma. Dice así:

> Siendo las 8 de la mañana. El Emmo. y Rvdmo. Sr. Cardenal Dtor. Don Miguel Payá y Rico, del título de san Quirico y Santa Julita, por la gracia de Dios y de la Sta. Sede Apostólica, arzobispo de Santiago de Compostela, Caballero Gran Cruz de la distinguida orden de Carlos III, y de Isabel la católica etc etc. viniendo de Roma de recibir el capelo cardenalicio y acompañado de mi el infra escrito secretario de visita de paso para la capital de su arzobispado, llegó a esta villa de Cacabelos con el objeto de practicar la parroquia de Santa María de la Plaza, única en la misma villa, la Santa pastoral visita. Al efecto hizo su entrada en ella con la ritualidad prescrita en el Pontifical Romano: cantadas las preces y oraciones de costumbre, su Eminencia celebró la Santa misa predico el confirmó a los que se presentaron y se retiró a descansar trazando los demás actos de visita para la tarde del día siguiente.
>
> Así fue: en la misma tarde su Eminencia se dirigió a la parroquia, se cantaron los responsos, volvió a predicar, reconoció el sagrario y yo la bendición al pueblo con el santísimo Sacramento. Reconoció también las dependencias del templo, los ornamentos, vasos sagrados e cetera, y lo hallo todo bien aseado y custodiado, pero dolorosamente impresionado por el lastimoso estado del templo parroquial que se halla ruinoso a causa de la corta asignación que esta señalada a su fábrica, que apenas llegara admiración a ¡500 reales!... Por lo cual su Eminencia reverendisima deseoso de aliviar en lo posible tan precaria situación mando hacer un presupuesto de los gastos más indispensables por de pronto para su reparación; y visto entregó al señor cura la cantidad de 1430 reales para que aquel ascendía recomendando al Reverendo párroco que haga cuanto su buen celo le dicte para mejorar el estado del templo, contando con el apoyo de su Eminencia según las circunstancias lo vayan permitiendo.
>
> Al día siguiente por la mañana volvió su Eminencia la parroquia en la que celebró la Santa misa, teniendo el consuelo de distribuir el Pan de los Ángeles a

[4] Libro 3º de Fábrica. Folios 99-101.

un gran número de fieles. Después administró la Santa confirmación a los que se presentaron y se retiró. Por la tarde volvió a predicar practicándose otros ejercicios religiosos.

Examinar su Eminencia los libros parroquiales ya los de bautismo, como también los de matrimonios y defunciones reconociendo las partidas extendidas en ellos desde la visita que tuvo lugar en 1832. Las actas que dan extendidas en los folios respectivos de los libros correspondientes.

También reconoció su Eminencia Reverendísima este libro de cuentas de fábrica principalmente por las que se refieren a la actual señor cura comprensivas desde el 11 de julio de 1868 y años subsiguientes hasta la fecha, y hallándolas bien formadas y exactas las aprobó reconociendo a favor del Reverendo párroco la cantidad de 2342 reales 55 céntimos: advirtiéndole que en lo sucesivo no ha de haber hojas en blanco sino que las cuentas han de formarse correlativamente y por años, que consignando primeramente el cargo y después la data que, haciendo el resumen con claridad y exactitud. Han de evitarse las enmiendas y raspaduras y si las hubiere deben salvarse al final de las cuentas. Si ocurriese algún cambio o venta de alhajas o alguna inversión de más de 200 reales se pedirá autorización al Eminentísimo prelado. A las cuentas deben acompañar todos los comprobantes.

Viendo su Eminencia que faltan cuentas desde el año 1851 hasta la época en que el actual señor cura principió a rendir las suyas, le mandó que las exija a los causahabientes o herederos de sus antecesores valiéndose de los medios que le sugiera su prudencia y celo, usando de los coercitivos si necesario fuere y le autorizó para ello y para hacer las reclamaciones consiguientes.

Visitó asimismo su Eminencia el Santuario de Nuestra Señora de la Quinta Angustia, por el que tiene sumo interés y recomendó al actual señor capellán y administrador cuide mucho porque acreciente la devoción y el culto de la Santísima Virgen.

Mediando desde antiguo repetidas contestaciones entre el muy Ilustre Ayuntamiento de esta villa, su Reverendo cura párroco y el Eminentísimo Prelado diocesano acerca de la intervención que cada uno de ellos había de tener en el nombramiento de capellán administrador del Santuario de Nuestra Señora de la Quinta Angustia, acerca del rendimiento de cuentas por este, acerca del nombramiento de organista de la misma ermita, y acerca de otros extremos: reunidos en la casa morada de su Eminencia, que es la misma del señor cura Párroco, éste y el Muy Ilustre Ayuntamiento bajo la presidencia de su Eminencia, después de una discusión pacífica, armónica y caritativa, en la cual cada una de las partes hizo presente cuanto se le ofrecía sobre aquellos: animados todos del mejor deseo de armonía, paz y concordia para mayor gloria de Dios, aumento del culto de la Santísima Virgen y santificación de los fieles, convinieron todos en las bases siguientes que quedaron establecidas como reglas invariables de conducta para lo sucesivo.

1ª Cuando se haya de formalizar nombramiento de capellán en vacante, el M. I. Ayuntamiento propondrá tres, que reúnan al efecto las condiciones

indispensables; el Reverendo cura párroco informará según su conciencia, acerca de cada uno de ellos y el Eminentísimo Prelado extenderá el nombramiento según le pareciere más oportuno y justo a favor de cualquiera de los tres propuestos en terna.
2ª. El capellán administrador formalizará las cuentas de su administración cada año, el M. I. Ayuntamiento y el Reverendo cura párroco las informarán y luego se elevarán a la aprobación o no aprobación del Eminentísimo y Reverendísimo prelado diocesano.
3ª. Para proveer la plaza de organista propondrá igualmente el M. I. Ayuntamiento una terna, el reverendo cura párroco informará sobre las condiciones y cualidades de los propuestos, y el Eminentísimo y Reverendísimo Prelado hará el nombramiento según su conciencia en favor de cualquiera de los tres propuestos. Y al presente, declarada la vacante por su Eminencia reverendísima, habiendo propuesto el M. I. Ayuntamiento a don Bartolomé Cuervo y a don Ramón Santín y oído el informe del Reverendo señor cura párroco acerca de los méritos y servicios de cada uno de ellos, su Eminencia Reverendísima tuvo a bien nombrar organista en propiedad del mencionado santuario de Nuestra Señora de la Quinta Angustia. a uno de los dos propuestos, a saber a don Ramón Santín, en consideración a que ha desempeñado este cargo en épocas anteriores por mucho más tiempo que don Bartolomé Cuervo, reservándose el hacer por este lo que dable le sea en lo sucesivo cuando se presente ocasión oportuna.
Concluidos todos estos actos, su Eminencia Reverendísima declaró por terminada esta Santa Pastoral visita mandando que se guarden y cumplan con exactitud las disposiciones y acuerdos de las anteriores, en particular la de la de 1832 que consta en este mismo libro folios 36 y siguientes. Y que de esta Santa visita se extienda la presente acta que firma su Eminencia reverendísima en Cacabelos a 7 de julio de 1877, de que certifico" [siguen las rúbricas].

La siguiente visita pastoral se realiza el 15 de noviembre de 1891 por el obispo de Astorga don Juan Bautista Grau y Vallespinós, pero anotándose lo siguiente: "cuyo gobierno le ha encomendado el Excelentísimo y Reverendísimo señor arzobispo compostelano mientras se resuelve el expediente de su agregación definitiva a este obispado que sigue su trámite en Roma". Es anotación interesante que nos aclara estos problemas de cambio de diócesis que sería interesante estudiar y está acudiendo a esa documentación romana que constará en el Archivo Vaticano o quizá en el de alguna de las dos diócesis.

PARTIDAS DE DEFUNCIÓN DE TRANSEÚNTES

La fuente de nuestro trabajo son las partidas de defunción de la parroquia de Cacabelos, conservadas en el Archivo Diocesano de Astorga,con una cronología en la que constatamos que no hay peregrinos, ni siquiera uno, y sí

varias tipologías de transeúntes sin el prestigio de los peregrinos, estos fueron siempre respetados, los otros pasan por los mismos caminos, por razones diversas siendo una gran mayoría pobres de solemnidad que vivían de pedir limosna y son presencia interesante para valorar la importancia de los caminos como espacios de vida, aportando datos de indudable valor sociológico. Esta fuente documental debe valorarse como un válido muestreo estadístico, pero solo muestreo, ya que los que se anotan son los que fallecen de paso por Cacabelos y lógicamente son una minoría de los muchos que por iguales razones que estos, y con parecidas circunstancias, transitaban el camino con diferentes, pero parecidos destinos y razones.

TIPOLOGIA DE TRANSEÚNTES

Más que como un trabajo elaborado, mi pretensión ha sido de documentalista: ofrecer las partidas registradas de forasteros fallecidos en Cacabelos para que pueda servir como fuente informativa para otros estudios. No obstante, elaboro una tipología de los que se ofrecen datos. Repito que no hay peregrinos, de los pocos que pudo haber, ninguno falleció en Cacabelos.

Pobres

De los que a veces no se sabe ni nombre ni procedencia, recogidos en el hospital o muertos en la calle, en alguna cuadra y raramente en la casa de un vecino. Son denominados en ocasiones como “pobres de solemnidad” frente aquello pobres vergonzantes que trataban de disimular sus carencias, aunque estas fueran a veces extremas. Otra denominación en la de “pordiosero” (por implorar el nombre de Dios para pedir limosna. Al solicitar ayuda, decían "¡Por Dios, deme algo!" o "¡Por Dios, lo que sea!". A ese "por Dios" se le añadió el sufijo "-ero", que indica posición o cargo).

Los pobres andan los caminos pidiendo limosna y acogiéndose a la caridad de hospitales y a veces de particulares, limosna en forma de comida y también dinero que recibían en pequeñas cantidades. Recordamos que en la mentalidad religiosa del momento aún valoraba de una manera clara la limosna como uno de los elementos distintivos del cristianismo. Hay hombres y mujeres y estas especialmente más vulnerables a los envites de la pobreza, llevando algunas a niños de muy corta edad, de los que se anotan varios fallecimientos. También muchachos de familias sin bienes que demandan limosna como un medio de vida. Y ancianos carentes de toda protección social.

La limosna se manda con frecuencia en la Sagrada Escritura: a los judíos se les previno con especialidad que asistiesen a los pobres, a las viudas, a los huérfanos y a los extranjeros. *Deut., cap. 10 y. 11: Eclesiástico, cap. 4, v. 1*, etc. Las máximas de caridad que continuamente repite Jesucristo en el Evangelio,

hicieron aún más conocida y clara la necesidad de este deber. Las obras de misericordia corporales, en su mayoría surgen de una lista hecha por Jesucristo en su descripción del Juicio Final en el Evangelio de san Mateo. Y son las siguientes: 1º Visitar a los enfermos; 2º Dar de comer al hambriento; 3º Dar de beber al sediento; 4º Dar posada al peregrino; 5º Vestir al desnudo; 6º Visitar a los presos y 7º Enterrar a los difuntos. Y todas ellas son forma de limosna y la última de ellas, es ejercitada en Cacabelos en todos los casos que registramos ya que al tratarse de defunciones era de obligada necesidad ejercerla.

Profesionales

Por motivos de trabajo o comerciales muchas personas salieron de su tierra y pasaron por tantos caminos, aquí en el camino de Cacabelos también se localizan algunos, repitiendo que las muertes son solamente la punta del iceberg de un tránsito de mayor número de personas de cada tipología.

Son muchos los canteros, todos procedentes de la Tierra de Montes, cercana a Pontevedra y que conocemos fueron cientos los que trabajaron en geografías ajenas a la propia. Tuvieron fama de buenos profesionales, junto con carpinteros, que ambas profesiones se complementaban en la construcción de iglesias y casas particulares. En cada caso anotamos detalles de sus circunstancias.

También hay un artista de León que trabajaría en la zona. Curioso un "techador de cuelmo" de la zona de Ancares que realizaría su profesión en el Bierzo donde hasta décadas no muy lejanas había construcciones con cubierta de paja.

Y un albañil que vendría a trabajar en su oficio.

Militares

Figuras varios militares, uno que acompañaba a una cuerda de presos desde Castilla quizá a la Coruña, otro de graduación que pasaría por razones de destino y sobre todo los varios soldados que fallecen en la Guerra de la Independencia que en Cacabelos tuvo especial virulencia.

Vendedores ambulantes

Destaco un vendedor de Taramundi que vendía productos de ferramentería que se producían en aquel lugar de Asturias. Y otro de Parada de Sil en Ourense, que se dice "tendero ambulante".

Trabajadores temporeros

Varios que venían de las siegas en Castilla y otros que también formando cuadrilla trabajan como vendimiadores en El Bierzo.

Eclesiásticos

Solamente se anota un clérigo gallego transeúnte, que venía de Madrid y se anota que era pobre de solemnidad, por lo que entra también en el recuento ya dicho y más numeroso de los pobres. También transcribo la partida de un capellán de la Quinta Angustia que de algún modo llegó de fuera a Cacabelos, y aquí se quedó como por supuesto también los párrocos.

Gitanos

La etnia gitana ha sido tradicionalmente nómada, sin morada fija y formando con sus carromatos poblados en los lugares donde se detenían por tiempo indeterminado, viviendo de limosna, artesanías y espectáculos con frecuencia con animales. Aparecen por primera vez en Cacabelos en 1876 y quizá es hacia esa época cuando se van haciendo presentes en el noroeste sin prohibiciones de desplazamiento pero nunca del todo integrados, aunque en este momento siendo sus exequias similares a las del resto de la población.

LUGARES DE ACOGIDA Y CEMENTERIOS

La existencia de varios hospitales en la villa, como hemos señalado, sin duda por su condición de villa jacobea, fue razón para que también estos pobres transeúntes con problemas de salud se recogieran en ellos y en ellos murieron y en los cementerios anejos a ellos se enterraran. Por supuesto la Iglesia parroquial y las ermitas fueron lugar de enterramiento. Cuando en el siglo XIX civilmente se regulariza el entierro en los cementerios fuera de las iglesias, también en la iglesia de esta villa desde mucho antes se habla del "cementerio de la Edrada" como lugar habitual de enterramiento, llamado así por estar ubicado en el solar de la derruida iglesia de Santa María de la Edrada, cuando en el año 1885 se munipaliza se hará añadiendo un terreno privado de don Antonio Morete Alba, que el ayuntamiento adquirió por la cantidad de 4.996 pesetas. Además habría para pudientes hospedajes de diversa calidad. Pero muchos de estos transeúntes veremos en las partidas, mueren en la calle, o en cuadras de algún vecino y me imagino que los gitanos en sus campamentos.

LAS PARTIDAS

Las partidas tienen todo un contenido obligado con mayor o menor detalle, asentadas: Encabezamiento de la parroquia de Cacabelos, la fecha de los funerales, donde se tuvieron y los curas que asistieron y el lugar de enterramiento. El nombre del difunto con los datos personales que en cada caso se saben. Dónde nacieron o eran vecinos y las circunstancias de su paso por la villa, la enfermedad causa de la muerte mencionando al médico que la

determinó. (Señalo que en muchos casos es poco riguroso el dictamen y casi como un comodín se señala una enfermedad que sería habitual). Se indican que sacramentos recibió, deberían ser confesión, comunión y la extremaunción, hoy llamada Unción de enfermos. Se anota si hizo testamento y si dejó alguna fundación piadosa, por lo general en esta tipología de difuntos no hay ni uno no otra por carecer de bienes. El estado civil del difunto si se sabe señalando el nombre del conyugue, los hijos que deja. La profesión que ejercían o la pobreza. La edad y en algún caso detalles de su fisonomía o modo de vestir. Y los testigos del enterramiento por lo general el sacristán y el enterrador

PARTIDAS SACRAMENTALES DE DEFUNCIÓN DE TRANSEÚNTES

Recojo pues las partidas con estas circunstancias de difuntos no avecindados en la villa, de los libros parroquiales de Cacabelos de parte del siglo XVIII y del siglo XIX perteneciendo en gran parte de ese tiempo Cacabelos, a la arquidiócesis de Compostela.

Concretamente utilizo los libros de 1759 a 1789 ADA 7/4 D/3; de 1790 a 1832. ADA 7/4 D/4 1849-1851. ADA 7/4 D/6 1851-1876 ADA 7/4; 1877 – 1905 ADA 7/4 D/8. Transcribo las partidas completas y literalmente, en la mayor parte de los casos conservando la ortografía y en nota aclarando la geografía de los difuntos y los detalles que creo son curiosos o de interés.

Libro 7/4/D3. De 1759 a 1789

> -El día 3 de noviembre de 1760 se enterró en el hospital de esta villa un pobre que no se supo de donde era, ni cómo se llamaba. Administrósele el santo sacramento de la penitencia sub conditione y el de la Santa Unción y para que conste lo firmo. Don Isidro José Raymondez [fol. 13 rº].
> -En 20 de enero de 1762 se enterró en la parroquial de esta villa de Cacabelos a Inés, que dijeron ser de Paradaseca[5] y no supieron su apellido, andaba pidiendo limosna y por haberle hecho la caridad don Andrés Basanta de pagar de presente los 12 reales de sepultura se enterró en la expresada parroquia. y para que conste lo firmo dicho día mes y año. Doctor Quijano [fol. 13 vº].
> -En 22 de enero de 1762 se enterró en el hospital de esta villa de Cacabelos a Dominga, que dijeron era del lugar de Porcel[6] obispado de Lugo, quien andaba pidiendo limosna, avisé al cura de dicho lugar para que la encomendasen a Dios y si tuviera alguna cosa hiciesen bien por su alma, y para que conste lo firmó

[5] Paradaseca, localidad no distante de Cacabelos, hoy perteneciente al ayuntamiento de Villafranca del Bierzo.

[6] Debe de ser una parroquia desaparecida del municipio de Os Nogais, también relativamente cerca de Cacabelos por lo que era fácil avisar de este óbito al cura.

dicho día mes y año doctor Quijano [fol. 13 vº].

-En 26 de marzo de 1762 se enterró en esta parroquia en sepultura de 12 reales a Julián Rodríguez, pobre de solemnidad, murió en el hospital, recibió los santos sacramentos; era de tierra de la Cabrera[7] escribí para que mi avisasen si tenía alguna cosa para hacer bien por su alma, no han respondido, para que conste lo firmo en esta villa de Cacabelos día mes y año ut supra. Quijano [fol. 20 recto].

-En 3 de mayo de 1762 se enterró en el hospital a Juana de Abella natural de Arborbuena[8] pobre de solemnidad, no recibió los santos sacramentos por haber muerto de repente para que conste lo firmo [folio 20 recto y vuelto].

-En 7 de junio de 1762 se enterró en el hospital de esta villa a un gallego que dijeron llamarse Manuel de Silva y ser natural de el lugar de san Isidro de Montes[9] en las cercanías de Pontevedra. Recibió el Santo Sacramento de la penitencia y extremaunción y no el de la Eucaristía por no estar de disposición para recibirle y para que conste lo firmo. Doctor Quijano [fol. 21].

-En diez y nueve de octubre de 1762 se enterró en esta parroquia de Santa María de la Plaza a Jorge de Parada soltero, hijo de José de Parada de la feligresía de Santa María de Zequeril[10], reino de Galicia jurisdicción de los Baños arzobispado de Santiago. No recibió los santos sacramentos porque cuando avisaron ya quedaba dando su alma a Dios y por presto que se acudió no se llegó a tiempo, y para que conste lo firmó como párroco dicho día mes y año doctor, Don Manuel Díaz de Quijano [fol. 22].

-María Arias pobre. En 23 de noviembre de el año de 1762 se enterró en esta parroquia a María Arias de la feligresía de Cantejeira[11] jurisdicción de Balboa reino de Galicia. Recibió los santos sacramentos y hizo testamento y declaración de pobre y que se enterrase en sepultura de 12 reales y para que conste lo

[7] La zona de la Cabrera en la provincia de León se comunicaba con el Bierzo pero son bastantes parroquias por lo que no se a cuál de ellas habrá escrito el párroco pidiendo información de si algún bien tenía el difunto, nadie le respondió quizá porque nada tenía y por eso estaba pidiendo.

[8] Arborbuena es un lugar hoy del propio municipio de Cacabelos luego no muy distante y de algún modo más próximo para que esta mujer recibiese ayudas muriendo en el hospital como tantos sin familia y sin bienes.

[9] En esta tierra de montes fueron muchísimos los canteros que trabajaron en tierras de Castilla y de León algunos recogidos por Rodríguez Fraiz en su obra de referencia aunque este no figure en ella (RODRÍGUEZ FRAIZ, Antonio, *Canteiros e artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Lerez,* Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1982).

[10] Santa María de Cequeril es una parroquia del municipio de Cuntis, perteneciente a la provincia de Pontevedra. Podría tratarse también de un cantero porque de esta zona hubo muchos que trabajaron en tierras de Castilla y León.

[11] Cantejeira es una localidad perteneciente al municipio de Balboa, en la provincia de León. Está situada en los Ancares leoneses. No lejos geográficamente y por ello entonces se tenía como del Reino de Galicia.

firmo doctor Quijano [fol.24].

-En 14 de abril de 1763 se enterró en el Santo hospital de San Juan de esta villa un gallego pasajero que dijo llamarse Antonio y por no haber habido lugar más que de confesarle, no se pudo averiguar su apellido como también de a donde era natural y para que conste lo firmo dicho día mes y año doctor Quijano [fol. 25].

-En 21 de septiembre de 1765 se enterró en esta parroquia, digo en San Lázaro, a una mujer que dijeron llamarse María Andrea ser natural de Ferreiros de Balboa, feligresía de Guilfrei[12], obispado de Lugo, recibió el Santo Sacramento de la Extrema unción y no el de la penitencia y Eucaristía porque cuando acudieron ya estaba sin habla y así murió. Era pobre de solemnidad y para que conste lo firmo dicho día mes y año. Doctor Quijano [fol. 39].

-20 de marzo de 1766 se enterró en el hospital de San Juan de esta villa a un pobre, que sólo se le pudo entenderse llamarse Bartolomé, recibió todos los sacramentos menos el de la Eucaristía y para que conste lo firmó dicho día mes y año doctor Quijano [fol. 44].

-9 de mayo de 1766 se enterró en el hospital de San Juan de esta villa un pobre que se dijo ser de lugar de Villabuena[13] y para que conste lo firmo dicho día mes y año doctor Quijano [fol. 46].

-En 26 de agosto de 1766 se enterró en esta parroquia en sepultura de 12 reales a un gallego[14] cuyo nombre apellido y lugar, no se pudo averiguar por más diligencias que se hicieron, pues pasando de camino solo, se puso de tal suerte que no se le pudo dar más sacramentos que el de la extremaunción por estar destituido del habla, se le encontraron 235 reales vellón y 10 maravedíes y de otros enredillos que se vendieron salieron 10 reales más, que con la partida antecedente son 200 y 45 reales y 10 maravedíes vellón, y para que conste lo firmó dicho día mes y año como interino, don Tirso Cobo [fol. 47 vº].

-En 11 de septiembre de 1766 se enterró en el hospital de San Juan de esta villa a un gallego que dijeron llamarse Joseph Ferreiro y natural del lugar de Sobrado de Santa Cruz de Picato[15], obispado de Lugo. Recibió el Santo Sacramento de la extremaunción y no más porque estaba sin habla, y para que conste lo firmo dicho día mes y año, don Tirso Cobo [fol. 48 vº].

-En 1 de noviembre del año de 1766 se enterró en esta parroquia en sepultura

[12] También en zona no alejada de Cacabelos, hoy feligresía del Obispado y provincia de Lugo.

[13] Pueblo también cercano a Cacabelos y desde 1990 del propio ayuntamiento.

[14] De nuevo podría tratarse de un cantero de Pontevedra que por eso regresaba con algún dinero fruto de sus jornales ya que en verano y Navidad solía ser épocas en las que regresaba temporalmente a sus lugares de origen.

[15] Santa Cruz de Sobrado de Picato es una parroquia y una aldea del municipio de Baralla, en el obispado y provincia de Lugo.

de dos ducados Alfonso Linares vecino de Piedrafita[16] obispado de Lugo, que le afianzó Antonio González no recibió los sacramentos y hizo testamento por no haber dado aviso y para que conste lo firmo dicho día mes y año. don Tirso Cobo [fol. 49].
-En dicho día 1 de noviembre de este año se enterró en el hospital de San Juan de esta villa a un gallego que se llamaba Claudio, el apellido no se ha podido saber, tenía por oficio el ser cantero[17] y se dice ser de la ciudad de Santiago. Recibió el Santo Sacramento de la penitencia y no los demás por no haber avisado y para que conste lo firmó dicho día mes y año, don Tirso Cobo [fol.49].

Recojo también la partida de defunción del que fue administrador del Santuario de Nuestra Señora de las Angustia a las afueras de Cacabelos de tantísima influencia en el entorno devocional de la zona de Cacabelos era entonces todavía de la diócesis de Santiago y el sacerdote por tanto un clérigo compostelano además de su responsabilidad en la atención pastoral del Santuario también había llegado a Cacabelos no sabemos si con intención de quedarse para siempre pero desde luego aquí murió.

En primero de febrero del año de 1767 se enterró en el Santuario de Nuestra Señora de las Angustias[18] a don Antonio Rodríguez presbítero y administrador que fue de dicho santuario: recibió los santos sacramentos. Hizo testamento ante don José Bolaño escribano de esta villa, quien dejó por heredero fideicomiso a don Benito López cura de Arborbuena y para que coste lo firmo dicho día mes y año. Al margen: don Antonio Rodríguez administrador de Nuestra Señora de las angustias de esta villa [fol. 51].
-En el hospital de esta villa de Cacabelos, arzobispado de Santiago, a siete días del mes de noviembre de 1767 yo el párroco y otros sacerdotes de caridad hicimos las exequias hasta dar sepultura al cuerpo de un pobre llamado Felipe del Reino de Galicia y se ignora lo demás por no haberlo declarado antes de quitársele el habla, y llegó aquí enfermo casualmente y le dimos todos los sacramentos como se pudo y no dejó nada y para que conste lo firmó fecha un supra. Juan Méndez de Losada [fol. 52].
-A 25 días de el mes de junio año de 1768 yo el cura y otros sacerdotes del lugar dimos eclesiástica sepultura e hicimos un auto y misa cantada al cadáver

[16] Pedrafita do Cebreiro es un lugar y parroquia de la provincia y diócesis de Lugo no distante de Cacabelos.
[17] Probablemente como tantos otros no sería propiamente de Santiago sino de la tierra pontevedresa de Montes en el arzobispado de Santiago y en este caso si consta este oficio que sería quizá el de otros muchos gallegos que aquí mueren.
[18] ALONSO ÁLVAREZ, Pedro y GONZALEZ GARCÍA, Miguel Ángel, *El santuario de Nuestra Señora de las Angustias de Cacabelos*, Ponferrada, 2001.

de Miguel Núñez llamado el tallista[19]. Era natural de la ciudad de León o sus cercanías, según oí decir y murió el día 24 a mediodía con todos los santos sacramentos pero no hizo testamento por descuido y la brevedad de su muerte. Dejó cuatro hijos menores de 25 en poder de su madre Marcela, esto es la viuda de dicho Miguel, y para que conste lo firmo como cura Juan Lorenzo Méndez de Losada [fol. 66].

-En Santa María de la Plaza parroquia de esta villa de Cacabelos, arzobispado de Santiago a 23 días del mes de mayo año de 71 yo el cura con asistencia de otros cuatro capellanes hice el entierro con un auto y misa de cuerpo presente al cadáver de un gallego llamado según dijeron Matías Basante, que murió cuasi de repente de un cólico, andando cavando[20] para diferentes señores de esta villa y ninguno de los compañeros supo decir de que el lugar era y si era casado o tenía familia ni a él se le pudo preguntar por lo que no hizo testamento y sí se le hallaron de sus jornales 36 reales y los trapos que traía vestidos sirvieron para enterrarle y para que conste lo firmo. Don Juan Lorenzo Méndez de Losada [fol. 70].

-En 15 de junio del año de 1779 en sepultura eclesiástica en la parroquia de esta villa en una de a 12 reales, el cadáver de don Juan Antonio García presbítero vecino del lugar de Ribón[21] reino de Galicia obispado de Oviedo, el que recibió el santo sacramento de la penitencia y extremaunción y no el de la eucaristía por no permitirlo la enfermedad, no hizo testamento por ser pobre de solemnidad, enfermó en la corte y villa de Madrid y al paso para su país

[19] Su presencia en Cacabelos se explicará por encargos de obras de su oficio unos años antes tenemos documentado trabajaba en un retablo de San Luis Gonzaga de la iglesia de los jesuitas de Villafranca.

[20] No es infrecuente la presencia de gente de Galicia que venía a trabajar temporalmente a Castilla ya sea para la siega o para otras labores como en este caso cavar las viñas, probablemente formaban cuadrillas y una vez acabada la temporada regresaban a sus casas. Del trabajo de la siega hay un documentado libro: CASTRO VOCES, Antonio, *Segadores en Castela; escravos de sol a sol,* Barco de Valdeorras, Xunta de Galicia, 2002.

[21] El pueblo de Ribón (El Ribón, en asturiano) pertenece al concejo de Valdés, en el Principado de Asturias, y por lo tanto, a la jurisdicción de la Diócesis de Oviedo. Históricamente, esta área ha formado parte del territorio asturiano. La confusión con el Reino de Galicia podría surgir por la proximidad geográfica de Valdés con la provincia de Lugo, que es el límite occidental de Asturias con Galicia. Aunque existieron rutas históricas que conectaban Oviedo con Galicia a través de esa zona, y la diócesis de Oviedo tuvo límites que en ocasiones se extendieron más allá de los montes cantábricos, Ribón siempre ha estado en el lado asturiano de la frontera histórica pero se ve que en estos momentos todavía había confusión o al menos la tuvo del cura de Cacabelos. Esta partida también sorprende que el cura que venía de Madrid donde habría buscado algún modo con que sustentarse falleciendo de regreso por haber enfermado y que sea pobre de solemnidad cosa que no solía ser muy habitual.

falleció en esta villa y para que conste lo firmo. Don Francisco Luna [fol. 132].

-En 31 de agosto de 1781 enterré un gallego en el hospital de San Juan que no recibió Sacramento alguno por haberle encontrado muerto en la calle pude haber averiguado ser vecino del lugar de Barjas[22] y para que se pueda conocer quién es, le faltaba mitad de un pie y para que conste lo firmo, don Francisco Luna [fol. 144].

-En 28 de septiembre de 1783 enterré en el hospital de San Juan de esta villa a un pobre el que no recibió Sacramento alguno por no haber avisado las gentes a donde estaba enfermo, dijeronme se llamaba Francisco Boydan, el que era soltero y natural del lugar de Piñeira feligresía de San Juan de Soañe [sic][23] y para que conste lo firmo don Francisco luna. [Al margen] Francisco Boidan pobre en el hospital [fol. 150].

-En el día 7 de julio de 1784 enterré un gallego mozo soltero que dijo llamarse Manuel en la capilla de San Lázaro hijuela de la parroquial de esta villa, el que dijo ser hijo de Manuela Blanco viuda del lugar de Villachá,[24] Abadía de Samos; recibió tan solamente Sacramento de la penitencia bajo condición por no haber dado tiempo a más a causa de no haber avisado los de la casa donde estaba enfermo y para que así conste, lo firmo. Don Francisco Luna. [Al margen] un gallego que se llamaba Manuel pobre en San Lázaro [fol. 162].

-En el hospital de San Juan de esta villa de Cacabelos a 10 días del mes de abril de este año de 1785 enterré a Matías Calzada natural del lugar de Lodoso[25] en la provincia de Burgos según así me hizo constar un sargento que le comandaba con otros que iban en una cuerda, el que recibió el sacramento de la extremaunción y penitencia tan solamente por no haber dado el accidente que le cometió tiempo para más, y para que conste lo firmo. Don Francisco Luna Anguiano [fol. 166].

-El 12 de agosto año de 1788 yo don Pedro Garnelo Velasco di sepultura eclesiástica en el Santo hospital de esta villa de Cacabelos a Francisco Blanco mozo soltero natural del lugar de Bujan[26] feligresía de Santa María arzobispado de Santiago recibió los sacramentos y dejó de palabra por su heredera a su

[22] Barjas es un municipio y lugar español de la provincia de León, en la comunidad autónoma de Castilla y León. Se encuentra en la comarca de El Bierzo es uno de los municipios leoneses en los que se habla gallego. De ahí la atribución a ser gallego este hombre quizá mendicante y fallecido en estas circunstancias.

[23] San Xoán de Seoane do Courel, es una parroquia y una aldea del municipio de Folgoso de Courel, en la provincia de Lugo uno de cuyos lugares en Piñeira.

[24] Vilachá (Samos), aldea de la parroquia de Castroncán, del municipio de Samos, provincia de Lugo.

[25] Lodoso es una localidad situada en la provincia de Burgos, comunidad autónoma de Castilla y León comarca de Odra-Pisuerga, ayuntamiento de Pedrosa de Río Úrbel.

[26] Imposible con los datos de la partida localizar un lugar del Arzobispado de Santiago, de nombre Buxán cuya parroquia sea Santa María y menos una localidad que se llame Antequera.

hermana Francisca de lo que tenía en dicho lugar de Santa María de Antequera [sic] y para que conste lo firmo. Don Pedro Garnelo Velasco. [Al margen] Francisco Blanco soltero del arzobispado de Santiago. Enterrose en el Santo Hospital [fol. 186].

Libro ADA 7/4 D/4. Defunciones de 1790-1832

-En 4 de noviembre año de 1804 se dio sepultura en la parroquial iglesia con el oficio de ella y en una de 12 reales, al cadáver de un gallego que murió en casa de José Ramón Martínez mi feligrés, que me dio la razón de que se llamaba Ignacio, sin que supiese su apellido y sí que era casado hacía cuatro años y natural de un lugar desviado una legua de la ciudad de Santiago[27] por habérselo oído a él mismo estando enfermo. Recibió los santos sacramentos de penitencia y viático no testó y para que conste lo firmo. Don Miguel Santos López [fol. 85].

-En 25 de enero año de 1805 se dio sepultura en el campo del Santo hospital con el oficio de ella al cadáver de un mozo que se supone era soltero y del Valle de Ancares sin noticia en particular de su pueblo. Nombre y apellidos que era de oficio techador con cuelmo[28]. Recibió el Santo Sacramento de la Extrema Unción que le administre en casa de Luis González Herrera en donde estaba y murió aletargado. Si llegase a mi aviso de su lugar nombre y apellido y lo más que importe anotar lo haré. Y por verdad y para que conste lo firmo. Don Miguel Santos López [fol. 89].

-En 16 de febrero de 1806 yo el infrascrito vicario di sepultura eclesiástica en la capilla de San Lázaro de esta villa al cadáver de [en blanco] soltero natural de listriana[29] de Astorga, pordiosero se confesó y no recibió otro algún Sacramento por no haber quien le cuidase y avisase a tiempo para administrárselo y para que conste lo firmo. Dn. Manuel Gamallo y Núñez [fol. 97].

[27] En este caso quizá era un gallego de paso que tenía algún medio y se pudo acoger en una de esas posibles casas donde se hospedaba forasteros ya que también se pudo pagar una sepultura en la propia Iglesia pero los datos son escasos ni siquiera se puede precisar el lugar donde nació lo que evidencia que al ser personas de paso tampoco se procuraba mucha información.

[28] Ancares no lejos de Cacabelos y donde aún existen casas, pallozas, que merecen el interés de los etnógrafos, cubiertas con "*cuelmo*" es decir con paja y por ello esta noticia tiene su interés y se supone que también en la zona de Cacabelos en este momento muchas casas se cubrían de este modo y este joven que sería experto en ello encontraba así trabajo. MENÉNDEZ, Carmen-Oliva, *Teitos. Cubiertas vegetales de Europa Occidental: de Asturias a Islandia*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos del Principado de Asturias. 2008.

[29] Será Destriana, cerca de Astorga. La situación de estas personas es realmente dramática ni siquiera el nombre pudieron consignar y esa anotación de que no tenía quien le cuidase. Acabó en un no muy atendido hospital de san Lázaro.

-El día 8 de octubre año de 1807 yo el infrascrito cura vicario en vacante de esta Santa Iglesia parroquial de Santa María de la Plaza de esta villa de Cacabelos, provincia de el Bierzo[30] reino de León, diócesis de Santiago di sepultura eclesiástica en una de las de 12 reales de dicha parroquia, el cadáver de Manuel Pereira, que murió el día siete del dicho mes y año, de un accidente repentino por cuyo motivo no recibió sino la absolución por bula y la extremaunción, hízosele el entierro con un acto de cuerpo presente que se compuso de el señor cura y cuatro señores sacerdotes y para satisfacer todos estos gastos se le vendió la ropa que se le encontró en casa del señor don Antonio Campelo, en donde murió, hallándose allí a la sazón cachicán de una cuadrilla de gallegos para vendimiar. Cuyo importe y su jornal ascendió a 97 reales de los que sobraron 36 se le invirtieron en nueve misas. Era este vecino del lugar de Sebrás feligresía de Doncos[31], obispado de León en el reino de Galicia, para que conste lo firmo. Don Juan Manuel Gamallo y Núñez [fol. 104].

-El 18 de diciembre de 1808, se dio sepultura eclesiástica en el Santo hospital de esta villa al cadáver de Domingo Núñez soldado del Regimiento inmemorial del Rey, del tercero batallón cuarta compañía, hijo de Pedro Núñez y Bibiana Freire vecino de la feligresía de San Vicente de Fervenzas corregimiento de Betanzos, recibió el Santo Sacramento de la extremaunción y que conste lo firmo Miguel Álvarez de Lamas[32][fols. 107 vº-108].

-En 18 de diciembre de 1808 murió Rosendo Arias de la cuarta compañía del regimiento Provincial de Lugo, hijo de Julián Arias y Teresa López naturales de San Miguel de Piñeira, jurisdicción de Samos, y al día siguiente se enterró en el Santo hospital de esta villa y que conste lo firmo Miguel Álvarez de Lamas [fol. 108].

[30] En este caso significaría región del Bierzo porque la efímera provincia del Bierzo no se estableció hasta 1822.

[31] En el municipio de Os Nogais, provincia de Lugo, no lejos de Cacabelos. Quizá esta pertenencia al obispado de León se debía a San Froilán patrono de la diócesis y nacido en este territorio. Pero sin duda lo más curioso es esta referencia a una cuadrilla de gente de esta procedencia que venía a vendimiar al Bierzo de lo que no se ha hablado mucho, centrándose sobre todo ese trabajo de los segadores en Castilla. En usar aquí el término cachicán como sinónimo de capataz o jefe de cuadrilla tiene también su interés.

[32] Esta y las siguientes partidas recogen con mucha elementalidad, no podía ser de otro modo, los soldados fallecidos en la Guerra de la Independencia que tuvo en Cacabelos destacada importancia Se anotan los nombres cuando se saben, y los batallones en los que luchaban. Simplemente remito para estos momentos bélicos a la bibliografía que existe como: HIGUERA QUINDÓS, Mariano, "Documentación relativa a la Guerra de la Independencia en el Bierzo", *Revista del Instituto de Estudios Bercianos*, 34, 2009, pp. 121-286; BALBOA DE PAZ, José Antonio (coord.), *El Bierzo en la Guerra de la Independencia,* León, Ayuntamiento de Ponferrada : Diario de León, 2009; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Francisco, *Retirada de Moore y Batalla Anglofrancesa de Cacabelos,* León, Ayuntamiento de Cacabelos, 1987.

-21 de diciembre de 1808 se dio sepultura eclesiástica en el Santo hospital de esta villa a los cadáveres de Eduardo Santos y Tomás de Cós, soldados del segundo batallón de Navarra de línea, aquel de la tercera Compañía y este de la cuarta y que conste lo firmo [fol. 108].
-En 22 de diciembre de 1808 se dio sepultura eclesiástica en el Santo hospital de esta villa a los cadáveres de Simón González de la cuarta compañía del batallón de Buenos Aires, Pantaleón Gutiérrez, de la tercera del mismo y otro cuyo nombre no supo, del regimiento de Hibernia. Recibieron el Santo Sacramento de extrema unción y lo firmo. Miguel Álvarez de Lamas [fol.108].
-24 de diciembre de 1808 se dio sepultura eclesiástica en Sant hospital al cadáver de Julián Carbonell soldado de la tabla del cuarto escuadrón de caballería y lo firmo Miguel Álvarez de Lamas [fol. 108].
-En 28 de diciembre de 1808. Di sepultura eclesiástica en el Santo hospital de esta villa a dos cadáveres, soldados cuyos nombres, naturaleza y regimiento no supe y que conste lo firmo Álvarez de Lamas [fol. 108 vº].

Al anotarse una partida de 6 de noviembre de 1809 se dice que el difunto fue enterrado "en la capilla de San Roque de esta villa por estar la Iglesia en aquel tiempo poseída de los franceses por cuyo motivo no recibió los sacramentos" [fol. 109].

-En 6 de noviembre de 1809 se enterró en San Lázaro un soldado llamando Domingo del regimiento de Lena, división de Ballesteros vecinos de Carballo del Cuito concejo de Grandas, Principado de Asturias y lo firmo. Álvarez de Lamas [fol. 109].
-En 1 de diciembre de 1809 se dio sepultura eclesiástica en la capilla de San Lázaro de esta villa al cadáver de Juan Mateo, soldado de la 3ª del 4º batallón de la Legión del Rivero natural de la feligresía y coto de Santiago de Corneda partido de Orense; se le hizo el enterramiento con dinero y las ropas que se le hallaron y que conste lo firmo. Miguel Álvarez de Lamas [fol. 113 vº].
-En 16 de febrero de 1810 murió don Eugenio Quirós oficial de la Legión del Rivero y al día siguiente se le dio sepultura eclesiástica en una de 22, en Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos, no recibió los santos sacramentos ni hizo testamento, se adornó su cadáver con el hábito de San Francisco y se le hizo el auto de entierro al que asistieron 10 sacerdotes y que conste lo firmo. Miguel Álvarez de Lamas [fol. 115].
-En 8 de septiembre [1824] se enterró en el camposanto un gallego que no se supo de su nombre y naturaleza lo firmo. Lamas [fol. 153].
-En 9 de octubre [1829] se enterró en la parroquial un hombre que se cayó de un castaño sin dar lugar para administrarlo y dijeron se llamaba José Ferreiro vecino de Folgueras de Triacastela[33] y lo firmo Miguel Álvarez de Lamas [fol.

[33] En la parroquia de Cancelo, concello de Triacastela. Lugo.

165].

-23 de agosto del año 1831 con la formal asistencia de tres señores sacerdotes, un diácono y un tonsurado y yo el infrascripto cura párroco de Nuestra Señora de la Plaza de la villa de Cacabelos, se dio sepultura eclesiástica en el campo del Santo Hospital al cadáver de Manuel Rigueiro casado con Josefa Pérez según el mismo confesó, como que eran vecinos de Santa María de Bretoña[34] reino de Galicia, obispado de Mondoñedo y de cuyo matrimonio no le quedó familia alguna. Recibió los santos sacramentos y no hizo testamento, ni dejó obra pía. Murió ayer de fiebre intermitente después de haber dicho que tenía 29 años de edad. Y para que conste lo firmo ut supra. Don Andrés Rodríguez [fols. 186 vº-187 rº].

-En el día 17 de octubre del año 1831 con la formal asistencia de dos señores sacerdotes un diácono y un tonsurado e yo el infrascripto cura párroco de Nuestra Señora de la Plaza de la Villa de Cacabelos se dio sepultura eclesiástica en el campo del Santo Hospital al cadáver de un muchacho que según su confesión se llamaba Juan Rodríguez, hijo legítimo de Miguel Rodríguez y de Josefa cuyo apellido ignoraba, vecinos de San Miguel de Braña[35] reino de Galicia, obispado de Lugo. Recibió los santos sacramentos de penitencia y extremaunción a causa de no estar en estado de recibir el santísimo viático. Murió ayer de una gran llaga cancerosa en una pierna y sería como de edad de 22 años y para que conste lo firmo ut supra. Don Andrés Rodríguez [fol. 190. Al margen se pone "pobre"].

Libro 7/4 D/5. Defunciones de 1832-1848

-El día 25 de septiembre del año 1833 con la formal asistencia de tres sacerdotes, un señor canónigo. un tonsurado e yo el infrascripto cura párroco de la Villa de Cacabelos su título Nuestra Señora de la Plaza de la misma se le hicieron de caridad, los oficios de cuerpo presente con una vigilia y misa en la Iglesia parroquial al cadáver de un gallego que llegó muy enfermo a esta villa y por perder rápidamente el habla sólo se pudo tomar razón, aunque dudosa, que era de Puente de Neira;[36] y enseguida se trasladó al cementerio de la Edrada. Tampoco se pudo saber de qué enfermedad murió ayer, y sería de edad de 25 a 30 años y para que conste lo firmo ut sufra don Andrés Rodríguez [fol. 14].

-El día 21 de septiembre del año 1834 con la formal asistencia de un señor

[34] Hoy en el ayuntamiento de A Pastoriza (Lugo).

[35] A Braña, ayuntamiento de Baleira (Lugo). No se indica la razón del paso por Cacabelos de este como de otros gallegos que podría deberse sencillamente a razones personales y familiares.

[36] Hay en Galicia tres lugares denominados "A Ponte de Neira" en los concellos de Barralla, O Corgo y O Páramos los tres en la provincia de Lugo.

sacerdote eyo el infrascripto cura párroco de la Villa de Cacabelos su título Nuestra Señora de la Plaza de la misma, se le hicieron las exequias, digo los oficios de sepultura en el cementerio de la Edrada, donde se colocó el cuerpo del infrascripto difunto, por orden de la señora Justicia y a continuación se le dio tierra en el mismo cementerio abajo del arco que tiene hacia naciente, y distante de él seis pies, arrimado con la cabeza hacia el mediodía, al cadáver de Gerónimo Seibana de Estado casado y vecino del lugar de Villar de Santiago parroquia de Santa Marta de Meilán[37] en Galicia, que se halló fallecido ayer de mañana en el sitio de las Angustias de esta dicha villa y era de edad, según me informan, de 48 años y para que conste lo firmo ut supra. Don Andrés Rodríguez [fol. 22 vº].

-El día 8 de agosto del año 1835 con la formal asistencia de dos señores sacerdotes, un tonsurado, e yo el infrascripto cura párroco de la Villa de Cacabelos, su título Nuestra Señora de la Plaza de la misma, se le hicieron las exequias funerales con una vigilia y misa en la Iglesia parroquial, y enseguida fue trasladado al cementerio de la Edrada donde se le dio sepultura al cadáver de Pedro Garrido, marido según me han confesado, de Josefa Ribas vecinos de San Miguel de Presqueira[38] arzobispado de Santiago, en la provincia de Galicia y de cuyo matrimonio le quedaron seis hijos llamados Josefa, Manuel, Manuela, María, Francisco, José todos solteros. Recibió los santos sacramentos y no hizo testamento ni dejó obra pía. Murió ayer en esta dicha villa de fiebre pútrida a la edad de 38 años poco más o menos y para que conste lo firmo ut supra. El difunto era de oficio cantero. Don Andrés Rodríguez [fols. 34 vº-35].

-El día 1 de octubre del año 1836 con la formal asistencia de un señor sacerdote e yo el infrascripto cura párroco de la Villa de Cacabelos su título Nuestra Señora de la Plaza de la misma y con oficio del señor don Manuel Ventura Araujo alcalde ordinario que ejerce justicia en esta dicha villa, se le hicieron los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial y enseguida fue conducido al cementerio de la Edrada, donde se le dio sepultura, el cadáver de un paisano que no se pudo averiguar[39] quién era, a pesar de haberle asistido desde que le dio una fuerte congoja, en la que seguro de que era cristiano y no dudando por su fisonomía y vestido que no podía ser de lejos, le absolví sub condicione interpretativamente, le administré la sagrada extremaunción y después de fallecido y estar expuesto por orden judicial dos días al público que fueron los de la feria titulada San Miguel y reparadas sus principales señales que eran la

[37] Santa Marta de Meilán en el municipio de Riotorto, provincia de Lugo.

[38] Otro más de esta tierra de canteros cercana a Pontevedra cómo era este añadiéndose a otros varios que hacen interesante su presencia en tierras bercianas, suponiéndose ser muchos más los que aquí lógicamente trabajaron.

[39] Resulta curiosa esta partida de un desconocido a quien por la descripción que se hace se intentaba identificar con las circunstancias de su entierro, uno más de aquellos transeúntes desprovistos de documentación y de amistades de los que poco podemos decir.

oreja derecha cortado un pedacito en el medio, su estatura regular, cara y cuerpo bastante lánguido, pelo entre negro y castaño y su edad como de 46 años poco más o menos, se enterró en el cementerio como va dicho, en la segunda sepultura próxima a un escombro de pared, que antiguamente fue en dicho cementerio mesa de altar mayor. Se advierte que aunque estuvo tanto tiempoex puesto y era en feria, nadie se presentó a reconocerle y se advierte también que el enterrador fue Francisco Barral de esta vecindad. Y para que conste lo firmo ut supra don Andrés Rodríguez [fol. 43 vº].

-Como cura propio de la parroquia titulada Nuestra Señora de la Plaza de la Villa de Cacabelos, provincia de León, arzobispado de Santiago, precedidos los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial, celebrados en 27 de noviembre de 1843 y con la asistencia de un señor sacerdote e yo el párroco y en cumplimiento de un oficio que me comunicó el señor don Manuel Raymondez alcalde constitucional, mande dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de un mendigo, que según dicho oficio se ignora su nombre, apellido y vecindad por no haberle hallado pasaporte y haber provenido su muerte de calenturas, según declaración del facultativo y repentina según manifestación de la posadera[40] mujer de Sixto Santalla. No recibió los santos sacramentos ni se sabe si habrá hecho testamento. Falleció el 25 de dicho mes y año. Fueron testigos Francisco del Río y Casimiro Núñez, naturales y vecinos de Cacabelos, casados y Francisco Alguacil y Casimiro jornalero y para que conste lo firmo en Cacabelos y noviembre 27 del supra dicho año. El señor alcalde es de esta villa y Sixto Santalla lo mismo. Andrés Rodríguez [fol. 117 rº].

-Como cura propio de la parroquia titulada Nuestra Señora de la Plaza de la Villa de Cacabelos, provincia de León, arzobispado de Santiago, precedidos las exequias de párvulos en la Iglesia parroquial, celebradas en 14 de octubre de 1844, mande dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de un niño llamado José María natural de San Ciprián[41] en Galicia, provincia de Lugo, pordiosero con su madre los días pasados en esta villa, soltero y de edad de tres años 10 meses y ocho días según su dicha madre lo está confesando, como que era hijo legítimo de Andrés Puitomillas y de ella que se llama María de Prado naturales del referido San Ciprián y ella de Xiao de la misma provincia de Lugo y vecinos de San Ciprián, aunque según el relato de la dicha María andan por el mundo. Falleció ayer de un afecto verminoso según certificación del facultativo don Francisco Martínez vecino de esta villa nada

[40]Uno más de los mendigos indocumentados que vivían pidiendo por los caminos en este caso sin conocimiento de sus circunstancias personales subrayó sin embargo la mención de una posadera que sería una de las tantas que acogía a viajeros y en este caso también quizá en una de las dependencias adyacentes a un mendigo.

[41] Hay varios lugares con esta denominación no siendo fácil por ello determinar a cuál pertenece el caso es que viven mendigando como dice la madre y no reciben en sus lugares de origen otro niño que sin duda por la falta de atenciones no pasa de los primeros años.

dispuso por incapaz. Fueron testigos Alonso Rodríguez natural de Bamorto provincia de Lugo y vecino de Cacabelos casado y hornero y Pedro Núñez natural y vecino de Cacabelos casado y sepulturero y para que conste lo firmo en Cacabelos y octubre 14 del supra dicho año. Andrés Rodríguez [fol. 124 rº y vº]

-Como cura propio de la parroquia cultural a Nuestra Señora de la plaza de la Villa de Cacabelos, provincia de León arzobispado de Santiago, precedidos los oficios del entierro con una vigilia y misa en la Iglesia parroquial, celebrados en 5 de febrero de 1847 y con la asistencia de dos señores sacerdotes e yo el párroco mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de don Estanislao Infanzón natural de la Villa de Luarca provincia de Oviedo y estacionado con motivo de la enfermedad que abajo se dirá de paso en esta villa, su edad de 58 años poco más o menos, su clase según me informan, primer comandante del tercer batallón del regimiento infantería de la reserva, casado con doña Josefa Menéndez de cuyo matrimonio le quedaron cuatro hijos que son don Eduardo y doña Mari Carmen solteros, doña Loreta y doña Sancha casadas; era y se llamaba su padre don Fernando y hasta aquí las noticias que me han dado. Falleció ayer de hidropesía anasarca[42], hija de un acceso asmático ya crónico, según certificación del facultativo don Francisco Martínez vecino de esta villa; no recibió los santos sacramentos por no haberme avisado, ni yo tener noticia de dicho señor difunto hasta la víspera de su fallecimiento por la tarde, que voluntariamente habiéndolo oído pasé con ánimo de visitarle y les pareció que no había peligro; tampoco puedo decir si tendría hecho testamento antes de ahora. Siendo testigos del funeral Diego Fernández, casado y Felipe Valcárcel viudo, naturales y vecinos de Cacabelos y jornaleros. Y para que conste lo firmo en Cacabelos y febrero cinco del supra dicho año. Andrés Rodríguez [fol. 142 rº].

-Como cura propio de la parroquia titulada Nuestra Señora de la Plaza de la Villa de Cacabelos provincia de León, arzobispado de Santiago, en virtud de oficio que con fecha 12 de abril de 1847 recibí del señor don Manuel Ventura Araujo alcalde constitucional de esta villa y su jurisdicción, y precedidos los oficios de sepultura celebrados en la Iglesia parroquial el mismo día 12 de abril y año expresado con la asistencia de un señor sacerdote e yo el párroco, mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de Antonio Molé, natural según dicho oficio de la provincia de Lugo, mendigo y que pasaba por esta de justicia en justicia; y creo que es sin expresar más el pasaporte falleció ayer de una bronquitis aguda según certificación del facultativo don Francisco Martínez vecino de esta villa. No recibió los santos sacramentos por

[42] Estas dolencias describen una acumulación severa y generalizada de líquido en los tejidos del cuerpo, siendo la anasarca una forma grave de edema que implica hinchazón masiva en múltiples zonas y cavidades. Luarca es localidad bien conocida del concejo de Vales en Asturias. El paso de este militar sería por razones de su oficio con una enfermedad crónica que se agudizó y le obligó a detenerse en Cacabelos y aquí fallecer.

no haber aviso alguno y acaso morir repentinamente, ni hizo testamento fueron testigos de su entierro Francisco Peñamil soltero y sepulturero y Miguel Luna viudo y sacristán, naturales y vecinos de esta villa y para que conste lo firmo en Cacabelos y abril 12 del supra dicho año Andrés Rodríguez [fol. 144].

-Como encargado de la parroquia titulada Nuestra Señora de la Plaza de la Villa de Cacabelos provincia de León, arzobispado de Santiago por ausencia del señor don Andrés Rodríguez cura párroco de la misma yo don Francisco López, precedidos los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial celebrados en 21 de agosto de 1847 y con asistencia de dos señores sacerdotes e yo como encargado de dicha parroquia, mandé dar sepultura en el mismo día en el cementerio de la Edrada al cada cadáver de José Núñez natural y vecino de Fazouro, ayuntamiento constitucional de la villa de Foz provincia de Lugo, de edad de 38 años según resulta del pasaporte, segador que venía de Castilla[43] a su país de Galicia y viudo de Josefa Fernández de cuyo matrimonio le quedaron tres hijos solteros llamados Teresa, Francisco y Filomena según relación que hizo Teodoro del Río su sobrino, de cuyos padres no dio razón. Falleció ayer según opinión del facultativo de cirugía y medicina don José Antonio González Ferrer, vecino de esta villa de Cacabelos de una fiebre mal terminada sólo pudo ser absuelto condicional e interpretativamente y se le administró el Sacramento de extremaunción y no hizo testamento ni dejó obra pía, Fueron testigos José Fernández y Andrés González casados, jornaleros naturales y vecinos de esta villa y para que conste lo firmo en Cacabelos agosto 21 del supra dicho año. Francisco López [fol. 146 vº].

-Como cura propio de la parroquia titulada Nuestra Señora de la plaza de esta villa de Cacabelos provincia de León, arzobispado de Santiago precedidos los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial celebrados en 12 de noviembre de 1848 mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de un pordiosero que sólo se pudo saber se llamaba Manuel Ferreira vecino de Montesalgueiro[44] ayuntamiento de Santa Cruz de Aranga en Betanzos. Falleció ayer día 11 del referido noviembre de un derrame sanguíneo al cerebro según certificación del facultativo don Juan Cela vecino de esta villa. Sólo pudo ser auxiliado con el Sacramento santo de la extremaunción y absuelto interpretativamente sin poder saber si tenía o no hecho alguna disposición. Asistimos a los oficios de entierro, un señor sacerdote e yo el párroco de la citada villa. Fueron testigos Miguel Luna viudo y sacristán y Francisco Peñamil soltero y sepulturero, naturales y vecinos de la repetida villa. El difunto sería como de 75 años de edad y para que conste lo firmo en Cacabelos y noviembre 12 del supra dicho año. Andrés Rodríguez [fol. 165 rº].

[43] Ya hemos mencionado estas emigraciones temporales a provincias de Castilla que tanta importancia tuvieron; en este caso constatamos uno de estos segadores que vendría con una cuadrilla de la que formaba parte el sobrino que informa.

[44] Montesalgueiro de la parroquia de Muniferral en Aranga, Coruña.

Libro ADA 7/4 D/7. Defunciones de 1849-1851

-Como cura propio de la parroquia titulada Nuestra Señora de la Plaza de la villa de Cacabelos, provincia de León, arzobispado de Santiago, precedidos los oficios del entierro con una vigilia y misa en la Iglesia parroquial celebrados por ocho sacerdotes y yo el párroco mande dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de Manuel González Quintana natural y vecino de concejo de Taramundi[45], Principado de Asturias de edad de 30 años poco más o menos, soltero y quincallero de ferramentería e hijo legítimo según me informaron de Antonio González ahora difunto y María cuyo apellido ignora, naturales ella de Arredondas, en dicho concejo de Tarmundi y el de la referida donde fueron y ella es vecina y labradores. Falleció ayer de una fiebre tifoidea según certificación del facultativo don Francisco Martínez vecino de esta villa. No pudo ser auxiliado más que con la sagrada extremaunción por haber sido luego privado de los sentidos, ni hizo testamento ni dejó obras pías. Fueron testigos Francisco Peñamil sepulturero y Rafael Leira sacristán, naturales y vecinos de esta villa y solteros y para que conste lo firmo en Cacabelos dicho día mes y año arriba citado. Andrés Rodríguez [fols. 3 vº y 4].

-Como cura propio de la parroquia titular Nuestra Señora de la Plaza de la villa de Cacabelos, provincia de León, arzobispado de Santiago, precedidos los oficios de entierro con su vigilia y sus misas en la Iglesia parroquial, celebrados en 13 de septiembre de 1849, mande dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de José Camiña. natural y vecino de Morgade[46] parroquia de San Miguel de Presqueiras, provincia de Pontevedra, y en la actualidad consistente de cantero en esta de Cacabelos, de edad de 58 años poco más o menos, marido de Benita Martínez, de cuyo matrimonio le quedan cinco hijos tres casados. que son María, Andrés y Manuel y dos solteras llamadas Teresa y Agustina. Falleció el 11 del expresado mes de una pleuritis mediastina según certificado del facultativo don Juan Cela, vecino de esta villa. No hubo tiempo de administrarle los sacramentos por haber muerto repentinamente, ni hizo testamento, ni dejó obra pía. Se le hicieron los oficios de dicho entierro con asistencia del tres sacerdotes y yo el párroco. Fueron

[45] Taramundi es un concejo asturiano limítrofe con Lugo, entre sus lugares se encuentran las Arredondas y el otro que parece escribir el cura Couzas, que no logró identificar. Es el lugar especialmente conocido por la fabricación de navajas y otro tipo de objetos de utilería que serían los que vendería este difunto por la amplia geografía de León el Bierzo y Galicia y por ello es un dato interesante para valorar esta industria y este comercio.

[46] En el ayuntamiento pontevedrés de Forcarei. En esta tierra que se distinguió por la existencia de muchos canteros que trabajaron en toda España principalmente en este caso este que fallece en Cacabelos y que se une a la larga lista de los que ya conocemos.

testigos Francisco Peñamil soltero y sepulturero y Miguel Luna viudo, sacristán naturales y vecinos de la referida villa y para que conste lo firmo en Cacabelos día mes y año arriba dichos Andrés Rodríguez (fol. 11].

-Como cura propio de la parroquia titular Nuestra Señora de la Plaza de la villa de Cacabelos, provincia de León, arzobispado de Santiago, precedidos los oficios de entierro con una vigilia y misa en la Iglesia parroquial, celebrados en 26 de agosto de 1851 y con asistencia de dos señores sacerdotes y yo el párroco, mande dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de Manuel López vecino de Somozas[47] o de Santiago de Somozas en la provincia de La Coruña de edad de 29 años. soltero y jornalero e hijo legítimo de Pedro López natural y vecino de dicho Santiago de las Somozas según así sólo se pudo informar, Falleció el 25 de dicho mes y año de una fiebre tifoidea, según certificado del licenciado don Pío Gavilanes médico de esta villa. Recibió los santos sacramentos y no hizo testamento, ni dejó obra pía. Fueron testigos Francisco Peñamil soltero y sepulturero y Miguel Luna viudo y sacristán, naturales y vecinos de esta de Cacabelos en donde para que conste lo firmo a 28 del citado mes y año. Andrés Rodríguez [fol. 36].

-Como cura propio de la parroquia titulada Nuestra Señora de la Plaza de la Villa de Cacabelos, provincia de León, arzobispado de Santiago a 12 de octubre de 1851, precedidos los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial, mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de Manuel Álvarez natural y vecino de San Miguel de Presqueiras[48] de Morgade, provincia de Pontevedra, de edad de 40 años poco más o menos, cantero y marido de Francisca Jorge de cuyo matrimonio le quedaron dos hijos solteros llamados Andrés y Teresa. Era hijo legítimo de Rafael Álvarez y Benita Semal ahora difuntos y vecinos de dicho San Miguel, falleció el 11 de dicho mes y año de muerte natural según certificación del facultativo el licenciado don Pío Gavilanes médico en esta villa. No recibió los santos sacramentos por nadie haberme avisado ni pude saber si había hecho o no testamento. Fueron testigos Miguel Luna viudo y sacristán y Francisco Peñamil soltero y sepulturero naturales y vecinos de esta de Cacabelos, en donde para que conste lo firmo a 13 del referido mes y año. Andrés Rodríguez [fol. 43].

Libro ADA 7/4 D/7. Defunciones de 1851-1876

-En la villa de Cacabelos correspondiente al arzobispado de Santiago, provincia de León a 4 de mayo de 1852 yo don Francisco López, presbítero capellán, soltero, natural y residente en esta villa sustituyendo al señor don Andrés Rodríguez cura párroco de Nuestra Señora de la Plaza de la misma, precedidos

[47] Ayuntamiento y parroquia en la provincia de A Coruña.

[48] Morgade es un lugar de la parroquia de Presqueiras en el ayuntamiento de Forcarei en la tierra de Montes de Pontevedra, donde la cantería fue oficio con intensidad ejercido.

los oficios de sepultura con asistencia de dos señores sacerdotes en la Iglesia parroquial. mande dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de un mendigo que murió repentinamente en un horno[49] de esta villa, sin dar tiempo a averiguar cuál podría ser su nombre, patria por haber entrado allí ya sin habla, por cuya razón tampoco pudo ser auxiliado con los santos sacramentos, ni saber su estado. Falleció ayer de un ataque apoplético según certificación del licenciado don Pío Gavilanes médico de esta villa, fueron testigos Francisco Peñamil soltero y sepulturero y Miguel Luna viudo y sacristán, naturales y vecinos de esta villa en donde para que conste lo firmo, día mes y año arriba dichos [fol. 15].

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos provincia de León arzobispado de Santiago, el 3 de marzo de 1853 precedidas las exequias de partida en la Iglesia parroquial, mande dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de Rita Pérez de edad de 18 meses, natural de Acevedo provincia de Lugo hija legítima de domingo Pérez y Ramona Bahamonde naturales él de Sargentes y ella de Villaver de la referida provincia de Lugo y vecinos del expresado Acevedo[50] y pordioseros en esta villa de Cacabelos en el día, falleció ayer de una enteritis crónica según certificación del facultativo el licenciado don Pío Gavilanes médico de esta villa; fueron testigos Miguel Luna viudo y sacristán y Francisco Peñamil soltero y sepulturero del naturales y vecinos de ella [fol. 38].

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos provincia de León, arzobispado de Santiago, a 14 de mayo de 1853 y precedidos los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial, mande dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de un pordiosero cuyo nombre y pueblo de naturaleza y vecindario no se pudo averiguar y sólo por su vestido[51] se conocía ser de Galicia y por su fisonomía parece tendría de 50 a 60 años de edad. Falleció ayer de una inflamación gastro intestinal según certificación del licenciado don Pío Gavilanes médico de esta villa y con el visto bueno del señor alcalde constitucional de esta villa y su partido dice se halló accidentalmente en este pueblo, tampoco hubo tiempo para administrarle los santos sacramentos. Fueron testigos Miguel Luna viudo y sacristán y Francisco Peñamil, soltero y sepulturero naturales y vecinos de esta de Cacabelos donde para que conste lo firmo [fol. 39].

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos, provincia de León, arzobispado de Santiago a 12 de julio de 1853

[49] Interesante subrayar esta circunstancia en la muerte de este mendigo que se acogían como otros tantos en los hornos que al menos les proporcionaban un cierto calor en las noches frías.

[50] O Abeledo, ningún topónimo que coincida con estas referencias geográficas, que en muchos casos por anotarlas de oído son claramente inexactas.

[51] Interesante también el modo de vestir que por algunas prendas permitía adscribir a una persona a una región determinada. Dato para la sociología del vestir.

precedidos los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de José Garrido de edad de 42 años poco más o menos viudo en primer lugar de María, difunta de la que no tuvo hijo alguno y en la actualidad marido de Teresa Cortizo de cuyo matrimonio le quedaron dos hijos solteros llamados Ignacio y Vicenta. Era hijo legítimo de Domingo Antonio Garrido ahora difunto y Baltasara Camiña naturales y vecinos que los dos difuntos padre e hijo fueron y ella lo es, de San Miguel de Presqueiras[52] provincia de Pontevedra, como igualmente canteros falleció el 11 de referido mes y año de una fiebre tifoidea según certificación de licenciado don Pío Gavilanes médico de esta villa, y hoy día 13 del mismo se le hicieron los oficios del entierro con una vigilia y misa y la asistencia de dos señores sacerdotes y yo el párroco. Sólo pudo ser auxiliado por una absolución interpretativa y sagrada extremaunción y no hizo testamento ni dejó obra pía. Fueron testigos Ignacio y José Álvarez naturales y vecinos del referido San Miguel de Presqueiras y canteros y casados y para que conste lo firmo en Cacabelos y Julio 13 del supra dicho año [fol. 39].

-En la villa de Cacabelos correspondiente al arzobispado de Santiago, provincia de León a 21 de agosto de 1853 yo don Francisco López presbítero capellán, soltero, natural y residente en esta villa de Cacabelos sustituyendo al señor don Andrés Rodríguez cura párroco de Nuestra Señora de la Plaza de la misma, precedidos los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de una pordiosera cuyo nombre no se pudo averiguar y sólo que era viuda y vecina de Castro Mouran[53] en el Principado de Asturias y por su fisonomía tendría unos 40 años de edad. Falleció ayer de una gastro enteritis aguda según certificación del licenciado don Pío Gavilanes médico de esta villa, con el visto bueno del señor alcalde constitucional de esta villa y de su jurisdicción, que se halló accidentalmente en este pueblo tampoco hubo tiempo para administrarle los santos sacramentos. Fueron testigos Miguel Luna viudo y sacristán y Francisco Peñamil soltero y sepulturero [fol. 39 vº].

-En la villa de Cacabelos correspondiente al arzobispado de Santiago provincia de León a 9 de septiembre de 1853 yo don Francisco López presbítero capellán soltero, natural y residente en esta villa de Cacabelos sustituyendo al señor don Andrés Rodríguez cura párroco de Nuestra Señora de la Plaza de la misma, precedidos los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de un pordiosero cuyo nombre y pueblo de su naturaleza y vecindad no se pudo averiguar y sólo que

[52] San Miguel de Presqueiras es una parroquia española del municipio de Forcarei, perteneciente a la provincia de Pontevedra, una de las que fueron pródigas en maestros de cantería en este caso interesante en la partida la presencia como testigos de otros canteros el mismo lugar y la referencia al padre también cantero que quizá es formaban una de aquellas cuadrillas y trabajaban en obras de Castilla y de León.

[53] Caserío de la Parroquia de San Esteban de Plantón, municipio de Vegadeo (Asturias).

era del Valle de oro obispado de Mondoñedo en Galicia, y por su fisonomía que tendría unos 50 años de edad. Falleció ayer de una enteritis aguda según certificación del licenciado don Pío Gavilanes médico de esta villa. Sólo pudo ser auxiliado con la absolución interpretativa[54] y sagrada extrema unción y no hizo testamento ni dejó obra pía. Fueron testigos Miguel de Luna viudo y sacristán y Francisco Peñamil soltero y sepulturero, en donde para que conste lo firmo día mes y año arriba dichos [fol. 40 vº].

-Como cura propia de la parroquia titulada Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos provincia de León arzobispado de Santiago a 1 de octubre de 1853, precedidas las exequias de párvulos en la Iglesia parroquial, mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de Manuel Agredo de edad de un año y 10 meses hijo legítimo de Ramón Agredo y Antonia Fernández naturales él de Santa María de Luaces[55] y ella de Santa María de Balon[56], provincia de Lugo vecinos del dicho Luaces y pordioseros. Falleció ayer de unas viruelas confluentes según certificación del licenciado don Pío Gavilanes médico en esta villa. Precedió también el visto bueno del señor teniente alcalde constitucional de esta dicha villa don Andrés Valcárcel. Fueron testigos Miguel luna viudo sacristán y Francisco Peñamil soltero y sepulturero naturales y vecinos de esta de Cacabelos en donde para que conste lo firmo día mes y año arriba dich. [fol. 43].

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la plaza de la villa de Cacabelos provincia de León arzobispado de Santiago a 5 de octubre de 1853 precedidos los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de Benito de la Fraga natural y vecino de las entrañas del sol provincia de La Coruña y en la actualidad en esta villa de Cacabelos de pordiosero, casado y marido de Dominga López de la que no le quedó sucesión y el era verdad como de 34 años poco más o menos. Falleció ayer día cuatro de una fiebre tifoidea según certificación del licenciado don Pío Gavilanes médico en esta villa. No pudo ser auxiliado con los santos [fol. 45].

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la Plaza de la villa de

[54] Aunque no es terminología sacramental debe entenderse lo que se denomina *"sub conditione"*. La absolución *sub conditione* es una absolución sacramental condicional en la Iglesia Católica, que se da cuando hay duda sobre si la absolución anterior fue válida, o cuando el penitente no puede manifestar su arrepentimiento o confesarse debidamente, especialmente en peligro de muerte, usándose cuando el sacerdote duda si el penitente cumple las condiciones para recibir el perdón (arrepentimiento, propósito de enmienda) o si la absolución anterior fue nula. Se administra con una fórmula verbal que incluye la condición, como "Yo te absuelvo de tus pecados, si te has arrepentido**,** en el nombre del Padre...".

[55] Luaces es un lugar da parroquia de Luaces en el concello de Pol en la comarca de Meira.

[56] Quizá Santa María de Valonga en el mismo concello.

Cacabelos provincia de León arzobispado de Santiago a 7 de octubre de 1853, precedidas las exequias de párvulos en la Iglesia parroquial mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada el cadáver de Manuela María natural de Pando[57] parroquia de Cerecedo de edad de año y medio., hija natural de María Gómez y padre incógnito, ella natural y vecina de dicho Pando, soltera y pordiosera en la actualidad en esta villa. Falleció ayer de una disentería crónica según certificación del licenciado don Pío Gavilanes médico de esta referida villa, fueron testigos Miguel Luna viudo y sacristán y Francisco Peñamil soltero y sepulturero naturales y vecinos de esta de Cacabelos, en donde para que conste lo firmo en el precitado día mes y año. Pando es de la provincia de Lugo [fol. 46].

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos provincia de León arzobispado de Santiago, a 8 de octubre de 1853, precedidas las exequias de párvulos en la Iglesia parroquial mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de Manuela Cotarelo natural de la parroquia de Vilaboa de Miranda[58] provincia de Lugo, de edad de dos años clínica legítima de Pedro contar en la y Benita Osorio naturales de Taramundi provincia de Oviedo y ella de la parroquia de San Martín de Robledo provincia de dicho Lugo y vecinos de Río de Campo de la referida parroquia de Vilaboa. Falleció ayer en esta villa en la compañía de sus padres, pordioseros, de una enteritis crónica según certificación del licenciado don Pío Gavilanes médico de esta villa. Fueron testigos Miguel Luna viudo y sacristán y Francisco Peñamil soltero y sepulturero naturales y vecinos de esta villa en donde para que conste lo firmo día nueve de dicho mes y año Andrés Rodríguez [fol. 46].

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos, provincia de León arzobispado de Santiago, a 9 de octubre de 1853 precedidas las exequias de párvulos en la Iglesia parroquial y con misa encargada por su señora madre, mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de María Dolores natural del Carril[59] provincia de Pontevedra, de edad de año y medio e hija legítima de los señores don José del Castillo y doña María Dolores Trigueros naturales de Málaga, cabeza de provincia del mismo nombre y vecinos que fueron hasta el presente el mencionado Carril con el empleo de contadores[60] y en la actualidad el señor

[57] Pando: San Xoán de Pando es una parroquia y una aldea del municipio de Becerreá, en la provincia de Lugo, De nuevo hablar de la parroquia de Cerecedo es equivocación ya que además no existe ninguna así denominada en Lugo.

[58] Territorio en el norte de la provincia de Lugo obispado de Mondoñedo no lejos de Taramundi, lugar de naturaleza de los padres, ya en Asturias, De nuevo las geografías se señan sin mucha exactitud.

[59] Carril, es una parroquia gallega del municipio pontevedrés de Vilagarcía de Arousa.

[60] Profesional que ejerce la disciplina de la contabilidad o contaduría dentro de un ámbito económico.

don José empleado en la Villa y corte de Madrid, y su señora, hoy aquí de paso para dicha corte. La niña falleció ayer en esta villa y compañía de su madre de una apoplejía nerviosa como consecuencia de accidentes epilépticos según certificación del licenciado don Pío Gavilanes médico de esta referida villa. Fueron testigos Miguel Luna viudo y sacristán y Francisco Peñamil soltero y sepulturero naturales y vecinos de esta precitada Villa [fol. 46 vº].

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos provincia de León arzobispado de Santiago, el 20 de abril de 1854 precedidos los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial, mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de un niño, que al parecer tendría de nueve a diez años, su estatura como de cinco cuartas poco más o menos, de cara redonda y nariz regular, ojos negros y color trigueño, vestido viejo, al estilo del Cebrero[61] en Galicia según parecía y de ninguna manera pudo percibírsele hablar en el poco tiempo que fue recogido en la casa que en esta villa llamamos de la Peña donde le albergó el señor administrador de dicha casa. Falleció ayer de una congestión cerebral según certificación del facultativo don Francisco Martínez vecino de esta villa. No pudo ser administrado con los santos sacramentos por los motivos expresados. Fueron testigos Francisco del Río alguacil de esta municipalidad y casado y Miguel Luna viudo y sacristán naturales y vecinos de esta de Cacabelos en donde para que conste lo firmo día mes y año arriba mencionados. Andrés Rodríguez [fol. 64].

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos, provincia de León arzobispado de Santiago a 1 de octubre de 1854 precedidos los oficios de sepultura en la iglesia parroquial y con acuerdo del señor don José Rodríguez alcalde constitucional de esta villa y su municipio mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de un hombre que según la expresión del facultativo don Francisco Martínez cirujano en esta reconoció muerto en la calle el día de ayer al parecer de calentura lenta pues solo le notó tener la conformación huesos y la piel empobrecida en un color amarillento indicándose el pordiosero y de edad como de 23 años poco más o menos despoblado de barba y cinco cuartas y media de estatura con unos andrajos que indicaban ser gallego rayano con rematando haber fallecido de consumición acompañada de la miseria sin observar ni reconocer que en sus indagaciones señal alguna de violencia y sin poder de mi parte dar más explicaciones y de que son testigos Miguel luna viudo y sacristán y Francisco peña vil soltero y sepulturero naturales y vecinos de esta de Cacabelos para que conste lo firmo en la repetida Villa día mes y año arriba dichos Andrés Rodríguez [fol. 67 rº y vº].

[61] Resulta interesante esta partida que nos habla de una situación social de muchachos de corta edad que se veían también obligados a mendigar fuera de sus casas en este caso del Cebrero bien conocido que no está muy lejos de Cacabelos pero ya marcando una diferencia hasta en el vestido entre el Bierzo y Galicia; vestidos que respondería a los usos de aquella zona que se distinguían de los otros aún inmediatos.

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos provincia de León arzobispado de Santiago a 7 de octubre de 1854, precedidos los oficios de sepultura y con una misa cantada y la asistencia de un señor sacerdote y yo el párroco en la Iglesia parroquial mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de Vicente Couceiro y natural de San Miguel de Presqueiras[62] provincia de Pontevedra de edad de 18 años soltero y residente en la actualidad de cantero, en esta villa de Cacabelos hijo legítimo de domingo Antonio Couceiro y María Porto naturales y vecinos del referido San Miguel de Presqueiras labradores. Falleció el seis de dicho mes y año de una fiebre tifoidea según certificación del facultativo don Juan Cela cirujano en esta villa, recibió los santos sacramentos y no hizo testamento ni dejó obra pía. Fueron testigos Francisco Cortizo natural y vecino de Santa María de Folgoso de dicha provincia de Pontevedra carpintero y Andrés Blanco natural y vecino del repetido San Miguel cantero y los dos casados y para que conste lo firmo en la expresada Villa de Cacabelos a 8 de octubre del referido año. Andrés Rodríguez [fol. 68].

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos provincia de León, arzobispado de Santiago a 19 de enero de 1855, precedidos los oficios de sepultura en la Iglesia parroquial y la asistencia de un señor sacerdote y yo el párroco, se le dio sepultura a un transeúnte que indicaba tener como unos treinta y dos años de edad y un pase firmado por don Ignacio de Olea alcalde primero constitucional de Madrid y se encaminaba con dirección a Lugo. Su fallecimiento verificado ayer después de haber llegado tendido en carro lleno de pobreza y miseria fue ocasionado con signos positivos de asfixia por el frío, más bien congelación[63] según observación del doctor don Domingo Viña médico en esta villa, que dispuso se enterrase luego y como según su certificado murió las cuatro horas después de haberle reconocido y el difunto mp daba señales ningunas, solo pudo ser auxiliado con la sagrada Extremaunción. Fueron testigos Francisco del Río casado y alguacil de este municipio y Francisco Peñamil soltero y sepulturero, naturales y vecinos de esta de Cacabelos en donde para que conste lo firmo en el referido día mes y año Andrés Rodríguez [fol. 75 vº].

[62] San Miguel de Presqueiras es una parroquia del municipio de Forcarei, perteneciente a la provincia de Pontevedra, al igual que Folgoso de donde es uno de los testigos y los dos testigos y este joven difunto ejerciendo oficios de canteros y carpinteros propios de esa tierra de montes quizá formaba una pequeña cuadrilla quizá con más compañeros que atendía trabajos en esta zona del Bierzo son los canteros un grupo social de mucha importancia en la vida de tantas parroquias y pueblos remito a la obra citada de Rodríguez Fraiz para valorar su presencia.

[63] Otro o caso más que evidencia las muchas contrariedades que se sufrían en los caminos de aquel tiempo y este joven que venía de Madrid no sabemos las razones de su vida en este pleno invierno acaba congelado en una situación de verdadera necesidad sobre un carro quizá ya con alguna enfermedad que le obligaba a quedar tendido.

-Como cura propio de la parroquia titulada de Santa María de la plaza de la villa de Cacabelos provincia de León a 20 de enero de 1855 precedidas las exequias funerales con cuatro vigilias y sus misas en la Iglesia parroquial, mandé dar sepultura en el mismo día y cementerio de la Edrada al cadáver de don José García Ferrer de edad de 83 años, médico y vecino de esta villa y de cuya oriundez no me dan razón, sólo que era hijo legítimo de don Nicolás García y doña María Concepción Ferrer ahora difuntos y vecinos de la Graña[64] provincia de La Coruña, hacendados y con destino de maestros de víveres de la armada. Asistieron a sus funerales cuatro señores sacerdotes y yo el párroco. Eera viudo de doña Antonia Serantes y Morón de cuyo matrimonio le quedaron dos hijos el uno casado llamado don Anselmo y doña Micaela soltera. Falleció ayer de muerte natural según certificación de don domingo Viña médico en esta villa recibió los santos sacramentos e hizo testamento judicial [fol. 76].

-Como cura propio de la parroquia titulada Santa María de la plaza de la villa de Cacabelos provincia de León, arzobispado de Santiago, a 13 de octubre de 1855, precedido el oficio de defunción correspondiente, a la puerta de la casa donde estaba expuesto, fue conducido al cementerio de la Edrada de esta villa el cadáver de Pedro Coello natural y vecino de Requián, parroquia de Santa Cristina en la provincia de Orense y residente en la actualidad en esta dicha villa de Cacabelos de edad de 35 años poco más o menos, tendero ambulante y marido de Tomasa Pérez de cuyo matrimonio le quedaron dos hijos solteros llamado uno José y el otro no han sabido darme razón de su nombre. Era hijo legítimo de Ramiro Coello ahora difunto y Antonia Andrés naturales de Teimende[65] y tendero que fue ambulante, y ella del expresado Requián donde fueron y ella es vecina y labradora. Teimende también es de la provincia de Orense. Falleció el 12 del expresado mes y año a consecuencia de la fiebre tifoidea según certificación del doctor don Domingo Viña médico de esta dicha. No pudo ser auxiliado más que con la absolución condicional y sagrada extremaunción por no haber avisado a debido tiempo. Hizo testamento

[64] En este caso no se trata de un difunto itinerante sino de alguien que desde Galicia se había asentado en la villa como médico del que tampoco conocemos muchas circunstancias sí que era de familia acomodada procedente de la Graña en la provincia de La Coruña y sus padres habían ejercido el oficio de maestros de víveres de la armada lo que les daba una cierta posición social que habrán permitido que su hijo estudiara la carrera de medicina. Pienso que se trata de *Santa Rosa de Viterbo da Graña* parroquia y una villa del municipio de Ferrol, en la provincia de A Coruña. Que explicaría lo de "maestros de víveres" que en la Armada en el pasado, se referían a personal encargado de la logística y administración de alimentos, una función que hoy recae en cocineros y personal de intendencia especializado.

[65] Teimende y Requián en el ayuntamiento y parroquia de Santa Mariña de Parada de Sil, esta tierra de la Ribeira sacra fue propicia en vecinos que se dedicaron al comercio ambulante en otras zonas de Galicia y España al igual que en la inmediata de Nogueira de Ramuin los afiladores.

nuncupativo[66] por ante cinco testigos vecinos de esta villa en el que después de las recomendaciones de su alma dejó a su mujer por tutora y curadora de sus hijos y la ejecución del inventario sin intervención de la justicia. Fueron testigos de la defunción y sepulcro Manuel Fernández Barral casado y profesor de obra prima y Miguel Luna viudo y sacristán naturales y vecinos de esta de Cacabelos, como también Francisco Peñamil y sepulturero natural y vecino de la misma y en el día 15 se le celebró el oficio de cuerpo presente con su vigilia y misa en la Iglesia parroquial y con asistencia de sos señores sacerdotes y yo el párroco y para que conste lo firmo a 16 del mencionado mes y año Andrés Rodríguez [fol. 80].

-El 15 de noviembre de 1857 yo el infrascripto cura párroco de Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago provincia de León, mandé dar sepultura eclesiástica en el cementerio de dicha villa al cadáver de José María Díaz que falleció ayer 14 de dicho mes, de 12 años; era hijo de María Andrea Diaz, pordiosero y vecino que dice ser de la villa de Cedeira[67]; no pudo recibir ningún no Sacramento y que conste lo firmo fecha ut supra Manuel Cifuentes [fol. 141].

-En la Iglesia parroquial de Santa María de la plaza de la villa de Cacabelos diócesis de Santiago provincia de León en 27 de julio de 1871 yo don Francisco Montero cura párroco de la misma precedida la licencia judicial mandé dar sepultura en el cementerio de esta villa el cadáver de Antonio Gómez pordiosero que era según se dice de Tombrio de Abajo en esta provincia, ignorándose más circunstancias. Falleció el día anterior de un accidente o de ir repentinamente por lo que no recibió auxilio algunos rituales tenían como unos 52 años poco más o menos y para que conste lo firmo Francisco Montero [fol. 153].

-En la Iglesia parroquial de Santa María de la plaza de la villa de Cacabelos diócesis de Santiago, provincia de León, Francisco Montero cura propio de la misma mandé dar sepultura eclesiástica en el cementerio de esta villa al cadáver de Pedro Guerrero pordiosero natural de Santiago de los Morenillos [sic] [68] en esta provincia hijo de Martín y Juana Fernández naturales de

[66] El *testamento nuncupativo* es una declaración de última voluntad hecha de palabra (oral), válida solo en circunstancias excepcionales (peligro de muerte, epidemia) o de guerra/naufragio, requiriendo testigos idóneos y, posteriormente, su elevación a escritura pública para ser efectivo, siendo un tipo de testamento de emergencia con uso muy restringido.

[67] Cedeira es un municipio, una parroquia y una villa que pertenece a la provincia de A Coruña, está situada en la costa norte de las Rías Altas, en la ría homónima. No es pues localidad cercana, dada la edad de 12 años de este muchacho sorprende que recorra tan largas distancias viviendo de las limosnas que recibe.

[68] No hay ninguna localidad así denominada en la provincia de León podría tratarse de Santiago del Molinillo del municipio de Las Omañas, en la provincia de León, aunque siendo los padres de Castrocontrigo es una distancia considerable entre uno y otro

Castrocontrigo y sin residencia fija por ser todos pordioseros, falleció día 12 de este a las nueve de la noche a los 10 años y medio de edad; no recibió auxilio alguno espiritual porque no avisaron y para que conste lo firmo Francisco Montero San Román [fol. 155].

-En la Iglesia parroquial de Santa María de la plaza de la villa de Cacabelos diócesis de Santiago provincia de León en 23 de enero de 1872 yo don Francisco Montero cura párroco de la misma previa la licencia judicial mandé dar sepultura en el cementerio de esta villa al cadáver de Juan Guerrero natural de León hijo legítimo de Martín y Juana Fernández naturales de Castrocontrigo y sin residencia fija por ser pordioseros, falleció el día anterior a las nueve de la mañana de año y medio de edad de viruelas como todo consta de la referida licencia y para que conste lo firmo Francisco Montero [fol. 155].

-En la Iglesia parroquial de Santa María de la plaza de Cacabelos diócesis de Santiago provincia de León en 13 de mayo de 1876 yo Francisco Montero cura propio de la misma mandé dar sepultura eclesiástica en el cementerio de esta villa es al cadáver de María García gitana natural de Castrillo de Murcia[69] provincia de Burgos, viuda que era de Ángel Jiménez de cuyo matrimonio dejó cuatro hijos llamados Alejandro. Agustina casados, Joaquín y Juana solteros; era hija de Tomás y Tomasa Gabarri difuntos, recibió la absolución condicional por no poder confesarse en debida forma y la extremaunción y por auxiliada in artículo mortis no testó por ser pobre de solemnidad se la funeró en el oficio de sepultura, Falleció el día anterior a las nueve de la noche de tifoidea, de

pueblo, pero siendo pordioseros recorrieron muchos lugares tampoco es improbable, la siguiente partida y fecha cercana es de un hermano al margen se señala que la muerte fue causa de viruela y por tanto una epidemia llevó a los dos hermanos en este caso este había nacido en León lo que explica esta distinta naturaleza de padres e hijos por ser personas sin residencia fija.

[69] Castrillo de Murcia es una localidad perteneciente al municipio de Sasamón, en la provincia de Burgos. Es la primera vez que se anota una persona de esta etnia gitana que de la provincia de Burgos estaría de paso por Cacabelos como era costumbre de los gitanos no tener tasa fija y vivir de comercio o de espectáculos a lo largo de los caminos recibe las consideraciones de una persona cristiana lo que significa un cierto grado de inserción en la sociedad del momento si bien sabemos que por sus peculiaridades en el vestir y en décadas siempre se marginaron o los marginaron de la sociedad incluso actualmente siguen existiendo esas diferencias. No será hasta los años cincuenta del siglo XX del asentamientos de algunas familias gitanas en Cacabelos, posiblemente fueron las ferias lo que les llamó la atención. Algunas de esas familias decidieron quedarse a vivir, ocupando casa viejas o cuadras que se les alquilaban por muy poco dinero. Entre los años 60 y 70 fue en aumento el número de gitanos y gitanas que llegaban, muchas de ellas tenían parentesco, se fueron asentando en los barrios de Cimadevilla, la Casería, la Reguera y sobre todo en el de San Isidro (antes Campo Tablado) [https://miradasocialbierzo.blogspot.com/2018/04/cacabelos-un-pueblo-en-el-que-la.html].

cincuenta y cuatro años de edad. Lo firmo Francisco Montero [fol. 215].

Libro 7/4 D/8. Defunciones de 1877 a 1905

-En el cementerio de la parroquia de Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago de Compostela, provincia de León el día 4 de enero de 1883 yo don Félix Cotado, cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de Manuel Yebra pobre pordiosero natural de Sorribas. que accidentalmente se hallaba en esta parroquia de mi cargo, sin que sepa los demás datos necesarios, recibió los santos sacramentos, Falleció a las nueve de la mañana del día anterior de muerte natural y a la edad de unos 50 años aproximadamente; le hice el entierro de cuerpo presente y acompañé de limosna su cadáver al cementerio. Que conste lo firmo, Félix Cotado [fol. 84].

-En el cementerio de la parroquia de Santa María de la Plaza en la villa de Cacabelos, arzobispado de Santiago de Compostela, provincia de León el día 20 de enero del año de 1883 yo don Félix Cotado cura párroco de la misma, di sepultura eclesiástica al cadáver de Manuel López accidentalmente residente en esta villa, natural de Becerreá[70] en la provincia de Lugo hijo de Francisco López y de Ramona López casado según dijo un compañero suyo con María Ambout natural de San Esteban de Baygorri Francia y que le quedaron dos hijos a Antonio y Manuel. No recibió más que el Sacramento de la extremaunción. Falleció en el día de ayer a las cinco de la tarde y a la hora de 34 años. Que conste lo firmo Félix Cotado [fol. 85].

-En el cementerio de la Iglesia parroquial de Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago de Compostela, provincia de León, el 27 de diciembre de 1883 yo don Felipe Cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de Lucas Doval pobre pordiosero, que repentinamente falleció en el barrio de la Casería de esta villa, a la una de la mañana sin que haya más pormenores y datos para poder extender su partida y para que conste lo firmo. Félix Cotado [fol. 95 r].

-En el cementerio de la parroquial de Santa María de la plaza de la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago de Compostela, provincia de León, el 17 de octubre de 1884 se dio sepultura eclesiástica al cadáver de Manuel, se ignora su apellido, y por datos adquiridos se dijo ser natural de Moñón ayuntamiento de Valcárcel[71], viudo ignorándose todos los demás pormenores. era pobre

[70] Becerreá es un municipio en la parte oriental de la provincia de Lugo. Baigorr es una población y comuna francesa, en la región de Nueva Aquitania, departamento de Pirineos Atlánticos, en el distrito de Bayona y cantón de Montaña Vasca. Podría ser este matrimonio fruto de un conocimiento con motivo de una peregrinación a Compostela.

[71] Vega de Valcarce es un municipio y lugar de la provincia de León ya limítrofe con Galicia por ello es uno de los municipios leoneses en los que se habla gallego. Moñón es lugar del mismo. No distante pues de Cacabelos y las circunstancias de la muerte en el

pordiosero accidentalmente residente en esta de Cacabelos, no recibió los santos sacramentos por habérsele hallado cadáver en el pesebre de la casa de Tablado a las once y media de la mañana die y para que conste lo firmo Félix Cotado [fol. 103 r].

-En el cementerio parroquial de la de Santa María de la plaza de la villa de Cacabelos, arzobispado de Santiago de Compostela, provincia de León, el 8 de abril de 1885, yo don Félix Cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de Sabina López pobre pordiosera accidentalmente residente en esta villa natural de Penoselo[72], obispado de Astorga hija legítima de Antonio López y Josefa Fernández naturales y vecinos que él fue y ella es de dicho Penoselo. Falleció a las seis de la mañana del día anterior de enfermedad natural y a la edad de nueve años y para que conste lo firmo [fol. 110].

-En el cementerio parroquial de Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago de Compostela, provincia de León, el 3 de septiembre de 1886 se dio sepultura eclesiástica al cadáver de Aquilina María Pérez Calzón pobre pordiosera[73] que habiendo recibido solamente el Sacramento de la Extrema Unción falleció a las nueve de la mañana del día 13 anterior, ignorando todos los demás pormenores y datos para completar la extensión de la partida y para que conste lo firmo. Félix Cotado [fol. 129].

-En el cementerio parroquial de la Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago de Compostela, provincia de León, el 6 de agosto de 1887 se dio sepultura eclesiástica al cadáver de Bernarda Santamarina, pobre pordiosera accidentalmente residente en esta villa, que por su cédula personal se decía natural de Abres[74] provincia de Asturias y ser de edad de 60 años. Falleció la una de la tarde de ayer repentinamente. No tengo más pormenores y para que conste lo firmo Félix Cotado [fol. 132].

-En el cementerio parroquial de Santa María de la plaza de la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago de Compostela, provincia de León el 25 de septiembre de 1887 yo don Félix Cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de Juana Pereira pobre pordiosera que residía en esta parroquia. Recibió los santos sacramentos. Falleció a las dos de la tarde del día anterior de enfermedad natural sobre la edad de setenta y cuatro años. No tengo más

pesebre de una casa es buena imagen del vivir lleno de penalidades de estos pordioseros.

[72] Penoselo es una localidad del municipio de Vega de Espinareda, en la provincia de León, De nuevo es una niña de nueve años que vive mendigando quizá como única salida a una pobreza extrema de su familia.

[73] De nuevo una mujer lo que denota la fragilidad del género femenino en la vida social y obliga a muchas de ellas sin posibilidades de matrimonio y tampoco de entrar en algún convento a mendigar vagando de pueblo en pueblo.

[74] Abres es una aldea y una parroquia del concejo asturiano de Vegadeo. De nuevo otra mujer que se suma a esta galería de quienes mendigan por los caminos y las villas más transitadas y por tanto con más posibilidades de obtener alguna ayuda

pormenores y para que conste lo firmo Félix Cotado [fol. 141].

-En el cementerio de la parroquia de Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago de Compostela, provincia de León el 26 de marzo de 1888 yo don Félix cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de Francisca Núñez pobre pordiosera accidentalmente residente en esta villa, viuda que quedó de Moisés López natural que fueron ella de Castelo de Noceda[75] provincia de Lugo y el del Cebreiro, hija legítima de Lorenzo Núñez y Jacinta Ribera natural que él fue y ella es de dicho Castelo de Noceda. Recibió los santos sacramentos. Falleció anteayer a las ocho de la tarde de enfermedad natural a la edad de 30 años. Dejó de su mencionado matrimonio un hijo llamado José y para que conste lo firmo Félix Cotado [fol. 146].

-En el cementerio parroquial de la Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago y de Compostela, provincia de León el 4 de enero de 1889 se dio sepultura eclesiástica al cadáver de Carlos Cubero pobre pordiosero, natural y vecino según dijo de San Andrés de Ponferrada[76], de estado casado, mas no manifestó el nombre de su mujer ni se han tenido más datos. Recibió el sacramento de la Extrema unción sin que se haya podido confesar, efecto del trastorno mental en que se halló en la cuadra de Ambrosio Carballo en el barrio del Campo. Falleció a la una de la tarde de ayer de un ataque al corazón y al parecer a la edad de 68 años y para que conste lo firmo Félix Cotado [fol. 150].

-En el cementerio parroquial de la de Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos, arzobispado de Santiago de Compostela, provincia de León el 4 de noviembre de 1889 se dio sepultura eclesiástica al cadáver de Pedro García y Granja pobre pordiosero que falleció a las once y media de la noche de anteayer, de enfermedad natural sobre la edad de unos 60 y tantos años. No recibió el sacramento de la penitencia pues avisaron tarde. Ignoro las demás circunstancias. Se le hizo entierro de cuerpo presente y para que conste lo firmo. Félix Cotado [fol. 160].

-En el cementerio parroquial de la Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos obispado de Astorga provincia de León el 19 de septiembre de 1890 yo don Félix Cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de Manuel Montoya Romero párvulo natural y residente en esta villa hijo de Ignacio Montoya y Josefa Romero naturales de Villaseca[77] provincia de

[75] San Xoán de Noceda es una parroquia y una de sus aldeas es Castelo del municipio de As Nogais, en la provincia de Lugo, no lejos de Cacabelos.

[76] Por tanto de un lugar no distante de Cacabelos de nuevo estas situaciones de pobreza extrema ya que la muerte de acaece en una cuadra donde sería recogido y quizá calentado en este género frío por el propio calor de los animales allí estabulados.

[77] Dos localidades llamadas Villaseco en Salamanca, No Villaseca, ambas en tierra de Ledesma y desde allí sería también Morales. En la provincia de León hay varios lugares así denominados por lo que no es fácil determinar del cual procede esta familia de

Salamanca y ella de Morales en esta de León y accidentalmente residente en esta dicha villa. Falleció a las seis de la mañana de ayer de enfermedad natural a los dos días de edad, y para que conste lo firmo [fol.170. En el encabezamiento se añade "gitano"].

-En el cementerio parroquial de la de Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos, obispado de Astorga, provincia de León el 11 de mayo de 1891 yo don Félix Cotado cura párroco de la misma, di sepultura eclesiástica al cadáver de Javiera Gimenez, gitana accidentalmente residente en esta villa, natural de Jaca[78] provincia de Navarra, dijeron era viuda de Agustín Jiménez que lo fue de Burgues en la misma provincia, hija de Francisco Giménez y María Vizcochera, naturales de dicho Jaca. Recibió la Santa Extremaunción. Falleció a las tres de la tarde de ayer de enfermedad natural a la edad de 91 años. Dejó dos hijos llamados Juan y Antonio. Se la hizo funeral de cuerpo presente, y para que conste lo firmo. Félix Cotado [fol. 176].

- En el cementerio parroquial de la de Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago y por administración obispado de Astorga el 27 de abril de 1892 yo don Félix Cotado como párroco de la misma mi sepultura eclesiástica al cadáver de Felisa Jiménez, gitana, después de practicada la autopsia por los médicos de esta villa don Eduardo Reyero y don Baldomero Cela. Recibió el sacramento de la extremaunción pues falleció a consecuencia de un tiro que recibió por una disputa[79] que tuvieron los gitanos en las casas del Campo de esta villa. Ignoro los demás pormenores por ser gente errante y para que conste lo firmo Félix Cotado [fol. 188].

-En el cementerio parroquial de la de Santa María de la Plaza la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago y por administración obispado de Astorga, provincia de León el 4 de octubre de 1892, yo don Félix Cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de María García, que dijeron era natural de Villadequinta[80] provincia de Lugo soltera, accidentalmente residente

gitanos transeúntes por Cacabelos detenidos quizá para que la madre diera a luz, falleciendo el niño a los dos días señal de las muchas limitaciones tenían estos gitanos.

[78] Una vez más datos geográficos equivocados Jaca pertenece a la provincia de Huesca no Navarra no veo que haya ningún lugar Burgues en Navarra y puede ser Burguete que si existe- El apellido es muy propio de la etnia gitana. Jiménez y también llama la atención tanta distancia para venir a morir a Cacabelos en donde de modo accidental residía lo cual significa que estaba de paso. Las razones de estos desplazamientos tienen interés pero las partidas no los traducen.

[79] En este caso está muerte de por un disparo explica quizá la prevención con las que se miró a estas gentes que hasta tiempos muy recientes no se integraban en la sociedad viviendo en carromatos y pasando de unos pueblos a otros o en poblados con poca higiene a las afueras de las poblaciones.

[80] En la provincia de Lugo no hay ningún lugar ni parroquia llamada Viladequinta, sí en la provincia de Ourense en Valdeorras y quizá sea equivocación al asentar la partida por esta falta de conocimiento de la geografía y no tener documentación para acreditarla.

en esta de Cacabelos pidiendo limosna. Se confesó. Falleció a las cinco de la tarde de ayer de hidropesía aladas de unos cincuenta años, aproximadamente. Tenía en su compañía un niño llamado Baldomero, que se decía hijo suyo. No tengo más pormenores y para que conste lo firmo. Félix Cotado [fol. 191].

-En el cementerio parroquial de la de Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos arzobispado de Santiago por administración obispado de Astorga, provincia de León el 7 de marzo de 1895 yo don Félix Cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de Fructuoso Rodríguez que accidentalmente se hallaba en esta villa y según su cédula personal era natural de Boadilla[81], provincia de Segovia, y de oficio albañil, se ignoran los demás datos. Recibió los santos sacramentos. Falleció a las ocho de la mañana de ayer de enfermedad natural a la edad de 31 años y para que conste lo firmo Félix Cotado [fol. 198].

-En el cementerio parroquial de la Santa María de la Plaza de la villa de Cacabelos, obispado de Astorga, provincia de León el 26 de mayo de 1896 yo don Félix Cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de Juan Navarro García, natural de Caudilla[82] provincia de Toledo gitano accidentalmente residente en esta de Cacabelos, casado con María de la Concepción Flores Montoya que dijo ser natural de Villanueva de la Cañada provincia de Madrid, hijo de Juan Navarro y Carlota García naturales que fueran de Madrid. Recibió los santos sacramentos falleció a las ocho de la mañana de ayer de enfermedad natural a la edad de 64 años. Estos son los datos adquiridos y para que conste lo firmo. Félix Cotado [fol. 228].

-En el cementerio parroquial de la de Santa María de la Plaza de la Villa de Cacabelos, obispado de Astorga, provincia de León el 11 de mayo de 1897 yo don Félix Cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de don Tomás Fernández Delgado, natural de Vez de Marbán[83], provincia de Zamora, teniente de caballería accidentalmente residente en esta villa, casado con Francisca García, natural de San Pedro de Quembre provincia de La Coruña, hijo legítimo de José Fernández y Manuela Delgado de dicho Vez de Marbán; recibió los santos sacramentos; no sé que testase. Falleció a las dos de la noche

[81] No hay en Segovia ninguna localidad de este nombre actualmente Boadilla del Monte es de la provincia de Madrid pero quizá en aquel momento siendo un tanto imprecisas las divisiones provinciales se pensaría ser de Segovia. Ejercía el oficio de albañil, pero no sabemos las circunstancias por las que vino a trabajar o pasar por esta tierra.

[82] Caudilla es hoy un despoblado del municipio español de Santo Domingo-Caudilla, perteneciente a la provincia de Toledo, en la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha. En el siglo XIX todavía tenía población.

[83] Vezdemarbán es un municipio y localidad de la provincia de Zamora. La presencia de este militar quizá no sea por motivos profesionales como sucedió con frecuencia con otros especialmente en tiempos bélicos sino por razones de que su mujer era gallega y podría estar relacionado con un viaje a San Pedro de Quembre en el ayuntamiento de Carral (Coruña).

de ayer de enfermedad natural a la edad de 56 años. Dejó de su mencionado matrimonio cinco hijos llamados Julio, Eduardo, Antonio, Cesárea y Carmen. Tuvo medio entierro según disposición de su familia y para que conste lo firmo Félix Cotado [fol. 237].

-En el cementerio parroquial de la de Santa María de la Plaza de la Villa de Cacabelos, obispado de Astorga, provincia de León el 12 de abril de 1898 yo don Félix Cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de Margarita Jiménez Montoya, que dijeron sus padres Ramón Jiménez y Leonor Montoya, que tenía la edad de siete años ,y que era natural de Benavente y ellos el de Arona de los Sotos[84] y ella de Cubillo de la Mancha todos de tránsito en esta de Cacabelos falleció a las 10 de la mañana de ayer de enfermedad natural y para que conste lo firmo Félix Cotado [fol. 248. En el encabezamiento se añade "gitanos"].

-En el cementerio parroquial de las de Santa María de la Plaza de la Villa de Cacabelos, obispado de Astorga, provincia de León el 31 de enero de 1899 yo don Félix Cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de un pordiosero que dijo llamarse Tirso Yebra, natural de Las Médulas[85] en esta provincia y que accidentalmente se halló en esta de Cacabelos. Ignoro los demás pormenores pudo confesarse, falleció a las 11 de la noche de anteayer de enfermedad natural y tendría la edad de unos 80 años y para que conste lo firmo [fol. 252].

-En el cementerio parroquial de la de Santa María de la Plaza de la Villa de Cacabelos, obispado de Astorga, provincia de León el 25 de diciembre de 1899 yo don Félix Cotado cura párroco de la misma di sepultura eclesiástica al cadáver de Antonio Fernández accidentalmente residente en esta villa[86], sin tener cédula personal, ignorándose su naturaleza, si bien se dijo era de La Coruña, ni haber pormenor alguno, Recibió el sacramento de la extremaunción. Falleció ayer a las 12 de la noche y para que conste lo firmo, Félix Cotado [fol. 28].

[84] No logro identificar un pueblo con este nombre ni parecido y tampoco exactamente hay hoy un Cubillo de la Mancha que puede tratarse de un pueblo así denominado en la provincia de Albacete. Los gitanos en estas fechas frecuentemente documentados pasando por Cacabelos, en sus itinerarios desde sus lugares de origen lógicamente pasaban por lugares como Benavente donde había nacido la niña que ahora fallece.

[85] Las Médulas es localidad próxima Cacabelos por lo que indudablemente este pordiosero obtenía sus limosnas de una geografía berciana no distante de su lugar de origen; subrayó la edad avanzada de este hombre del que no sabemos apenas nada más, pero que sin duda en su vejez no tenía ningún tipo de asistencia.

[86] Sin apenas noticias de por qué este hombre pasaba por Cacabelos y falleció precisamente el día de Nochebuena en una total distancia de lo que pudo haber sido su familia; siempre dejan interrogantes estos desconocidos sobre las circunstancias de su vida y razones de su paso.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 143-172.
e-ISSN: 3101-5816

O peregrino e a peregrinación. Evolución dunha iconografía na fotografía e na postal

THE PILGRIM AND THE PILGRIMAGE. EVOLUTION OF AN ICONOGRAPHY IN PHOTOGRAPHY AND POSTCARDS

CARLOS J. IGLESIAS CASTELAO

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 143-172.
e-ISSN: 3101-5816

O peregrino e a peregrinación. Evolución dunha iconografía na fotografía e na postal

Carlos J. Iglesias Castelao

Recibido: 01/02/2026

RESUMEN: A representación do Apóstolo Santiago foi mudando ao longo dos séculos ata que finalmente se adoptou a visión que, desde a nosa perspectiva contemporánea, tense como tradicional. Varios son os traballos que dun xeito directo ou indirecto teñen tratado a iconografía do Santo, mais escasísimos os que poñen o foco sobre o peregrino que se dirixe a Compostela. Neste sentido, só algúns gravados antigos o recolleron como protagonista. Trala súa aparición na primeira metade do século XIX, será a fotografía un instrumento transcendente para documentar e explicar a evolución da iconografía da peregrinación a Santiago nos últimos 175 anos, e mesmo algunhas das súas tradicións.

Palabras clave: Año Santo, fotografía, iconografía, peregrinación, peregrinos, Pórtico de la Gloria, postal, tradiciones, turismo religioso
Códigos UNESCO: Antropología Cultural – Tradición (5101.14), Antropología Social (Otros) – Peregrinación (5103.99), Ciencias Auxiliares de la Historia - Iconografía (5505.05), Historias Por Especialidades (Otros) - Historia de la Fotografía (5506.99), Teoría, Análisis y Critica de las Bellas Artes - Fotografía (6203.08)

THE PILGRIM AND THE PILGRIMAGE. EVOLUTION OF AN ICONOGRAPHY IN PHOTOGRAPHY AND POSTCARDS

ABSTRACT: The representation of the Apostle Santiago has changed over the centuries. Finally they adopted the vision that, from our contemporary perspective, is considered traditional. There are several works that have directly or indirectly dealt with the iconography of the Saint, but very few focus on the pilgrim heading to Compostela. In this sense, only a few old engravings featured him as the protagonist. After its appearance in the first half of the 19th century, photography will be a transcendent instrument to document and explain the evolution of the iconography of the pilgrimage to Santiago along the last 175 years. So for some of its traditions.

Keywords: Holy Year, iconography, photography, pilgrimage, pilgrims, Portico of Glory, postcard, religious tourism, traditions

INTRODUCCIÓN

A fotografía documenta a realidade como poucos outros rexistros conseguen facelo. O pintor Alfred E. Chalon dicía non temer polo seu oficio fronte á competencia do novo invento porque este non podía adular (Wiesenthal, 1981:36). E, ademais, pertence ao noso momento, porque "a imaxe é de fácil comprensión e accesible a todo o mundo" (Freund, 2002:185). Claro está que sempre e cando non se opere sobre ela unha manipulación física e/ou intelectual que arrase o relato, terxiversándoo. Actualmente, a nosa visión do mundo é fotográfica (Ritchin, 2010:23-26). Mesmo VER semella, para boa parte da nosa sociedade, ser máis valorado que LER; o seu carisma reflicte, para estes, mellor a nosa existencia que a interpretación derivada dunha actividade intelectual como é a escritura. Len o que ven. A sociedade é hoxe, fundamentalmente, audiovisual, mais tamén dixital. Por iso hai que advertir dos perigos que comporta a *metaimaxe*, o uso espurio da imaxe fotográfica e cinematográfica.

Máis alá destas ameazas cómpre lembrar que a fotografía analóxica, o noso patrimonio fotográfico, constitúe un *corpus* de información que apenas comeza agora a ser tido en conta. Hai que insistir en que, a través da súa análise, a fotografía axuda a explicar a nosa personalidade como pobo. Neste sentido leva empregándose a fotografía case desde o primeiro momento como método de creación dun ideario iconográfico colectivo do propio país. Por exemplo, é innegable que ten participado no feito da emigración, cando dun xeito directo documenta publicamente múltiples aspectos que a definen, como o desgarro que producía abandonar a terra propia e a inapagable inquietude entre os que quedaban. Baste así relembrar as icónicas imaxes de Manuel Ferrol. Mesmo é recoñecido que a súa difusión no ámbito privado "desempeñou un papel

estratéxico na unión afectiva das familias cos emigrantes" (Soutelo, 2015:86). As paisaxes de Galiza para eles acabaron por ser aquelas impresas nas postais ilustradas e as fotopostais, que adoitaban ser enviadas con motivo de lembranza. Tamén as festas, os pobos e as cidades, mesmo a fisionomía das súas xentes. Chega producirse unha substitución das lembranzas pola icona, que se acaba por sublimar. A fotografía xoga un papel de ponte, de agarradoira emocional, entre a realidade do emigrado e aquela que se está a vivir alén do mar.

Nesta última contorna, quixéramos fixarnos no tratamento que a produción postal e fotográfica dos últimos 175 anos teñen desenvolvido sobre o Camiño de Santiago. Máis concretamente, sobre a figura do peregrino e sobre o concepto de peregrinación. Así pois, como evolucionaron as representacións deste feito social e relixioso tan imbricado no ideario de país? E, por outra banda, ¿en que sentido o *boom* turístico de mediados do século XX, que mudou o achegamento da cidadanía á autorrepresentación fotográfica, ten influído na súa expresión e simboloxía?

ICONOGRAFÍA CLÁSICA DO PEREGRINO NA FOTOGRAFÍA

Un longo bordón (rematado en báculo, en cruz ou en tau), unha cabaza con auga ou viño, un manto cunha esclavina que leva cosidas cunchas de vieiras, unha escarcela ou bolso no cinto e, por fin, un chapeu de aba ancha, que tamén ás veces leva unha cuncha. Este é o aparato co que se identifica tradicionalmente á figura do peregrino a Santiago, que é a que tamén se adoptou para representar ao propio Apóstolo Santiago en calquera manifestación artística (pintura, escultura, gravado), coa fin de achegar a súa figura á daqueles que ían a Compostela ao seu encontro. Podémolo observar en gravados como o que se publicou en 1885 sobre un debuxo de Balsa de la Vega (fig. 1), se ben nunha das máis antigas representacións que deles se fan, datada en 1707, non é esta a parafernalia que se mostra (fig. 2). Hai que advertir que á figura do Apóstolo-peregrino tamén adoita portar un libro, elemento co que os peregrinos a Santiago evidentemente non son retratados.

A fotografía, durante as súas as primeiras décadas de existencia, usou o mesmo sentido estético que a pintura do seu tempo (Wiesenthal, 1981) e polo tanto non quixo ser quen de mudar os canons de representación do peregrino. Tal é o éxito deste arquetipo que, en ocasións, é empregado para representar outras peregrinacións, como o da Terra Santa (fig. 3). Porén, hai que sinalar que son moi escasos os retratos fotográficos conservados deste modelo durante o século XIX, sendo o que se presenta un dos máis antigos de estudio (fig. 4). Non obstante, co cambio de século e o comezo da Idade de Ouro da tarxeta postal, a procura das temáticas propias dun territorio popularizou á do peregrino, especialmente ao longo do Camiño Francés (figs. 5-6).

Repítese unha e outra vez a imaxe icónica deste *tipo popular*, que é a que transcende desde os púlpitos e os medios gráficos de comunicación (figs. 7-8). Mesmo a fotografía privada gustou de retratar a pompa clásica do peregrino sempre que se presentaba a oportunidade (figs. 9-10), antes que facelo daqueles outros que portaban vestimentas máis acordes aos novos tempos. Tampouco podemos esquecermos da figura do camariñán *Zapatones*, Juan Carlos Lema Balsas (1954-2015), que se adoitaba caracterizar deste xeito para gañar a vida cos turistas. Chegou converterse nun *tipo popular* do Camiño alá onde fose, editándose postais del caracterizado desta guisa (fig. 11).

A popularidade desta representación clásica do peregrino provocou a aparición dunha curiosa maneira de retratar aos clientes que se achegaban aos gabinetes fotográficos durante o século XIX e o primeiro terzo do XX, especialmente ás crianzas: como peregrinos (figs. 12-14)[1]. É evidente que a fotografía non pretende documentar apropiadamente a condición do auténtico peregrino, senón que fantasía sobre ela. Destaca unha imaxe dun neno disfrazado dun San Roque peregrino mostrando a chaga (fig. 15) e outra feita en Madrid, quizais dirixida aos simpatizantes da temática galega, na que un peregrino (talvez interpretado por unha cativa con barbas postizas) descansa da súa viaxe xunto a tres interesadas rapazas, vestidas ao xeito tradicional (fig. 16).

CREACIÓN DE ICONAS: A MAN DO PEREGRINO NO PÓRTICO DA GLORIA

Outro xeito de representar o peregrino, que se tornou habitual a partir da década de 1920, foi a través do ritual de impoñer a man no parteluz do Pórtico da Gloria (García Iglesias, 2009)[2], tradición hoxe desaparecida por mor das novas normas de conservación deste espazo catedralicio. Sabemos da existencia dun ritual semellante polo menos desde o século XV, que consistía en deixar pasar a man entre os ocos da árbore de Jesé mentres se recitaban cinco oracións.

Porén, sobre o ritual da imposición da man nos ocos do parteluz, o que ata hai ben pouco era un costume tan popular, non se iniciou ata dar comezo precisamente a súa representación gráfica. É dicir, na nosa opinión, non existía con anterioridade ao momento no que o fotógrafo Luís Casado Fernández,

[1] Nunha data tan tardía como é o ano 1964, o fotógrafo Ksado empregará unha vez máis esta fórmula cun neno (*El Correo Gallego*, 31/12/1964, p. 2).

[2] José Manuel García Iglesias, nun esencial traballo para entender a transcendencia da imposición da man no parteluz do Pórtico da Gloria, apunta que no ano 1920 se estreou o *Himno del Apóstol*, en cuxa letra (escrita por Juan Barcia Caballero) se di que a Fe cristiá ten de ser "Firme y segura / Como aquella columna / Que te entregó la madre de Jesús", referencia que semella, na nosa opinión, unha coincidencia moi acaída.

Ksado, inmortalizou con este xesto a un vello peregrino no Ano Santo de 1926 (figs. 17-18)[3]. Asistimos, polo tanto, ao nacemento dunha tradición, coa dificultade de definir o que isto significa, asunto que non é o que pretendemos dilucidar neste artigo. Aínda así, cómpre salientar a importancia deste feito porque demostra a influencia crecente que a industria da ilustración inspira á sociedade. Insistimos na idea de que é a primeira vez que a fotografía participa na creación dun ritual relixioso semellante, para acabar imbricado no imaxinario colectivo. Por certo, esta sería unha das fotografías máis reproducidas polo artista compostelán ao longo de toda a súa carreira, facéndoo en múltiples formatos.

Para xustificar a afirmación principal do anterior parágrafo, hai que subliñar que na entrevista que o seu amigo Manuel Lustres Rivas lle fai a Ksado sobre o tema[4], a comezos de agosto de 1926, nunca fai referencia á súa intención de glosar ningunha tradición. Fala Lustres de que "es el peregrino clásico, cazado en el momento culminante". Mais ao definilo como *composición*, Ksado replicou ofendido que non era tal, senón a sorte que "quiso que lo encontrase con la oportunidad precisa". Nunca chegaron a tomar contacto con el para coñecer a súa historia, que veu de boca dun compañeiro de aulas do escritor, sabendo entón o seu nome, cuxo apelido transcribiu mal: "Mizagán"[5]. Moitos anos despois, a comezos de 1961, Ksado cualificou esta como unha "foto de importancia mundial", a máis salientable da súa carreira.

Quen era o ancián de cabelo e barbas canas? O seu nome real era

[3] García Iglesias expón que a fotografía está reflectindo "un tipo de relación nueva con la mano de la columna del parteluz que, muy posiblemente, está naciendo por entonces" e semella insinuar que o acto de impor esa man era algo novo para unha columna "hasta ahora vista y no tocada" (p.35). Por outra banda, o mesmo autor (op. cit.) retrotrae a feitura desta imaxe ata 1920, pero, aínda que ten razón en encadrala nun Ano Santo, cremos firmemente que non foi aquel, senón o de 1926. É precisamente neste ano cando aparece publicada esta instantánea por vez primeira e non antes.

[4] A primeira vez que se publica é no xornal madrileño La Voz, do 10 de agosto de 1926, na páxina 3. Di Ksado que tomara o clixé un seis días antes do seu encontro con Lustres Rivas, quen inmediatamente escribiu a crónica que mandou a Madrid, polo que a imaxe pode datarse a finais do mes de xullo, probablemente.

[5] Lustres tamén fíxose eco da impresión do seu colega de que o tal Mizagán era realmente o terrible guerrilleiro carlista coñecido como o Cura Santa Cruz. Durante bastante tempo a prensa española debateu a súa identidade, ata que caeu polo seu propio peso: o auténtico guerreiro morrera en Colombia xustamente o 10 de agosto dese ano, cando se publicaba a nova en *La Voz*.

Hermenegildo Maidagán Garamendi, nado en Otxandio en abril de 1863[6], polo que ao chegar a Santiago contaba 63 anos de idade[7]. Era un dos tres irmáns, de once, que chegaron á vida adulta. Hermenegildo casou e tivo catro fillos. Na súa xuventude tiña traballado como obreiro na fábrica siderúrxica de "La Vizcaya", en Sestao, e, máis adiante, en Bilbao, na "Hidroeléctrica Española". Del sabemos que era un andadeiro ao que lle gustaba apostar con compañeiros de traballo para ver quen era capaz de camiñar máis rápido. Porén, en 1912, mentres convalecía con 49 anos dunha coxeira na perna esquerda, sufriu un accidente nun peirao bilbaíno que lle partiu a outra, quedando gravemente ferido. Este acontecemento marcouno e fixo a promesa de peregrinar a Roma e Terra Santa se conseguía recuperar a mobilidade. Sexa como sexa, desde 1925 ata que se lle perde a pista en 1928, tomou a decisión de facer as tres grandes peregrinacións cristiás: Roma (xuño a setembro de 1925), Santiago (xuño a xullo de 1926) e Terra Santa (desde xuño de 1927). Tamén hai que explicar que, en agosto de 1926, cando deixou Compostela, decidiu volver á súa casa non sen pasar antes por Portugal, que devecía por coñecer.

Porén, hai que entender cal era a auténtica aspiración de Maidagán con estas andainas. Primeiro de todo, fisicamente coincidía co arquetipo do peregrino: tiña barbas brancas, e levaba esclavina e bordón. Ademais, como sinalaba un xornalista, "en las recepciones de sus viajes suele usar el traje de peregrino con conchas". Esta observación resulta sospeitosa por canto semella dicir que só o poñía *nas recepcións*. Enténdese por canto Maidagán facía as viaxes sen diñeiro de seu, encomendándose aos "fondos que reúna entre las personalidades que visita". Pero, hai que engadir algo máis. En 1926, días antes de comezar a peregrinación a Santiago, declarou a un xornal biscaíño que se embarcaba nesta empresa porque "ahora que es tiempo de toda clase de campeonatos, a ver si consigo yo el campeonato de las peregrinaciones"[8]. Era polo tanto antes un andarengo, un nómade ou un *trotamundos*[9] antes que un piadoso peregrino na busca dunha redención espiritual.

Volvendo á fotografía, Ksado sorprendeu a Maidagán en Compostela no

[6] Foi bautizado o día 12 na igrexa de Santa Mariña de Otxandio (Arquivo Diocesán de Vitoria, Libro nº10 de actas orixinais de bautismos, fol. 148v).

[7] Recomendamos, para ampliar informacións, a lectura do artigo publicado no xornal bilbaíno *El Correo*, escrito por Carlos Benito o 28 de novembro de 2019.

[8] *Diario de la Marina*, da Habana, do 19/08/1927, p. 28. A cita orixinal atópase no xornal *El Noticiero Bilbaíno* (20/06/1926, p. 1), que emprega palabras moi parecidas. Noutro xornal cualifícano de *recordman* das peregrinacións (El Noroeste, da Coruña, do 17/06/1927, p.1).

[9] *El Pueblo Gallego*, de Vigo, 17/06/1927, p. 3.

episodio narrado, e tira del cando menos tres clixés nese verán do 26. O primeiro, o xa descrito do parteluz, pasaría a ser reproducido con certa frecuencia nos xornais e revistas ao longo das décadas. A primeira vez foi no madrileño de *La Voz*, o 10 de agosto, e a segunda foi en *Vida Gallega*, o 20 de setembro. No ano seguinte figuraría na súa obra "Estampas Compostelanas" (1927) e así continuaría con outras. Non obstante, hai que ter en conta que Ksado vendía as fotografías impresas, en diferentes tamaños, aos turistas e interesados, polo que entendemos que a imaxe se popularizou e coñeceu desde ese momento polos que chegaban á cidade, quen reproducirían o xesto e o converterían nun novo hábito. Son moi cativas as informacións sobre a popularidade deste rito neses anos. Xa en 1939 Ksado editaría a súa *Colección Ksado* en postais, das que unha delas sería esta.

En canto ás outras dúas fotografías de Maidagán/*Mizagán* (figs. 19-20), foron publicadas na revista madrileña *La Estampa* en 1929, no número do 23 de xullo, nun artigo titulado "Las huellas del Apóstol Santiago", asinado polo xornalista republicano Laureano Santiso Girón. Porén, os pés de foto reinventan o personaxe e fan del un "magnate de una lejana provincia"[10]. O importante é aquí o poder evocador da imaxe, é usala para xustificar unha mensaxe. Pasados tres anos, a historia de Maidagán e do Cura Santa Cruz xa non ten interese, así que tanto para Ksado como para Santiso é xustificable crear con elas unha nova historia. Foi posible pola simple razón de que eran descoñecidas para o público. Mais hai que ponderar o feito de que neste momento, 1929, esta imaxe declara por vez primeira como costume a de por a man nas cinco fochiñas do Pórtico. É dicir, estamos perante un ritual no que a fotografía pode desempeñar unha función fundacional e non só puramente documental.

Tras Ksado, comezarían aparecer novas edicións de postais ilustradas con peregrinos no parteluz do Pórtico. Empezou ser requirido polo público, que o asumiu rapidamente como algo *típico* que facer na cidade. O primeiro, tras aquel, foi o editor barcelonés Lucien Roisin, quen encargou (probablemente a fotógrafos locais) dúas imaxes deste tipo para súa serie xeral (figs. 21-22). Pero, isto sucedeu anos despois; con bastante seguridade moi a finais da década de

[10] A imaxe de corpo enteiro contén o pé: "Este peregrino de noble semblante, que a lo mejor es un magnate de una lejana provincia, acaba de cumplir su voto ganando el Jubileo y saliendo por la Puerta Santa". A outra, un primeiro plano co acto da man no parteluz, di: "Peregrino rezando los clásicos Avemarías, con los dedos puestos en los cinco hoyuelos de la columna central del Pórtico de la Gloria".

1930[11]. A partir deste momento volveuse común levar, entre outras, unha postal dun peregrino coa man na columna como recordo da visita á cidade ou enviala aos correspondentes en Europa e en América (figs. 23-28). Así mesmo, sobre todo desde mediados da década de 1950, comezou a optarse por unha autorrepresentación fotográfica con este xesto, é dicir, a posar (fig. 29), co que emerxe a imaxe do individuo por encima do significado do monumento *per se*.

TRANSFORMACIÓN ICONOGRÁFICA DO PEREGRINO NA SEGUNDA METADE DO XX

A sociedade española sufriu dúas grandes transformacións na década de 1930. A chegada da República provocou un certo afastamento destas temáticas na fotografía, en consonancia coa reforma laica que se estaba implementando. Pero, tralo golpe de Estado de 1936, produciuse unha segunda convulsión que non supuxo exactamente o regreso a fórmulas de representación anteriores, senón a súa reformulación. O punto de inflexión é a visita que Francisco Franco fixo á Catedral compostelá durante o Ano Santo Extraordinario de 1938 (fig. 30) co propósito de gañar o xubileo e dar as grazas pola evolución da contenda. Mais se pretendía unha clara apropiación da figura do santo en beneficio propio para, finalmente, impoñer a súa recuperación como patrón de España (Andrade, 2024). A *nova España* esixe a actualización das iconas e dá paso a aparición nas instantáneas de peregrinos que, aínda que seguen portando elementos identificativos como é a cuncha e mesmo o bordón coa cabaza, se desprenden do vello aparato do século XIX. Non obstante, o peregrino queda integrado a miúdo en procesións organizadas con parafernalia propia (figs. 31-32), o que os identifica de inmediato.

Hai que salientar que o aparato clásico do peregrino, de épocas anteriores, non desaparece por completo, como xa vimos co caso contemporáneo de *Zapatones*. Mesmo hai adaptacións, como foi o caso do malagueño Rafael Padial López (fig. 33), quen estivo en Santiago en xullo de 1948 e en maio de 1956. Exhibía esa imaxe característica de "venerables cabellos y barbas blancas".[12] Como sucedía con Maidagán, Padial tiña unha meta non estritamente espiritual: dar tantas voltas a España a pé como fose posible. Comezou no 1934 e no ano 1948 xa levaba oito voltas, mentres que no 1956 eran dezanove. Sabendo do interese que suscitaba a súa estampa, cobraba a aqueles fotógrafos que querían retratalo[13].

[11] Non conseguimos atopar postais das diferentes series de Roisin circuladas con anterioridade a 1940, polo que dificilmente as dúas que consignamos sexan coetáneas ás de Ksado.

[12] *El Correo Gallego*, 16/05/1956, p. 2.

[13] *La Noche*, do 17/05/1956, p. 1.

Igualmente, o cambio de modelo turístico, co *boom* da década dos 60 afondarían máis no cambio desa idea icónica do peregrino, atopando en definitiva *modernos* camiñantes a Santiago tanto en postais comerciais ilustradas (fig. 34), como no tratamento que se lles comeza a prestar polos fotógrafos contemporáneos. Como exemplo pódese citar a obra de Xurxo Lobato (2008) ou a de Tino Martínez (2018). Os peregrinos pasan a individualizarse, mesmo a empoderarse, e interesa máis a súa experiencia transformativa, a súa aventura persoal, que o uniforme. Os símbolos que os distinguen xa serán outros.

ICONOGRAFÍA DA PEREGRINACIÓN EN FOTOGRAFÍA

Por fin, despois de fixarnos na figura do peregrino como individuo, queremos agora facelo cos grupos de peregrinación. Que características podemos salientar neste xénero fotográfico, se é que existen?

A idea da peregrinación como movemento colectivo de persoas co obxectivo común de visitar un santuario por devoción, ten escasísimas representacións na fotografía do XIX, a pesar de que noutras artes como o gravado (figs. 1-2) e a pintura si que atopamos algúns exemplos.

A partir do redescubrimento dos restos do Apóstolo en 1879 e a declaración de 1885 como Ano Xubilar Extraordinario, prodúcese unha revitalización do fenómeno da peregrinación, que se consolida nos primeiros Anos Santos do século XX (figs. 35-37). Chegarán desde entón peregrinos en maior número e, sobre todo, en grupos máis organizados. Estes grupos adoitaban xuntarse por parroquias, concellos, arciprestados e mesmo bispados (figs. 38-39), reclamando unha constatación fotográfica do cumprimento da peregrinación pola congregación no seu conxunto á súa chegada a Compostela. Moitos van acompañados dos seus estandartes e ás veces de autoridades relixiosas e civís (figs. 40-41). Isto é algo que se irá repetindo unha e outra vez desde entón.

Porén, prodúcese un feito relacionado co cada vez máis estendido costume de peregrinar a Santiago, ligado co nacemento do turismo como fenómeno popular, se non de masas. O tal feito é unha cada vez máis crecente confusión entre peregrinación e excursionismo. Desta sorte, irá mudando a idea da peregrinación con elementos excursionistas, impoñéndose de xeito crecente os grupos cunha finalidade turística máis que propiamente *peregrinativa*. Sendo así, os primeiros grandes grupos turísticos camuflaranse en ocasións baixo o aspecto da peregrinación. Cambia dalgún xeito a imaxe do peregrino pola do turista/excursionista, en ocasións devoto, en ocasións simplemente viaxeiro. A expresión dos individuos nalgúns destes agrupamentos fotográficos irá paulatinamente relaxándose e terminará máis como testemuño dunhas xornadas felices que do devandito cumprimento piadoso (fig. 42).

Para finalizar, sinalar que será cada vez máis recorrente tomar estas fotografías nas prazas estremeiras da Catedral, aproveitando o desnivel dos tramos de escaleiras que se atopan ao seu redor: nas que baixo a Torre do Reloxo están nas Praterías (figs. 43-44), nas da Quintana (fig. 45), nas que están ao carón do Pazo Arcebispal na praza da Inmaculada (fig. 46) e, por fin, nas que na avenida de Raxoi encaran á fachada do Obradoiro (fig. 47).

CONCLUSIÓNS

As fórmulas de representación en que se teñen fotografado aos peregrinos vidos a Santiago, tanto a título individual como colectivo, no último século e medio, ten experimentada unha paulatina evolución.

Son diversos estes xeitos en que o peregrino e a peregrinación tense exposto perante a cámara de fotos, e sabemos que as intencións do retrato correspóndese ás que os protagonistas lle quixeron dar.

Porén, a través da análise pormenorizada destes retratos, podemos extraer unhas xeneralidades con respecto ás preferencias de representación ao longo do tempo. Estes principios identifícanse con motivacións relixiosas dun xeito prioritario especialmente durante o primeiro século tras a aparición da fotografía. Mais a aparición do turismo de masas a partir da década dos 50 e 60 do século XX introduciu unha compoñente de ocio (que non é a exclusiva, senón que convive co pietismo ata entón manifestado) que veu modificar os hábitos de representación. Adoita observarse especialmente naquelas imaxes nas que o turista-peregrino se retrata individualmente, na que os seus intereses non só se corresponden cos propios da peregrinación, senón tamén con outros máis espurios, menos piadosos. Por exemplo, cando centra a súa atención en tipoloxías populares que medran na cidade, ou en cuestións máis banais como o retrato do proceso de venda de lembranzas aos ambulantes nas prazas compostelás.

Pero, se isto é así no que respecta á fotografía de autorrepresentación, non o é tanto no que supón a merca de postais comerciais ilustradas desde a súa aparición a principios do XX. Aquí, ademais dunha enorme produción de temática monumental, existe outra especializada na exhibición do peregrino e das súas crenzas, na que elementos litúrxicos, pseudolitúrxicos e piadosos teñen un grande éxito nas preferencias do público, como nesta postal na que dúas rapazas pregan axeonlladas perante o Pórtico da Gloria (fig. 48).

Esta simboloxía ligada ao Camiño de Santiago será a que, a través do envío postal, transcenda á nosa poboación, aos nosos emigrantes e, en termos xerais, aos turistas, sendo parte da construción do ideario icónico do noso país tanto para nós en Galiza como para aqueles que tiveron que deixar os seus fogares.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE CERNADAS, Xosé Miguel, *As peregrinacións a Compostela. Mito, historia e falsidades*, A Coruña: Xerais, 2024.
- CABANO VÁZQUEZ, José Ignacio, *Galicia no gravado antigo. Colección Puertas Mosquera*, Santiago, Consorcio de Santiago, 2007.
- CARANDELL, Luis, *Ultreia. Historias, leyendas, gracias y desgracias del Camino de Santiago*, Madrid, El País Aguilar, 1999.
- CASTELAO, Carlos, "Tino Martínez, ofrenda á fotografía", en *Tino Martínez. Fotógrafo histórico. 19º premio internacional Luís Ksado de creación fotográfica*, A Coruña, Deputación da Coruña, 2025.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., "El Apóstol y sus adorantes peregrinos: el por qué de la imagen coral de Santiago de Turégano (Segovia)", en *De peregrinatione. Studi in onore di Paolo Caucci von Saucken,* Peruggia, Edizione Compostellane, 2016.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, "La mano del parteluz del Pórtico de la Gloria", *BSAA arte*, 75, 2009.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Ángel, "Signos y distintivos de la peregrinación en la iconografía del apóstol Santiago", *Compostela*, 61, 2019.
- LOBATO, Xurxo, *Peregrinajes: 365 pasos por el Camino de Santiago*, Barcelona, Lunwerg, 2008.
- MARTÍNEZ, Tino, *Camiñantes. Fotografías de Tino Martínez*, Santiago, Xunta de Galicia, 2018.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano, "De Apóstol a Peregrino: la iconografía de Santiago en el Camino Inglés a Compostela", *Abrente*, 35-36-37, 2005.
- REY CASTELAO, Ofelia, "A Tradición Xacobea na Época Moderna", en *O Camiño como destino. Camiños, camiñantes e peregrinos no Arquivo do Reino de Galicia*, A Coruña, Xunta de Galicia, 1999.
- RITCHIN, Fred, *Después de la fotografía,* Oaxaca, Ediciones Ve, 2010.
- SOUTELO VÁZQUEZ, Raul, "Achegas epistemolóxicas e didácticas das fotos familiares na investigación sobre as sociedades contemporáneas: proposta dende a análise da emigración en Galicia", *Adra*, 10, 2015.
- WIESENTHAL, Mauricio, *Historia de la fotografía,* Barcelona, Salvat Ediciones, 1981.

WEBGRAFÍA

- Museo das Peregrinacións: https://museoperegrinacions.xunta.gal/es/visita/que-ver-en-tu-

visita/iconografia-jacobea-la-representacion-del-apostol

- Xacopedia: https://xacopedia.com/Santiago_peregrino

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 143-172.
e-ISSN: 3101-5816

APÉNDICE GRÁFICO

Fig. 1

Fonte: Cabano, 2007:242

Fig. 2

Fonte: Cabano, 2007:235

Figs. 3, 4, 5, 6, 7 y 8

Fonte: Col. particular (3-4), Arquivo Carlos Castelao (5-7), BNE (8)

Figs. 9, 10, 11, 12 y 13

Fonte: Arquivo Carlos Castelao

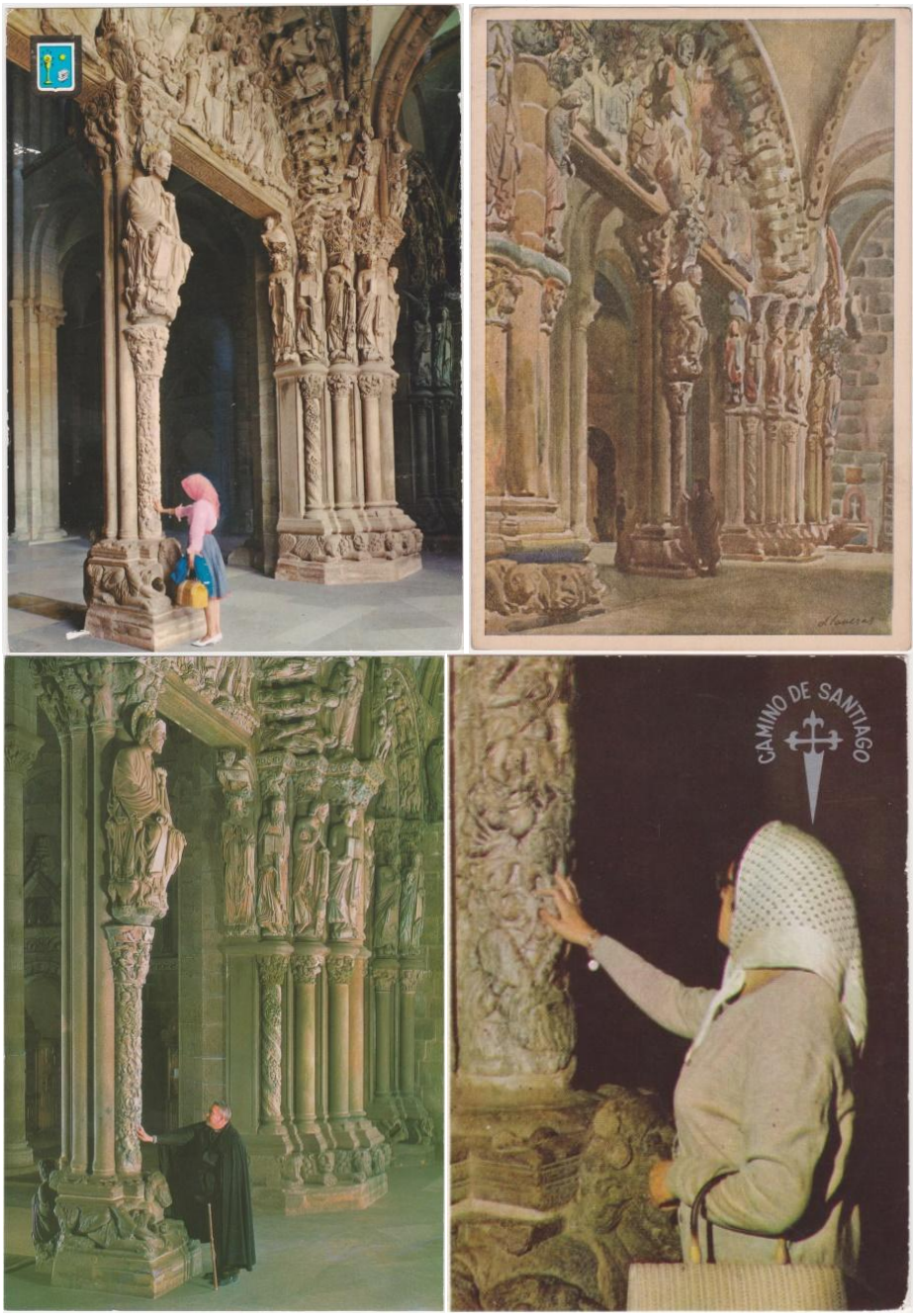
Figs. 14, 15, 16, 17 y 18

Fonte: Col. particular (14-15), Arquivo Carlos Castelao (16-18)

Figs. 19, 20, 21 y 22

Fonte: Arquivo Carlos Castelao

Figs. 23, 24, 25 y 26



Fonte: Arquivo Carlos Castelao

Figs. 27, 28 y 29

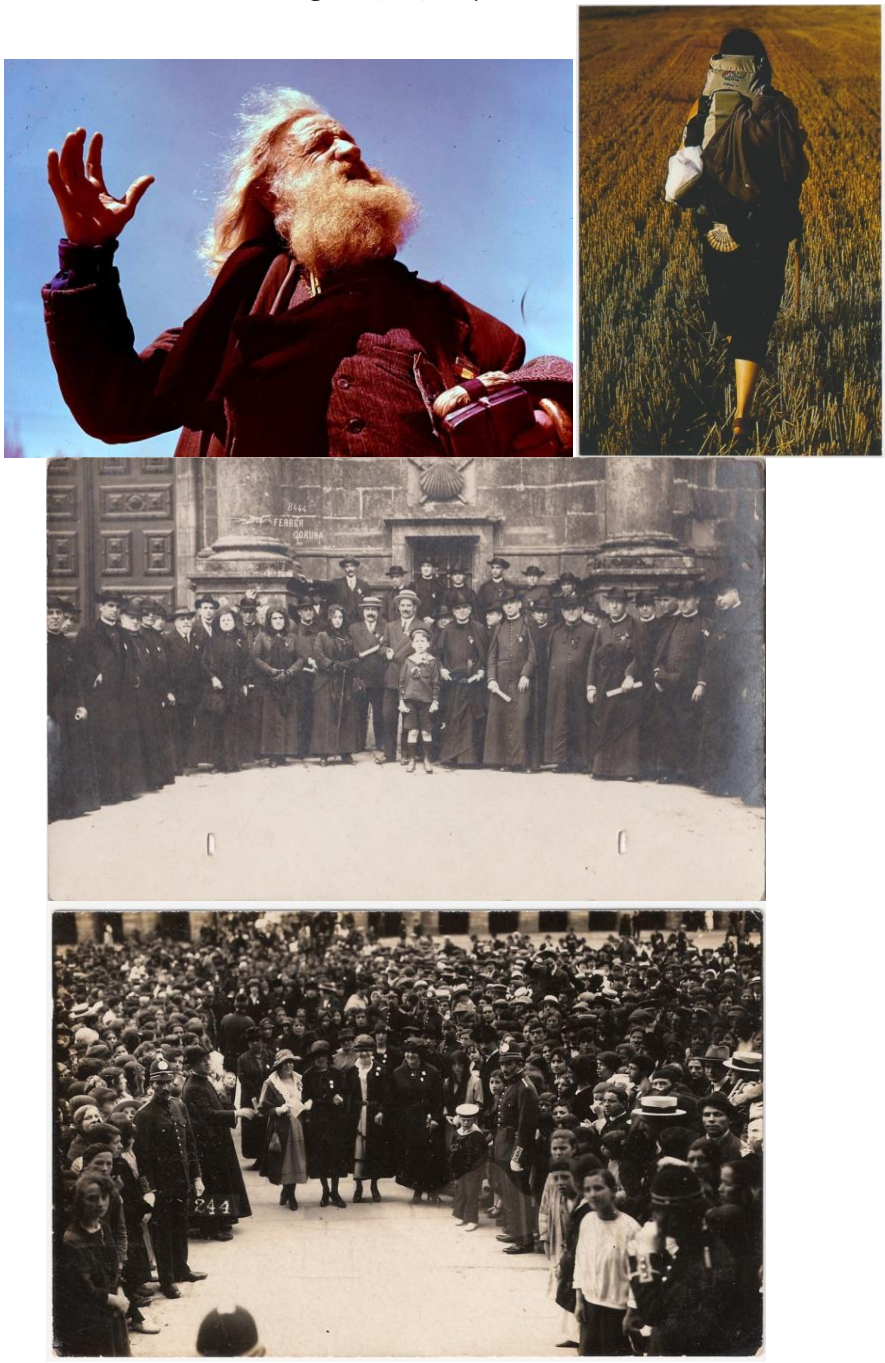
Fonte: Arquivo Carlos Castelao

Figs. 30, 31 y 32

Fonte: Arquivo Carlos Castelao

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 143-172.
e-ISSN: 3101-5816

Figs. 33, 34, 35 y 36



Fonte: Arquivo Carlos Castelao

Figs. 37, 38 y 39

Fonte: Arquivo Carlos Castelao

Figs. 40, 41 y 42

Romería gallega á Santiago.—El Conde de Canillas, portador del estandarte de los caballeros
Fotos. Seco

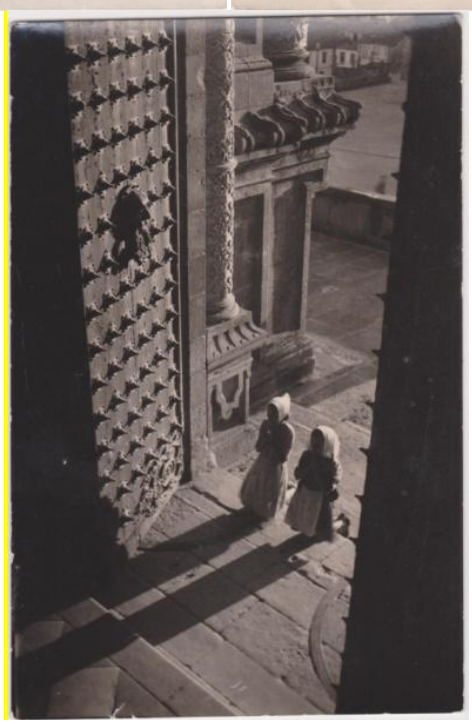
Fonte: Arquivo Carlos Castelao

Figs. 43, 44 y 45

Fonte: Arquivo Carlos Castelao

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 143-172.
e-ISSN: 3101-5816

Figs. 46, 47 y 48



Fonte: Arquivo Carlos Castelao

Créditos fotográficos

Fig. 1.- "Las Fiestas del Apóstol en la Catedral: peregrinos que se dirigen a ganar el Jubileo por la Puerta Santa", xilografía en *La Ilustración Española y Americana* do 15/08/1885, debuxo de Rafael Balsa de la Vega.

Fig. 2.- *"Procession des pélerins á Compostelle"*, gravado en cobre en *Beschryving van Spanjen en Portugal*, debuxo de Pieter van der Aa e gravado de Jan Goeree, 1707.

Fig. 3.- Fotografía estereoscópica francesa dun peregrino a Terra Santa, ca 1880.

Fig. 4.- CdV en albumina dun peregrino a Santiago, anónima, ca. 1865-70.

Fig. 5.- "SANTIAGO.- Un peregrino", postal ilustrada, ed. Papelería Naveira (Santiago), ca. 1915.

Fig. 6.- *"Pélerin Basque Espagnol"*, postal ilustrada, ed. Phototypie Labouche frères (Toulouse), ca. 1920.

Fig. 7.- Portada do nº 748 de *Vida Gallega* (xullo 1959); "Peregrino", de Valentín Roldán.

Fig. 8.- Dous peregrinos xunto da Porta Santa, publicado en *Mundo Gráfico* (31/07/1935), foto de Ksado.

Fig. 9.- Peregrino fronte a unha tenda en Santiago en agosto de 1948; anónimo.

Fig. 10.- Peregrinos a Santiago na Festa do Corpus de Sitges de 1952; anónimo.

Fig. 11.- *Zapatones*, postal ed. Máis Fotografía (Santiago), ca. 2010.

Fig. 12.- Neno peregrino (resaltado) en xelatinobromuro virado ao sepia, ca. 1910; anónimo francés.

Fig. 13.- CdV abarculada dun neno-peregrino, ca. 1875; estudio de Dolbeau (Sablé-sur-Sarthe, Francia).

Fig. 14.- CdV dunha nena-peregrina, ca. 1875; estudio de Joan Cantó i Esclús *Otnac* (Barcelona).

Fig. 15.- Fotopostal dun neno como San Roque peregrino, ca. 1910; talvez Enrique Guerra (Santiago).

Fig. 16.- Fotopostal de peregrino con tres rapazas, ca. 1915; Vicente Fotógrafo (Madrid).

Fig. 17.- "Catedral. Parteluz del Pórtico de la Gloria", postal da *Colección Ksado*, de 1939; foto Ksado.

Fig. 18.- Tarxetón de Nadal nº 808 de *Luis Ksado*, editado en 1970; foto Ksado.

Fig. 19.- Hermenegildo Maidagán xunto a Porta Santa, 1926 (*La Estampa*, Madrid, 23/07/1929, p. 15); foto Ksado.

Fig. 20.- Hermenegildo Maidagán pousando a man no parteluz do Pórtico da Gloria, 1926 (*La Estampa*, Madrid, 23/07/1929, p. 15); foto Ksado.

Fig. 21.- "Catedral. Pórtico de la Gloria", nº 50 da serie xeral editada por Lucien Roisin; foto Roisin.

Fig. 22.- "Catedral. Columna Milagrosa", nº 85 da serie xeral editada por Lucien

Roisin; foto Roisin.
Fig. 23.- "Pórtico de la Gloria", nº A58, sobre unha acuarela de Frederic Lloveras Herrero, ca 1945; ed. Archivo del Arte.
Fig. 24.- "Pórtico de la Gloria", nº 4, col. Escudo de Oro, 1963; ed. Domínguez/FISA.
Fig. 25.- "La llegada del peregrino", nº 19, 1976; ed. A.G. Cobas.
Fig. 26.- "Pórtico y Columna de los Milagros", nº 20, foto de Isaac Medarde, 1965; ed. Fotocolor.
Fig. 27.- Sen título, ca. 2015; ed. Oficina do Peregrino.
Fig. 28.- "(...) los peregrinos pugnaban por poner los dedos en las huellas centenarias", foto de Miguel Gener, ca. 1998 (Luis Carandell, *Ultreia. Historia, leyendas, gracias y desgracias del Camino de Santiago*, 2ª ed., El País-Aguilar, p. 21 ilustracións).
Fig. 29.- Turista española poñendo a man no parteluz mentres a retrata unha amiga, ca. 1965.
Fig. 30.- Francisco Franco máis Carmen Polo e o arcebispo Tomás Muñiz Pablos saíndo da Catedral de Santiago, 1938; Silvestre Almeida.
Fig. 31.- Peregrinos da OJE-Frente de Juventudes nunha marcha cara Santiago, 1965; foto Rafael Bozano (Pamplona).
Fig. 32.- "Cuando toda Europa era Camino de Santiago", marcha da OJE cara Santiago en Puente la Reina, ca. 1965; Fotofiel-Orbelat (Madrid).
Fig. 33.- Rafael Padial López retratado por Álvaro García-Pelayo Gross, 1959 (*Blanco y Negro*, nº 2452, 02/05/1959).
Fig. 34.- Postal editada por Correos y Telégrafos en promoción do Xacobeo 2010, foto de R. Matera.
Fig. 35.- Familias e relixiosos fronte a Porta da Acibechería, 1913; fotopostal de José Ferrer para a serie "Pueblos, Paisajes, Arte y Costumbres de Galicia", nº 8444; imaxe de mostrario.
Fig. 36.- Peregrinación no Obradoiro, ca. 1926; fotopostal de eventos de Ksado, nº A144.
Fig. 37.- peregrinación da Asociación do Rosario Perpétuo de Padrón no Obradoiro, 1926; fotopostal de Pedro Gamallo, 1926, nº XIV.
Fig. 38.- Peregrinación de xente da contorna de Noia no claustro da Catedral con estandartes, 30/08/1909; fotopostal anónima.
Fig. 39.- Peregrinación barcelonesa pasando perante a tenda de Ksado, ca. 1948; fotopostal anónima.
Fig. 40.- "Romería gallega á Santiago.- El Conde de Canillas portador del estandarte de los caballeros", 1909; fotografía de Seco.
Fig. 41.- Peregrinación francesa co estandarte de San Luís nas Praterías o 23/07/1954, coa presenza do Primado de Francia (Maurice Feltin), o arcebispo de

Rouen (Joseph-Marie Martin), o presidente do Consello municipal de París (Bernard Lafay) e o alcalde de Santiago (Enrique Otero Aenlle); foto probablemente de Guitián.
Fig. 42.- Grupo de mozas peregrinas nas Praterías, de autoría anónima, en agosto de 1956.
Fig. 43.- Grupo de peregrinos de Galiza, ca. 1955; foto Arturo Ponte.
Fig. 44.- Grupo de peregrinos de Lille en Praterías, ca. 1960; autoría anónima.
Fig. 45.- Xuventudes de Acción Católica en peregrinación na Quintana, o 04/09/1948, de autoría anónima.
Fig. 46.- Grupo en peregrinación catalán co arcebispo Quiroga Palacios e outro prelado na Inmaculada, ca. 1965; Fotos Novoa.
Fig. 47.- Grupo en peregrinación catalán no Obradoiro, ca. 1965, Fotos Novoa.
Fig. 48.- "Puerta de la fachada del Obradoiro", nº 58, ca 1956; edición García Garrabella (Zaragoza).

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 173-200.
e-ISSN: 3101-5816

Sapientia Cordis: Revelaciones en torno a la obra del Maestro Mateo, entre el coro y la gloria

SAPIENTIA CORDIS: NEW INSIGHTS INTO THE WORK OF MASTER MATEO IN THE CATHEDRAL OF SANTIAGO DE COMPOSTELA, BETWEEN THE CHOIR AND THE PORTAL OF GLORY

FRANCISCO PRADO-VILAR
Universidade de Santiago de Compostela-CISPAC

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 173-200.
e-ISSN: 3101-5816

Sapientia Cordis: Revelaciones en torno a la obra del Maestro Mateo, entre el coro y la gloria

Francisco Prado-Vilar
Universidade de Santiago de Compostela-CISPAC

Recibido: 16/03/2026

RESUMEN: Este artículo se centra en el análisis del zócalo central del Pórtico de la Gloria, donde se encuentran dos figuras fundamentales que han suscitado una intensa fascinación popular y numerosos debates historiográficos: el personaje veterotestamentario flanqueado por leones y el célebre retrato del Maestro Mateo. A partir de investigaciones recientes y de los resultados de la restauración digital del zócalo, el estudio examina la iconografía, función y disposición escenográfica de ambas imágenes. Sobre la base de la identificación de la figura entre leones como Judá, propuesta por José María Díaz, se reinterpreta su significado en el marco del eje teológico que articula el programa del Pórtico, donde la genealogía davídica se proyecta tipológicamente hacia la teofanía apocalíptica del tímpano. Paralelamente, se presenta la restauración digital de la figura del Maestro Mateo, que ha permitido esclarecer aspectos hasta ahora desconocidos de su historia material, su iconografía y su disposición escenográfica. Finalmente, el estudio amplía la interpretación de este retrato al ponerlo en relación con las investigaciones recientes sobre el coro pétreo mateano y su integración conceptual con el Pórtico, lo que permite iluminar el significado de la imagen del arquitecto y abrir nuevas perspectivas sobre la biografía intelectual y espiritual de su creador.

Palabras clave: catedral de Santiago, coro, iconografía, Maestro Mateo, musicología, patrimonio, Pórtico de la Gloria, tecnologías digitales

Códigos UNESCO: Historia medieval (5504.02), Historia del arte (5506.01), Iconografía

(5506.04), Musicología (6203.02)

SAPIENTIA CORDIS: NEW INSIGHTS INTO THE WORK OF MASTER MATEO IN THE CATHEDRAL OF SANTIAGO DE COMPOSTELA, BETWEEN THE CHOIR AND THE PORTAL OF GLORY

ABSTRACT: This article focuses on the analysis of the central plinth of the Portal of Glory in the cathedral of Santiago de Compostela, where two key figures are located that have long inspired popular fascination and considerable historiographical debate: an Old Testament figure flanked by lions and the celebrated portrait of Master Mateo. Drawing on recent research and the results of the digital restoration of the plinth, the study examines the iconography, function, and scenographic arrangement of both images. Building on José María Díaz's identification of the lion-flanked figure as Judah, the article reinterprets its meaning within the theological axis that structures the program of the Portal of Glory, in which the Davidic genealogy is projected typologically toward the apocalyptic theophany of the tympanum. At the same time, the digital restoration of the figure of Master Mateo is presented, revealing previously unknown aspects of its material history, iconography, and original disposition. Finally, the study expands the interpretation of this portrait by relating it to recent research on Master Mateo's stone choir and its conceptual integration with the Portal of Glory. This perspective sheds new light on the meaning of the architect's image and opens new paths for understanding the intellectual and spiritual biography of its creator.

Keywords: Cathedral of Santiago, choir, digital technologies, heritage, Iconography, Master Mateo, musicology, Portal of Glory

INTRODUCCIÓN

> He escogido a Bezalel, de la tribu de Judá, y lo he llenado del espíritu de Dios, de sabiduría, de inteligencia y de conocimiento para toda clase de obras, para concebir y ejecutar trabajos en oro, en plata y en bronce, en mármol, en piedras preciosas y en toda variedad de maderas […] Y en el corazón de todos los hombres hábiles he puesto sabiduría, para construir todo lo que te he mandado.
>
> Éxodo 31: 1-7

> Para que un libro sea leído y cogido en toda su integridad, que no es solamente lo que está escrito, hace falta que el lector tenga una riqueza empírica, una riqueza de experiencia, tan grande por lo menos como la del autor.
>
> Gonzalo Torrente-Ballester[1]

Podría decirse que tuve el privilegio de conocer a don José María Díaz en la Gloria. Recién llegado a España, tras un largo período de formación y desarrollo profesional en Estados Unidos, fui seleccionado, con su beneplácito, para formar parte del comité científico de la restauración del Pórtico de la Gloria. Este proyecto no solo me permitió acceder de manera directa a la monumental obra del Maestro Mateo, que habría de convertirse en uno de los ejes centrales de mi investigación, sino que también me brindó la oportunidad de conocer y admirar la labor del venerable deán y archivero a quien se rinde homenaje en este volumen.

Conversar con don José María significaba no solo aprender de su inmensa sabiduría, sino también imbuirse de la luminosidad de su presencia. Cuando hablaba sobre la historia y el arte de la catedral, temas que le apasionaban, irradiaba la luz de una mente animada por una curiosidad incesante e intemporal. Esa misma lucidez se manifestaba en su capacidad para reconocer la excelencia y discernir con agudeza el verdadero talento, nutriéndolo y protegiéndolo. Así lo demostró en la emotiva semblanza que dedicó a su admirado Serafín Moralejo. En ella imaginaba al brillante profesor detenido ante el Pórtico de la Gloria, meditando sobre cómo limpiar y restaurar sus imágenes, cuando, repentinamente, la figura misma del Apóstol, en agradecimiento por todo el conocimiento con el que este estudioso había iluminado su casa, adquirió vida y "bajando los ojos y mirándolo muy atento y apacible" le dijo: "E toma ejemplo de mi hermano Juan, al que aquí ves con su águila posada en las sus rodillas, ca él tampoco se detuvo en cazar moscas, sino que se remontó sobre las plumas de los vientos, bebiendo inmensidades en su vuelo caudal"[2].

A lo largo de los años he tenido ocasión de reconocer el trabajo de don José María con menciones puntuales en diversas publicaciones. La primera fue en el artículo "*Flabellum*: Ulises, la Catedral de Santiago y la historia del arte medieval español como proyecto intelectual", donde proponía una nueva interpretación del programa iconográfico y de la concepción escenográfica de la Porta Francigena –la portada norte del transepto (ca. 1105)—, subrayando el papel esencial que debieron desempeñar en su sofisticado diseño los canónigos

[1] Entrevista recogida en el DVD que acompaña a *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*, 2 vols. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

[2] DÍAZ FERNÁNDEZ, José María, "Libro nuevo de los milagros del Señor Santiago I: Del discurso que el Apóstol fizo a un maestro en artes por que levantara fortuna en provincias remotas. Al profesor Serafín Moralejo", en *Desde Santiago. Personas y aconteceres*, Santa Compa (A Coruña), TresCtres, 2003, pp. 187-196, esp. p. 189.

de la escuela episcopal patrocinada por el arzobispo Gelmírez[3]. Al examinar cómo las "imágenes pétreas" que configuraban esta portada remitían a "figuras de pensamiento" presentes en obras que pudieron formar parte de las lecturas de canónigos compostelanos como Giraldo de Beauvais, Rainiero de Pistoia, Raucelino o Guido, reflexionaba sobre la estrecha relación que existía entre la formación intelectual del cabildo y la extraordinaria ambición artística de las empresas promovidas en la catedral durante aquel periodo[4]. Extendía entonces esta reflexión al presente y a mi propia experiencia con los canónigos encargados en ese momento de la custodia y conservación del monumento, don José María Díaz y don Daniel Lorenzo, quienes afrontaban, con inteligencia y destreza, la compleja tarea de pilotar la restauración de la catedral que sus predecesores contribuyeron a erigir, mostrándose así dignos continuadores de aquellos.

Incluía en aquel artículo la cita de Gonzalo Torrente Ballester con la que abre este ensayo –que remite al famoso *dictum* de Goethe "solo se ve lo que se conoce"– para reflexionar sobre la facilidad con la que obras de extraordinaria complejidad intelectual y belleza formal, como la Porta Francigena o el Pórtico de la Gloria, pueden verse empobrecidas, en ocasiones, cuando quienes se erigen en sus intérpretes carecen de la formación, la visión y el talento de aquellos que las concibieron, resultando en lecturas reductivas que oscurecen y opacan, en vez de iluminar y expandir, su significado. También en este terreno la catedral de Santiago y, en especial, el Pórtico de la Gloria, ha tenido la fortuna de contar con canónigos que, en su condición de modernos exégetas del monumento, respondieron a esa exigencia intelectual con *sapientia cordis*, desde don Antonio López Ferreiro hasta el propio don José María Díaz, destacado promotor de la memoria y de la obra de aquel[5].

[3] PRADO-VILAR, Francisco, "*Flabellum*: Ulises, la Catedral de Santiago y la Historia del Arte medieval español como proyecto intelectual", *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2, 2011, pp. 281-316.

[4] El estudio fundamental sobre la escuela episcopal compostelana es DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, "Problemas de la cultura en los siglos XI-XII: la escuela episcopal de Santiago", *Compostellanum,* 16, 1971, pp. 187-200. Para un estudio completo de la Porta Francigena, con referencia al corpus de fuentes patrísticas y de la tardo antigüedad que informan su programa, véase PRADO-VILAR, F., "The Marble Tempest: Material Imagination, the Echoes of *Nostos*, and the Transfiguration of Myth in Romanesque Sculpture", en Bissera V. PENTCHEVA (ed.), *Icons of Sound: Voice, Architecture and Imagination in Medieval Art*, New York, Routledge, 2020, pp. 152-205.

[5] DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.ª, "López Ferreiro en el centenario de su historia", en *Desde Santiago* […], op. cit., pp. 153-155. El deán fue asimismo impulsor de la publicación de la biografía de SANTOS FERNÁNDEZ, Carlos, *Antonio López Ferreiro (1837-1910). Canónigo,*

Fig. 1. Zócalo del parteluz del Pórtico de la Gloria con la figura de Judá: a. Estado actual; b, c, d. Restauración digital

Fuente: a. ©Fundación Catedral de Santiago; b,c,d. KosmoTech_1200

A don José María le debemos la interpretación iconográfica definitiva de una de las figuras más importantes del Pórtico de la Gloria: el misterioso personaje que, cabalgando sobre dos felinos, sostiene el parteluz (fig. 1). Propuestas anteriores, identificándolo como Daniel, Sansón o Hércules, incurrían en contradicciones insalvables, tanto en los detalles de la figura, que no está sometiendo a dos leones sino postrado sobre ellos, como en su lugar con relación al programa iconográfico circundante, en el que ninguno de estos personajes encuentra un encaje plenamente coherente. En realidad, como acertadamente indicó don José María:

> Se trata del hijo de Jacob, Judá, designado por el Patriarca para prolongar la descendencia de Abrahán hasta el Mesías prometido. De ahí la vara de Jesé, que asciende hasta María, pasando por David y culmina en el Hijo que el Padre nos ofrece en el capitel. Vuelvo a transcribir algunas de las palabras con las que Jacob bendice a Judá: "Cachorro de león es Judá, de hacer presas sabes, hijo

historiador y novelista compostelano, Santiago de Compostela, Albarellos, 2012. Véase también, MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Reedición de dos estudios de López Ferreiro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 310, 1976, pp. 230-235.

> mío. Se encorva, se echa como un león, como una leona ¿quién podrá levantarlo? [6].

La interpretación iconográfica de una obra tan compleja como el Pórtico de la Gloria se asemeja a la resolución de un gran puzle. Cuando una pieza se introduce de forma incorrecta –como sucede con algunas de las interpretaciones que se han propuesto para esta figura– no solo se desvirtúa el significado de ese elemento concreto, sino que se dificulta el ensamblaje de las demás piezas, alejándonos del objetivo final: reconstruir la visión de conjunto que emerge cuando el puzle se resuelve. Por el contrario, cuando una pieza encaja con precisión –como ocurre con la hipótesis propuesta por don José María– el sistema entero comienza a revelarse con claridad. En su interpretación, el texto bíblico y su tradición exegética explican e iluminan todos y cada uno de los detalles de la imagen: desde las características formales de las figuras hasta su posición en relación con la iconografía del parteluz y del tímpano, e incluso su conexión con el programa de la fachada exterior del Pórtico, cuya configuración original hemos podido reconstruir recientemente[7]. Se abre así una vía segura para cartografiar otros significados esenciales del monumento que hasta ahora solo podían intuirse.

Tomando como punto de partida el descubrimiento de don José María, presentaré en las siguientes páginas nuevas investigaciones sobre las cuestiones centrales a las que dedicó su pensamiento: el significado del Pórtico, la figura del Maestro Mateo y el coro pétreo, con el que tanto el Pórtico como el propio Mateo estaban íntimamente vinculados. De este modo continuamos, en su memoria, una conversación que comenzó en la Gloria.

EL CETRO DEL LEÓN DE JUDÁ

> A ti, Judá, te alabarán tus hermanos; sujetarás a tus enemigos por el cuello, y los hijos de tu padre se inclinarán ante ti. Tu, Judá, eres un cachorro de león; tu, hijo mío, te apartaste de tu presa. Te encorvas, te echas como león; te asemejas a un león viejo (o leona). ¿Quién se atreverá a despertarte? No se te quitará el cetro, Judá; ni el símbolo de poder de entre tus pies, hasta que venga el

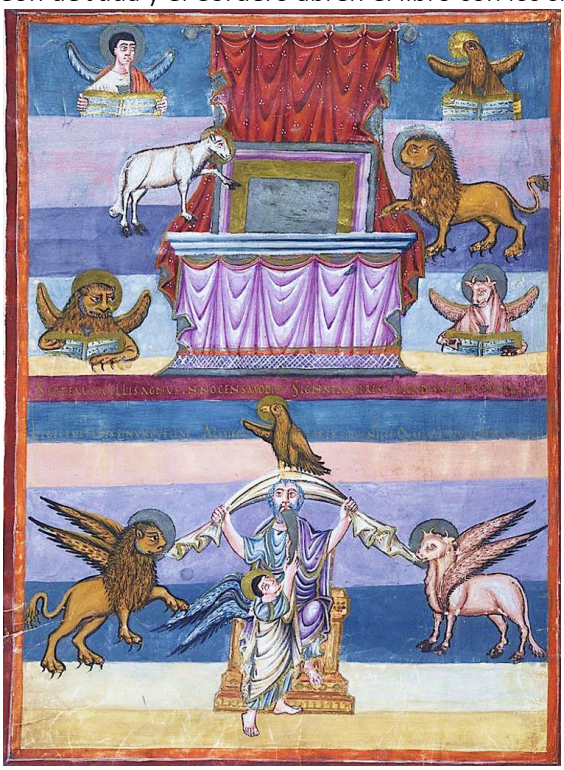
[6] DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.ª, "Ante la restauración del Pórtico de la Gloria", *Compostellanum,* 56, 2011, pp. 361-396, esp. p. 390.

[7] PRADO-VILAR, F., "La fachada del Pórtico de la Gloria: Revelación de una obra maestra recuperada", en Francisco PRADO-VILAR (ed.), *El Pórtico de la Gloria: Arquitectura, materia y visión*, Madrid, Fundación Complutense, 2020, pp. 49-133, esp. pp. 86-95 (para la figura del profeta Zacarías y su relación con el programa iconográfico del parteluz).

verdadero rey.

Génesis 49:8-10

Fig. 2. El león de Judá y el Cordero abren el libro con los siete sellos



Fuente: Biblia de Moutier-Grandval, Londres, British Library, Add. MS. 10546, 449r
©wikimedia commons

La representación de Judá en el Pórtico de la Gloria se inspira en el capítulo crucial del Génesis en el que su padre Jacob lo bendice y designa como heredero. La última frase del pasaje citado, donde se anuncia la llegada del "verdadero rey", fue interpretada en la exégesis cristiana como una profecía del advenimiento de Jesús como el Mesías por lo que, en el libro del Apocalipsis, Cristo, en su Segunda Venida, es aclamado como el león: "El león de la tribu de Judá, el retoño de David, ha vencido y puede abrir el libro y sus siete sellos" (Ap. 5:5). La visualización de este pasaje en la Edad Media inspiró brillantes formulaciones iconográficas como la célebre iluminación de la Biblia de Moutier-Grandval donde las dos naturalezas de Cristo, el león de Judá y el cordero del sacrificio, proceden a abrir al unísono los siete sellos del libro que simboliza el

misterio de la historia sagrada (fig. 2)[8]. Por lo tanto, la estructura vertical del parteluz del Pórtico establece una relación tipológica directa entre la figura veterotestamentaria de Judá, situada en el zócalo, y su cumplimiento escatológico en el Cristo triunfante de la Segunda Venida, representado en el tímpano.

Situado en el zócalo, como el punto de origen de la dinastía real de Israel, Judá aparece caracterizado como un león rugiente que emerge aupado sobre leones. Siguiendo el pasaje profético en el que se inspira su imagen, Génesis 49:8-10 –cuyos versos estaban posiblemente inscritos en el pergamino que se despliega ante él—, se yergue en un impulso ascendente para sostener, literalmente, a toda su descendencia regia. Esta se despliega en el parteluz a través de la célebre profecía de Isaías: "brotará un retoño del tronco de Jesé" (Isaías 11:1). Entre sus ramas se suceden los descendientes de Judá –David y Salomón– hasta culminar en la Virgen María, representada en el momento de pronunciar el *fiat* de la Anunciación, cuando su cuerpo se convierte en el umbral a través del cual Cristo asume su naturaleza humana dentro del linaje regio de Israel integrándose en la historia de la promesa davídica [9].

Esta línea profética alcanza su plena realización en el tímpano, donde el último descendiente del linaje real nacido de Judá se revela, en la plenitud de los tiempos, como el Cristo resucitado, triunfante y coronado, que ocupa el trono del reino eterno de Dios. Este eje se prolonga ascensionalmente en la organización tripartita del nártex, culminando en la clave de bóveda de la tribuna, donde se manifiesta el Cordero pascual como imagen última del sacrificio redentor. Por lo tanto, en los extremos de este eje vertical del nártex cuyo centro es Cristo Rey, aparecen –como en la Biblia de Moutier-Grandval– las dos figuras que expresan su doble naturaleza: en la tierra, en perspectiva histórica, el león de su genealogía humana; y en el cielo, en perspectiva escatológica, el Cordero transformado en la lámpara eterna que ilumina la Jerusalén Celeste[10].

[8] Para un análisis magistral de esta iluminación, véase KESSLER, Herbert. L., "'*Facies bibliothecae revelata*': Carolingian Art as Spiritual Seeing," en *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 2000, pp. 149-89.

[9] Para un análisis de la relación entre la Anunciación del parteluz y la Epifanía del tímpano de la fachada del coro, que estaban conectadas visualmente a través del eje axial de la nave del templo, véase PRADO-VILAR, F., "*Aula Siderea*: Arquitectura, transfiguración y escatología en la catedral de Santiago", en Francisco PRADO-VILAR, (ed.), *El Pórtico de* […], op. cit., pp. 31-47, esp. pp. 42-43.

[10] Para el programa iconográfico del Pórtico, que se expande en la triple estructura vertical del nártex, véase MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Atti del Convengno Internazionale di Studi Il*

Si, en el plano teológico, a lo largo del eje vertical que estructura el Pórtico, la figura de Judá se constituye en la piedra angular de la que surge el linaje regio de Israel en perspectiva escatológica, en el plano histórico esa misma figura funciona como fundamento de una legitimación política de la realeza terrena que aspira a inscribirse en la genealogía bíblica. Los "verdaderos reyes" llamados a reclamar el cetro de Judá anunciado en la profecía del Génesis podían entenderse así en dos niveles complementarios. En su sentido pleno, escatológico, el heredero es Cristo; pero, en el horizonte de la historia, esa promesa era apropiada simbólicamente por quienes se presentaban como continuadores de la realeza bíblica: en este caso, los reyes de León y Galicia.

La intervención del Maestro Mateo en la catedral de Santiago tuvo como propósito transformar un edificio concebido originalmente como templo de peregrinación en una gran catedral real, destinada a servir de escenario para grandes ceremonias de exaltación de la alianza entre "*regnum"* y "*sacerdotium*", como coronaciones e investiduras de caballero, para las cuales el nártex occidental funcionaba como una auténtica escenografía áulica. Fue precisamente en este momento cuando el león se consolidó como símbolo heráldico del reino a través de la numismática, apareciendo como motivo principal en las monedas acuñadas en la ceca compostelana durante los reinados de los grandes promotores de las obras catedralicias, Fernando II y Alfonso IX (VIII de Galicia), y repitiéndose asimismo en sus retratos en el *Tumbo A*, donde se establece, al igual que en el caso de Judá, un paralelo simbólico entre el león y la figura del rey (fig. 3 a, b)[11]. Por lo tanto, cuando los reyes de León y Galicia entraban en el Pórtico y se detenían ante el parteluz para posar su mano sobre el árbol de Jesé, se incorporaban físicamente a la genealogía regia que emanaba del linaje de Judá y, a través de ella, a la estirpe mesiánica que culminaba, pasando por el Apóstol Santiago, en Cristo[12].

Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea, Perugia 23-24- 25 settembre 1983, Perugia, 1983, pp. 37-61; y para su expansión en horizontal conectando con el coro, véase PRADO-VILAR, F., "*Aula Siderea* […]," op. cit., pp. 37-41.

[11] Para el dinero de vellón de Alfonso IX (VIII) acuñado en la ceca de Santiago, mostrando en el anverso un león rampante con la marca de la cerca, las letras S(ancti) e I(acobi) entrelazadas, y una cruz entre las patas delanteras, véase LÓPEZ ALSINA, Fernando (ed.), *Alfonso IX e a súa época. Pro Utilitate Regni Mei*, catálogo de exposición, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 258-259.

[12] Para la función de la fachada mateana y el Pórtico como espacio escenográfico para las ceremonias reales, véase PRADO-VILAR, F., "La fachada del […]", op. cit., pp. 89-90, y pp. 111-132. Sobre los significados del ritual de posar la mano en el árbol de Jesé como parte de la concepción original del parteluz, véase IDEM, "Una mañana perpetua", en

Fig. 3. a. Retrato de Alfonso IX (VIII de Galicia); b. Dinero de Alfonso IX (VIII), 1188-1230, vellón, 18 mm

Fuente: a. © Archivo Catedral de Santiago, CF 34, fol. 62v; b. Madrid, Colección Orol Pernas, inv. AO-8 ©wikimedia commons

EL CORAZÓN DEL *SAPIENS ARCHITECTUS*

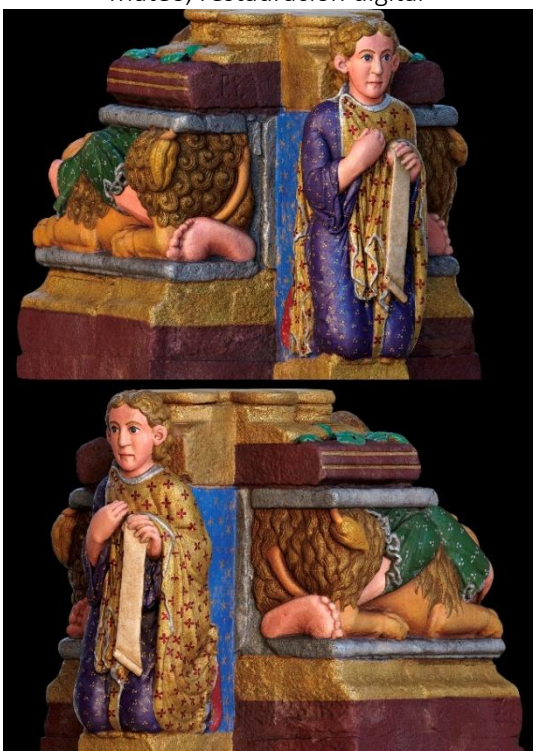
> Si alguien tiene que construir una casa, su mano no se lanza impulsiva a la acción. Interiormente la línea de su corazón (*intrinseca linea cordis*) traza el plan de la obra y, mentalmente, los pasos sucesivos en un orden determinado; y la

Francisco PRADO-VILAR, (ed.), *El Pórtico de* […], op. cit., pp. 12-26. Como bibliografía esencial, véase, también, el estudio clásico de MORALEJO ÁLVAREZ, S., "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", en *El Pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 19-36; y SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío, "El entorno imaginario del rey: cultura cortesana y/o cultura clerical en tiempos de Alfonso IX", en LÓPEZ ALSINA, F. (ed.), *Alfonso IX e a súa* […], op. cit., pp. 307-326; IDEM, "Dreams of Kings and Buildings: Visual and Literary Culture in Galicia (1157–1230)", en James D'EMILIO (ed.), *Culture and Society in Medieval Galicia: A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, Leiden, Brill, pp. 695-764. Los estudios fundamentales sobre el Panteón Real – otro proyecto vinculado al Maestro Mateo e integrado en la misma campaña de transformación de la basílica del Apóstol en una catedral regia, son: MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "¿Raimundo de Borgoña († 1107) o Fernando Alfonso (†1214)? Un episodio olvidado en la historia del panteón compostelano", en *Galicia en la Edad Media, Actas del Coloquio de Santiago de Compostela 1987*, Madrid, 1990, pp. 161-178, y SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío, *Conversaciones en la catedral. Sobre estética, política y conmemoración regia en torno a 1200*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2025, especialmente los capítulos 2 y 7.

mano de su corazón (*manus cordis*), antes que la del cuerpo, da forma a toda la casa; y su estado es antes un arquetipo que algo tangible[13].

Godofredo de Vinsauf, Poetria Nova

Fig. 4. Zócalo del parteluz del Pórtico de la Gloria con el retrato del Maestro Mateo, restauración digital



Fuente: KosmoTech_1200

Si a un lado del zócalo principal del Pórtico de la Gloria encontramos, mirando hacia el umbral del mundo, la figura que encarna el origen genealógico de la estirpe regia y mesiánica que articula toda la iconografía del conjunto –Judá–, al otro lado, orientado hacia el espacio más sagrado del santuario apostólico, se sitúa quien encarna el origen mismo de la obra: el retrato del Maestro Mateo (fig. 4). La disposición de ambas figuras establece así un elocuente paralelismo estructural entre genealogía y creación, entre el fundador de la estirpe mesiánica y el *sapiens architectus* que construye el templo.

También a esta célebre figura dedicó don José María valiosas reflexiones, retomando las observaciones formuladas por López Ferreiro:

[13] DE VINSAUF, Godofredo, *Poetria Nova*, Madrid, Arco Libros, 2008. pp. 134-135.

> López Ferreiro, que no duda del retrato de Mateo, se fija en el varón robusto de cara afeitada y la cabeza cubierta de espesa y rizada cabellera. Llega a más, queriendo descubrir en las bien acusadas formas del rostro, un carácter enérgico y grandeza de ánimo, adivinando en el interior un inmenso corazón. Desde luego, así tuvo que ser el del autor de obra tan sublime. Reparando en su atuendo, se observa con claridad la túnica delgada y de flexible tela, y el reducido manto sujeto sobre el hombro derecho: toques primorosos de una elegancia que cautiva[14].

Se mostró el deán especialmente preocupado por su conservación, señalando que "los continuos roces a lo largo de los siglos han reducido a un supuesto esbozo las originales perfecciones de una estatua acabada". Esta preocupación se extendía a todo el zócalo, incluida la figura de Judá:

> Ciñéndonos a las urgencias del presente, marcadas por la restauración en marcha, el zócalo presenta las marcas de una continua agresión. Definitivamente habrá que preservarlo con los obligados aislamientos. Las bocas de los monstruos, hoy deformadas y obstruidas, volverán a abrirse del todo para que recobren su originaria función utilitaria. Por ellas volverá a respirar la incomparable cripta, librándose de las humedades que tanto le siguen afectando[15].

En la última fase de la restauración del Pórtico del Gloria se cumplieron los deseos de don José María y se acometió la limpieza y protección del zócalo, liberando las bocas de los felinos y recuperando la ventilación de la cripta. Paralelamente, se realizó un magistral estudio estructural, por parte de Rodrigo de la Torre, gracias al cual conocemos con precisión los detalles del portentoso proceso de ensamblaje de esta compleja estructura[16]. Don José María no pudo

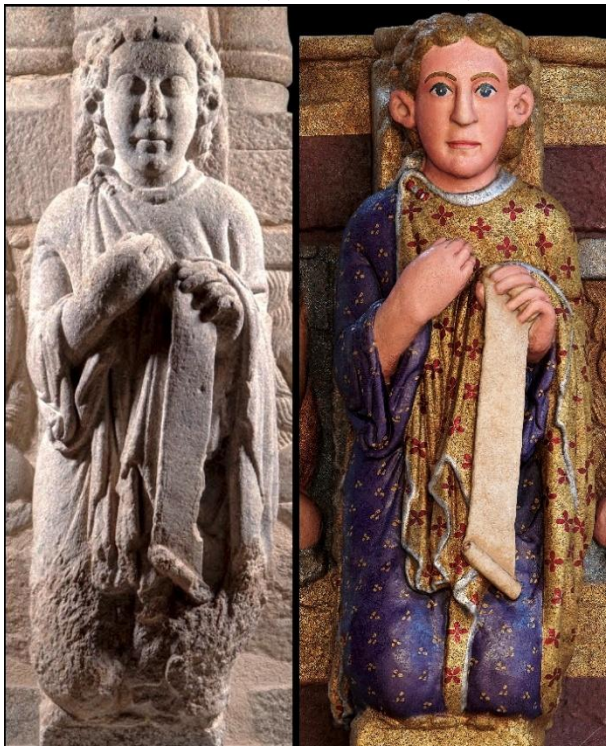
[14] DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.ª, "Ante la restauración […]", op. cit., p. 372. El mejor estudio sobre la historiografía de las leyendas generadas en torno a esta figura es BOUZA BREY, Fermín, "El Maestro Mateo en la tradición popular de Galicia", *Compostellanum*, VI.2, 1959, pp. 181-194. Más discutible es un reciente intento revisionista de negar esta identificación, citando las mismas fuentes recogidas por Bouza Brey, en el que se proponen alternativas forzadas y anacrónicas, véase VIGO TRASANCOS, Alfredo, "Historia de una invención: realidad y ficción del supuesto autorretrato del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria", *Quintana*, 16, 2017, pp. 339-378.

[15] DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.ª, "Ante la restauración […]", op. cit., p. 390.

[16] DE LA TORRE MARTÍN-ROMO, Rodrigo, "La creación del Pórtico de la Gloria. Examen constructivo y aspectos técnicos", en F. PRADO-VILAR (ed.), *El Pórtico de* […], op. cit., pp. 209-261.

ver, sin embargo, la reciente restauración digital del zócalo realizada en el marco del proyecto KosmoTech_1200, cuyos resultados presentamos aquí por primera vez como homenaje a su memoria[17].

Fig. 5. Retrato del Maestro Mateo, a. estado actual; b. restauración digital



Fuente: a. ©Fundación Catedral de Santiago; b. KosmoTech_1200

Si la figura de Judá recupera toda la fuerza expresiva de su concepción original, con el rostro tenso y los dientes apretados por el esfuerzo de sostener a toda su descendencia, especialmente impactante es la restauración digital de la figura del Maestro Mateo, que ha revelado aspectos hasta ahora desconocidos de

[17] El proyecto KosmoTech_1200 (*Kosmos/Techne*: Experiencia, Cognición y Tecnología en entornos históricos construidos. El horizonte del 1200 y su proyección en el tiempo), se desarrolla en el CISPAC gracias a un convenio entre la Universidad de Santiago de Compostela y la Fundación Catedral de Santiago, y está financiado por la Agencia Estatal de Investigación, con fondos Next Generation UE (CNS2022-135647). Aborda el estudio y reconstrucción integral de las estructuras construidas por el Maestro Mateo en la catedral de Santiago, incluido el coro y el nártex del Pórtico de la Gloria con su fachada exterior.

su historia material, iconografía y configuración espacial. Resultaba evidente que la cabeza y el rostro presentaban una intensa erosión causada por el contacto reiterado de fieles y visitantes en el ritual de dar *croques*. Sin embargo, el análisis permitió constatar pérdidas materiales aún más significativas en otras partes de la escultura, especialmente en la sección inferior (fig. 5).

Con el fin de documentar la cronología de estos daños y facilitar su restitución digital, se llevó a cabo una investigación sistemática en archivos fotográficos, resultando especialmente valiosas las primeras imágenes del Pórtico de la Gloria tomadas en 1867 por C. Thurston Thompson[18]. La comparación de estas fotografías con las realizadas a mediados del siglo XX –anteriores a las intervenciones arqueológicas que obligaron a sustituir el pavimento de la nave central por el actual– permite constatar que se produjeron algunas pérdidas en la zona inferior izquierda, pero la mayor parte de los daños son anteriores, pues ya resultan visibles en las fotografías del siglo XIX[19]. Es posible que algunos se remonten a un momento previo al siglo XVI, cuando esa zona servía para fijar cierres provisionales de madera destinados a controlar el acceso al templo, antes de la intervención del maestro Martín en 1521, que clausuró definitivamente las entradas exteriores del Pórtico mediante una estructura permanente.

Una de las últimas fotografías tomadas en los años cincuenta, antes del inicio de dichas excavaciones, resulta particularmente significativa, pues permite apreciar tanto el estado material de la escultura –con daños notables en su parte inferior– como su efecto escenográfico dentro del conjunto (fig. 6). Tras aquellas intervenciones, el pavimento original fue sustituido por una cubierta de

[18] Para este fotógrafo, véase, FONTANELLA, Lee, *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997. Las fotografías de Thurston Thompson han servido también para recuperar las cabeza original de la figura de Salomón de la fachada del Pórtico de la Gloria, véase PRADO-VILAR, F., "La cabeza de Salomón del maestro Mateo en el pórtico de la Gloria**,** *La Voz de Galicia*, 13 de abril de 2020 (Disponible en https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2020/04/13/cabeza-salomon-maestro-mateo-portico-gloria/0003_202004G13P35991.htm [consultado el 2 de marzo de 2026]). Su restitución digital ha sido publicada en versión audiovisual por el Consello da Cultura Galega (Disponible en https://consellodacultura.gal/especiais/mestre-mateo/index.php [consultado el 2 de marzo de 2026]).

[19] Para las excavaciones, véase CHAMOSO LAMAS, Manuel, "Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, I, 2, 1956, pp. 5–48; IDEM, "Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, I, 4, 1956, pp. 275–328; IDEM, "Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, II, 4, 1957, pp. 225–330.

hormigón y el nivel del suelo se rebajó, lo que explica que hoy la figura aparezca elevada sobre un pedestal. En su concepción original, sin embargo, Mateo se arrodillaba directamente sobre el pavimento, compartiendo el mismo plano espacial que los fieles. Esta disposición formaba parte de la envolvente escenografía del Pórtico, que diluía deliberadamente los límites entre representación y experiencia, permitiendo que las figuras –y de modo particular la de Mateo– habiten el ámbito del espectador, hasta el punto de que el visitante podía arrodillarse literalmente a su lado[20].

Fig. 6. Retrato del Maestro Mateo, a. restauración digital; b. fotografía ca. 1950

Fuente: a. KosmoTech_1200; b. ©Archivo Pons Sorrolla

Este efecto de naturalismo se intensifica cuando contemplamos la figura restaurada digitalmente. En una primera fase se realizó la reintegración virtual de los volúmenes perdidos mediante esculpido 3D, restituyendo los ritmos del drapeado a partir de la evidencia fotográfica y de la lógica estructural del modelado, con el fin de devolver la coherencia al sistema de pliegues que organiza la caída de la túnica y la capa en torno a las piernas (fig. 7). A continuación, se procedió a una restitución hipotética de la policromía basada en los pigmentos documentados para la primera policromía del Pórtico, así como en paralelos procedentes de la iluminación de manuscritos contemporáneos. El resultado permite apreciar con mayor claridad la calidad excepcional de la obra, tanto en la sofisticación de su diseño escultórico como en la precisión de su

[20] Para el cierre del nártex del Pórtico en el s. XVI, véase LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. VIII, Santiago de Compostela, 1905, pp. 55-58.

ejecución material, restituyendo la intensa presencia que la figura debió de poseer dentro del programa original del Pórtico. Mateo aparece arrodillado, ofreciendo su obra al Apóstol, con el gesto de colocar la mano en el centro del pecho, donde en la Edad Media se situaba simbólicamente el corazón. Como veremos, este gesto posee profundas resonancias bíblicas, en relación con el concepto de la sabiduría y la creación inspirada por Dios desarrollado en el Antiguo Testamento y retomado en los Evangelios, y remite asimismo a las concepciones sobre la creación artística desarrolladas en el contexto del "renacimiento" del siglo XII, en el que la obra de Mateo se inscribe plenamente[21].

Fig. 7. Detalle de la figura del Maestro Mateo, izquierda: fotogrametría previa a la restauración; derecha: restauración digital

Fuente: KosmoTech_1200

Efectivamente, el retrato de Mateo es indisociable de la inscripción que celebra su nombre en el dintel del Pórtico, con la que está conectado

[21] El análisis que sigue incorpora secciones revisadas de dos publicaciones en las que estos argumentos se desarrollan con mayor amplitud acompañados de referencias detalladas a fuentes primarias y bibliografía: PRADO-VILAR, F., "*Stupor et mirabilia*: El imaginario escatológico del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria", en *El románico y sus mundos imaginados,* Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2014, pp. 180-204; y, especialmente, IDEM, "La fachada del […]", pp. 76-84.

visualmente:

> En el año de la Encarnación del Señor 1188, era 1226, a 1 de abril, fueron asentados los dinteles del pórtico principal de la iglesia del Bienaventurado Santiago, por el Maestro Mateo [*per Magistrum Matheum*], quien dirigió la obra desde los cimientos de los mismo portales [*a fundamentis ipsorum portalium*].

El retrato, dispuesto estructuralmente en los "fundamentos" de las arcadas del Pórtico, constituye una suerte de glosa figurativa de la inscripción. En efecto, tanto el epígrafe, en su fraseología, como el retrato, en su gestualidad, contienen referencias a la figura del *sapiens architectus* invocada por san Pablo en su primera carta a los Corintios donde compara su propia labor evangelizadora con la de un arquitecto sabio que se encarga de colocar los cimientos (*fundamentum posui*) del templo que luego, cada cristiano, debe edificar en su alma:

> Según la gracia que Dios me ha dado, yo, como sabio arquitecto puse el fundamento (*ut sapiens architectus fundamentum posui*), y otro edifica sobre él. Pero cada uno mire cómo edifica. Pues nadie puede poner otro fundamento distinto del que ya está puesto, que es Jesucristo[22].

Aquí san Pablo invoca la imagen veterotestamentaria del constructor de templos, encarnada paradigmáticamente por Bezalel, a quien Yahvé eligió para construir el Tabernáculo. A lo largo de la Edad Media, y especialmente en el contexto de la construcción de las grandes catedrales, Bezalel se convirtió en el modelo del arquitecto visionario. Según el relato del Éxodo, Yahvé lo escogió por su sabiduría, su discernimiento y su capacidad para comprender los mecanismos de la creación e interpretar fielmente sus indicaciones, poniéndolo al frente de un selecto grupo de artesanos cuyo "corazón" Dios mismo dotó también de sabiduría para llevar a cabo su tarea: "Y he puesto sabiduría en el corazón de todo experto (in *corde omnis eruditi posui sapientiam*), para que hagan todo lo que te he mandado" (Ex. 31: 6).

Del gesto de colocar la mano en el corazón emanan dos dimensiones del retrato: por un lado, el arquitecto muestra que su obra constituye el reflejo material de ese templo que todo buen cristiano construye *in corde* (en su corazón) y, por ello, es digno sucesor de los arquitectos a los que Dios dotó de un corazón sabio, como Bezalel. Pero, por otro lado, también se relaciona con las teorías contemporáneas sobre el proceso creativo desarrolladas en el horizonte

[22] 1 Corintios 3:10.

intelectual en el que Mateo se formó. Se consideraba el corazón como el órgano donde operaba la *phantasia*, es decir, la facultad para generar imágenes mentales en respuesta a la *enargeia* (el poder evocador) de las descripciones textuales. Así lo formula Geodofredo de Vinsauf en su Poetria nova, donde establece una analogía entre el proceso creativo del arquitecto y el del poeta: un proceso que tiene lugar en la "fortaleza del pecho" (*pectoris arcem*), donde la "mano del corazón" (*manus cordis*) realiza el diseño completo del edificio (*opus totum*) trazando previamente un diagrama interior (*intrinseca linea cordis*) antes de su ejecución material.

El retrato del maestro Mateo, por lo tanto, nos muestra al arquitecto como un creador intelectual que, gracias a su sabiduría, devoción y entendimiento profundo de las Sagradas Escrituras consigue acceder a un modo de visión espiritual que luego se refleja en su obra. Es fundamental, en este sentido, considerar la relación que se establece en el retrato entre el corazón, la mano, los ojos y los oídos.

Mateo se representa mirando con "los ojos del corazón" (*oculos cordis*), como corresponde al "tercer modo de visión" espiritual descrito por Ricardo de San Víctor en su comentario al Apocalipsis, el texto base en el que se inspira el programa iconográfico y la poética formal del nártex en el que se enmarca el Pórtico. Ricardo explica que el tercer modo de visión, que es el que experimenta san Juan para recibir la revelación, permite acceder al conocimiento de verdades espirituales a través de formas, figuras y similitudes corpóreas[23]. Es precisamente ese modo de visión al que hace alusión la figura de san Juan del Pilar de los Apóstoles, quien se representa absorto deleitándose en la contemplación interior de la Nueva Jerusalén descrita en el libro que sostiene en su pecho –un libro que tenía una inscripción, hoy perdida, incidiendo en el momento visionario que estaba experimentado el evangelista: "Y vi la Ciudad Santa, Jerusalén, descendiendo del cielo de parte de Dios" (Ap. 21:2).

De la misma forma, Mateo aparece ensimismado, recreándose con los ojos del corazón (*oculos cordis*) en la visión interior del prototipo de su obra, que no es otro que esa misma Ciudad Santa descrita por San Juan –un prototipo que se materializaba, como si de una maqueta arquitectónica se tratase, frente a él en la estructura del coro pétreo que ocupó los cuatro primeros tramos de la nave central hasta su desmantelamiento en el siglo XVII–. Su retrato, en conexión con la estructura del coro, establece así un vínculo profundo entre contemplación y construcción, entre visión interior y ejecución material.

[23] Para esta discusión, con bibliografía detallada, véase PRADO-VILAR, Francisco, "La fachada del […]", op. cit., pp. 80-81.

CHORUS IN CORDE: LA FORMACIÓN DEL MAESTRO MATEO

> Mi corazón está firme, oh, Dios; cantaré, cantaré alabanzas, aun con mi alma. ¡Despertad, arpa y lira! ¡A la aurora despertaré! Te alabaré entre los pueblos, Señor; te cantaré alabanzas entre las naciones.
>
> Salmo 108: 2-4

Fig. 8. Retrato del Maestro Mateo (izquierda); Dosel del coro con cantores y foto de Thurston Thompson (centro); cantor del coro mateano (derecha)

Fuente: ©wikimedia commons

La orientación del retrato del Maestro Mateo hacia el coro sugiere una profunda relación visual y conceptual entre el corazón del arquitecto y el "corazón" litúrgico de la catedral, donde la comunidad de canónigos y cantores se reunía para entonar el Oficio Divino.[24] De hecho, el gesto de colocar la mano

[24] Para un estudio de los nuevos descubrimientos en torno al coro, incluida la serie de relieves de la Matanza de los Inocentes, que probablemente formaban parte del ciclo de la Infancia de Cristo que decoraba su fachada, junto con una revisión historiográfica de los diferentes intentos previos de reconstrucción, véase PRADO-VILAR, F., "Herod and the Orant Queen: The New Archaeological Discoveries in the Cathedral of Santiago, and Its Medieval Stone Choir", *Codex Aquilarensis*, 38, 2022, pp. 217–254, esp. pp. 231-244.

sobre el pecho del *sapiens architectus* encuentra su eco, como veremos, en algunas de las figuras de cantores que decoraban los sitiales del coro (fig. 8).

Nuestro conocimiento del coro del Maestro Mateo, tanto en su programa iconográfico como en su estructura arquitectónica y escenográfica, se ha revolucionado en los últimos años gracias a las investigaciones llevadas a cabo en el proyecto KosmoTech_1200 donde se ha producido la primera reconstrucción virtual integral de este impresionante monumento.

Un avance decisivo en la comprensión del coro se produjo con la descodificación de un aspecto clave de su programa iconográfico. Las figuras que decoran los sitiales representan a cantores utilizando la *manus musicalis* o mano guidoniana, un método mnemotécnico innovador atribuido al monje del s. XI Guido de Arezzo y todavía empleado hoy en la enseñanza musical (fig. 9)[25]. Este método consistía en asignar notas concretas del hexacordo a diferentes partes de

No haré aquí referencia a las múltiples teorías –todas ellas carentes de fundamento histórico– sobre la identidad de esta figura que la tradición popular acabó denominando "o santo dos croques", desde las que afirman que se trata de un retrato regio –hipótesis insostenible, dado que la figura carece de corona– hasta aquellas que la relacionan con la tumba del arzobispo Pedro Muñiz, dispuesta a sus pies hacia 1224, casi tres décadas después del asentamiento de los dinteles del Pórtico y, por tanto, ajena a la concepción original del programa. Cuando se analizan los detalles de esta figura, revelados con claridad por la restauración digital, no solo se confirma su identidad, sino que se iluminan también otros aspectos debatidos de las diferentes partes de la obra mateana. Tal es el caso de los escarpines que calza, idénticos a los que llevan los soldados de los relieves de la Matanza de los Inocentes recientemente descubiertos, lo que contribuye a afianzar la cronología de estas piezas y su vinculación con uno de los talleres de escultores que trabajaron para el Maestro Mateo.

[25] Véase IDEM, "Ángeles en Compostela: La melodía figurada de los niños del coro del maestro Mateo", *Románico Digital*, 15 de agosto de 2022 (Disponible en https://www.romanicodigital.com/actualidad/noticias/angeles-compostela-melodia-figurada-ninos-coro-maestro-mateo [consultado el 2 de marzo de 2026)]. Para la mano guidoniana, véase WEISS, Susan Forscher "*Disce manum tuam si vis bene discere cantum*: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe", *Music in Art*, vol. 30, no. 1/22, 2005, pp. 35-74; BUSSE BERGER, Anna Maria, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, University of California Press, 2005, pp. 81-95; MENGOZZI, Stefano *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido d'Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 63-72. Para una visión general sobre la teoría y la práctica de la formación musical en la Edad Media, incluida la *manus musicalis*, véase PAGE, Christopher, *The Christian West and its Singers: The First Thousand Years*, New Haven, Yale University Press, 2010; y CLEAVER, Laura, *Education in Twelfth-Century Art and Architecture: Images of Learning in Europe, c.1100–1220*, Woodbridge, Boydell Press, 2016.

la palma de la mano, permitiendo a los cantores visualizar, memorizar y entonar melodías a simple vista, mediante la correlación entre gesto, memoria y sonido.

Fig. 9. a. Figuras de cantores del coro mateano acompañados por la figura del rey David como chantre, restauración digital; b. Monje explicando la *manus musicalis*

Fuente: a. KosmoTech_1200; b. Hélie Salomon's Scientia artis musice, Milan, Biblioteca Ambrosiana, D 75 inf., fol. 3v. ©wikimedia commons

El coro mateano constituye no solo la representación más antigua y elaborada de esta técnica en el arte monumental, sino que adquiere una relevancia excepcional por documentar su uso en el momento transformador de la historia de la música como es el surgimiento de la polifonía (*organum*). Posiblemente la mano guidoniana desempeñara un papel importante en este proceso, al facilitar la interiorización de estructuras melódicas complejas y la ejecución coordinada de las diversas líneas vocales que conformaban la nueva arquitectura sonora de las composiciones polifónicas. La singularidad del coro compostelano reside no solo en ser la única estructura coral conservada que es estrictamente contemporánea a ese fenómeno, sino también en su conexión directa –a través de redes de mecenazgo e intercambio musical– con el núcleo donde se originó: la catedral de Notre Dame de París. Por ello, el coro compostelano constituye un caso de estudio excepcional para el análisis de las tecnologías de la memoria, la percepción y la cognición que posibilitaron la emergencia de la polifonía.

Desde esta perspectiva, la decoración del coro puede entenderse como un dispositivo litúrgico-pedagógico, un *speculum cantorum* que mostraba a los cantores modelos de la perfecta ejecución de su tarea y del valor de sus cantos en la liturgia que, aunque efímeros, quedaban grabados en piedra *sub specie aeternitatis*. Al interpretar sus cantos en el sobrecogedor marco del coro pétreo,

los cantores compostelanos debieron maravillarse al ver trasuntos pétreos de sí mismo en granito y oír sus voces reverberar en un espacio donde el sonido encontraba su eco visual en la escultura. Algunos de estos cantores esculpidos aparecen representados en el proceso de aprendizaje y memorización de textos y melodías, utilizando la mano guidoniana como instrumento de solmización, mientras que otros se muestran con la mano sobre el pecho, siguiendo las enseñanzas transmitidas en las escuela catedralicias de cantar *in corde* ("desde el corazón") (figs. 9 y 10).

Fig. 10. Doseles que coronan los sitiales del coro mateano restaurados digitalmente (arriba); figuras de cantores del coro, estado actual y restauración digital (abajo)

Fuente: KosmoTech_1200

En efecto, las imágenes de estos cantores compostelanos, señalando al corazón, son versiones petrificadas de las directrices que se daban a los cantores en coros como el de Notre Dame donde está documentado que había inscripciones para recordarles que "Nada debe cantarse sólo con la voz sin el corazón, pues, como dice el Apóstol, cantad con vuestro corazón y no sólo con

vuestra voz cuando cantéis los salmos". Esto hace referencia a la epístola de Pablo a los Efesios (Ef. 5:19) que exhorta a los cristianos a hablar "entre vosotros con salmos, himnos y cantos espirituales, cantando y alabando con vuestro corazón al Señor (*cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*)"[26]. Cantando desde el corazón, los cantores conseguían transformar su cuerpo en un instrumento de salvación – un *corpus organicum*, según la formulación de Willian de St. Thierry, donde el cuerpo físico es el instrumento y el alma su intérprete (fig. 10)[27].

El paralelismo entre el retrato del Maestro Mateo, creando *in corde* y orientado hacia el coro, no solo con la mirada, sino también con los oídos –uno de los rasgos iconográficos más destacados de la figura, hasta el punto de que el propio orificio del tímpano aparece perforado– y las imágenes de los cantores allí representados, cantando también *in corde*, invita a considerar la posible resonancia biográfica de esta disposición. Teniendo en cuenta la profunda familiaridad y la reverencia que el Maestro Mateo demuestra hacia la fábrica de la catedral levantada por la generación precedente –en la que interviene restaurando las fachadas del transepto y de la que retoma elementos estructurales y decorativos en su propia obra—, he argumentado, en estudios anteriores, que pudo haberse formado desde joven en la propia obra de la catedral, e incluso que pudo haber sido hijo de alguno de los arquitectos o canteros que participaron en ella[28]. Esta hipótesis puede ampliarse si tenemos en cuenta que, como ha mostrado el historiador Craig Wright en su estudio sociológico de Notre Dame, los hijos de los artesanos y arquitectos que trabajaban en la catedral eran con frecuencia educados en la *schola cantorum*, donde recibían formación en gramática, liturgia, teología y canto[29]. Cabe pensar, por tanto, que Mateo se formase en un entorno semejante, quizá incluso en el mismo coro que había mandado construir el arzobispo Gelmírez y al que él más tarde dotaría de una nueva estructura monumental y hacia el que orientó su imagen en un gesto permanente de ofrecimiento de su corazón[30]. El pasaje de la Historia Compostelana que informa sobre el coro gelmiriano (HC III, 47.4) resulta particularmente significativo pues denomina al prelado *sapiens*

[26] WRIGHT, Craig, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500–1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 326.

[27] Véase HICKS, Andrew, *Composing the World: Harmony in the Medieval Platonic Cosmos*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 9, y pp. 144–176, para una discusión del concepto de *corpus organicum*.

[28] Véase PRADO-VILAR, F. "*Aula Siderea* […]", op. cit., pp. 45-46.

[29] WRIGHT, C., *Music and Ceremony* […], op. cit., pp. 169-170.

[30] Para el coro de Gelmírez y su relación con el coro mateano, véase, con bibliografía previa, PRADO-VILAR, F., "Herod and the Orant […]" op. cit., p. 230-231.

architectus por haber patrocinado esta obra, documentando así el uso de este término – con todas las connotaciones bíblicas que hemos explorado en este artículo – en el ámbito intelectual de la escuela episcopal compostelana[31]. Fue probablemente en ese entorno donde Mateo pudo haber asimilado este concepto, que más tarde le serviría para articular la construcción de su propia identidad como artífice y arquitecto del templo.

Esta hipótesis, además, ayuda a explicar varios rasgos fundamentales de la trayectoria del Maestro Mateo que se reflejan en su obra: su sólida cultura teológica y litúrgica, su notable sensibilidad musical –evidente en el protagonismo que la música adquiere tanto en el Pórtico de la Gloria como en el coro– e, incluso, su formación internacional y el conocimiento que demuestra de la arquitectura desarrollada en la Île-de-France[32].

Sabemos que Diego Gelmírez, en su esfuerzo por estrechar vínculos con los centros intelectuales y artísticos más avanzados al otro lado de los Pirineos, promovió una activa política de intercambio cultural, invitando a Compostela a eruditos de prestigio, como Giraldo de Beauvais (uno de los autores de la *Historia Compostelana*) o Rainiero de Pistoia, y, al mismo tiempo, enviando a jóvenes canónigos a formarse en París, entre ellos el futuro arzobispo Pedro Suárez de Deza, mecenas del Maestro Mateo. La consolidación de esta estrategia quedó registrada en un documento fechado el 30 de julio de 1169, por el cual el cabildo

[31] Para el texto latino de la Historia Compostelana, véase, E. FALQUE REY, *Historia Compostellana*, Turnhout, Brepols, 1988, p. 121.

[32] La vinculación de la obra del Maestro Mateo con los proyectos patrocinados por la dinastía capeta fue apuntado ya por PITA ANDRADE, José Manuel, "Un capítulo para el estudio de la formación artística del Maestro Mateo. La huella de Saint-Denis", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII, 1952, pp. 371-383. Nuevas investigaciones reafirman esta relación, tanto en la arquitectura, como en la escultura y policromía, véase PRADO-VILAR, Francisco, (ed.), *El Pórtico de la Gloria* […], op. cit., y, con una discusión amplia de la historiografía y los recientes descubrimientos arqueológicos, IDEM, "Herod and the Orant […]", op. cit. Como ha demostrado Carlos Nodal en su extraordinario estudio sobre la policromía del Pórtico, la primera capa fue probablemente obra de artistas procedentes de la Île-de-France, pues los paralelos más cercanos – en cuanto a los pigmentos utilizados, las técnicas y los motivos decorativos – se encuentran en monumentos como las catedrales de Senlis y Angers, véase NODAL MONAR, Carlos "Las policromías del Pórtico de la Gloria: Secuencias, Repertorios decorativos, Técnicas, Contextos y Autoría", en PRADO-VILAR, F. (ed.), *El Pórtico de la Gloria: Restauración, policromía y la transfiguración de la materia*, Madrid, Fundación Complutense, 2021, ed. digital (Disponible en: https://kosmotech-1200.cispac.gal/wp-content/uploads/2024/07/Carlos_Nodal_Monar_The_Polychromy_of_the.pdf [consultado 2-3-2026]).

acordó financiar a los canónigos que deseasen marchar *ad studia bonarum artium*, asignándoles una parte de las ofrendas del altar del Apóstol:

> Dado que el estado de la Iglesia se conserva mejor por medio de los eruditos y sabios, que destacan por sus buenas costumbres […] es justo sostener a algunos de los hijos de la Iglesia que son diligentes y dotados, pero a quienes la necesidad pone obstáculos. Pues hay muchos que, aun teniendo una firme intención de estudiar con todo su corazón, se ven abrumados por el peso de la pobreza y no pueden alcanzar aquello a lo que aspiran […]. Nosotros, los canónigos de la Iglesia de Compostela, deliberando devotamente sobre nuestra propia condición, hemos considerado apropiado sostener, sin imponer carga alguna, a aquellos de nuestros hermanos que deseen dedicarse al estudio de las artes liberales[33].

Como ha señalado el musicólogo José López-Calo, entre estos canónigos viajeros se encontraban probablemente cantores que, tras formarse en instituciones parisinas como Notre Dame o la abadía de San Víctor, desempeñaron un papel decisivo en la renovación de la enseñanza musical y de la práctica litúrgica en Compostela[34]. Si fueron precisamente estos cantores, retornados de París, quienes introdujeron en Santiago las innovaciones musicales vinculadas a la revolución polifónica que se estaba gestando allí —como sugiere el hecho de que sea en el Códice Calixtino donde se conserva la composición polifónica más antigua del repertorio de la escuela de Notre Dame, el *Congaudeant catholici* de Albertus Parisiensis—, es posible que también introdujeran las técnicas pedagógicas asociadas a esa transformación, entre ellas la mano guidoniana, que hoy sabemos ocupa un lugar central en el programa iconográfico del coro construido por Mateo[35].

En este contexto, resulta verosímil pensar que el joven Mateo pudo haberse beneficiado de ese mismo horizonte formativo internacional. Si, como hemos sugerido, estuvo vinculado desde temprano al entorno catedralicio —acaso incluso como cantor del coro—, también pudo haber participado en los

[33] Para este documento LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. IV, Santiago de Compostela, 1901, pp. 292-29, y Apéndice XL, pp. 99-101.

[34] LÓPEZ-CALO, José, *La música en la Catedral de Santiago, vol. V: La Edad Media*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1994.

[35] Para Albertus Parisiensis, identificado con el canónigo de Notre Dame Albertus Stampensis, y la hipótesis de que el *Congaudeant Catholici*, himno dedicado al Apóstol Santiago, fuese compuesto para ser cantado en Notre Dame en su fiesta patronal, véase WRIGHT, Craig, *Music and Ceremony* […], op. cit., pp. 278-281.

circuitos de formación y viaje promovidos por el cabildo. Ello ayudaría a explicar no sólo su sólida cultura intelectual y litúrgica, sino también su conocimiento de las grandes empresas arquitectónicas que entonces se desarrollaban en la Île-de-France. La obra de Mateo podría entenderse, así, como el fruto de una experiencia artística y cultural de alcance europeo, alimentada por los mismos circuitos de movilidad intelectual que el cabildo compostelano fomentaba desde comienzos del siglo XII y que hicieron posible que empresas de la magnitud vanguardista del Pórtico de la Gloria y del coro se llevasen a cabo en los confines occidentales de la cristiandad.

La posible vinculación directa del Maestro Mateo con la matriz pedagógica de la catedral permite explicar también otro rasgo de su figura que sigue resultando sorprendente: el extraordinario protagonismo que se le concede en el portal principal de la basílica apostólica mediante dos dispositivos estrechamente vinculados —la inscripción de los dinteles y el retrato escultórico—, sin que aparezca mención alguna a las autoridades eclesiásticas o regias que patrocinaron la obra. Un reconocimiento de tal magnitud resultaría difícilmente concebible si se tratase de un *magister* itinerante. Solo parece plenamente comprensible si este arquitecto, cuya obra fue ciertamente excepcional y transformadora, mantenía un vínculo orgánico con la ciudad y con el cabildo: una relación duradera, casi familiar, en la que la genealogía de su condición de *sapiens architectus* se arraigaba en el propio seno de la Iglesia compostelana, tal vez habiéndose formado en su mismo "corazón" como *puer cantor*.

El retrato del maestro Mateo, permanentemente instalado en la plenitud de la vida, en su *iuventus*, comparte aspectos de la codificación retorica de las efigies funerarias y encarna uno de los *reditus* más hermosos y conmovedores de la historia del arte. Se representa libre de contingencias temporales, mostrando una idea esencial de su identidad como arquitecto y como cristiano, y dispuesto penitencialmente para la eternidad a la sombra de la Segunda Venida y del Juicio Final. Arrodillado ante el altar del Apóstol, Mateo ofrece su obra a Dios e inicia así el *reditus* que lo conduce de nuevo hacia su Creador, entrando —con la mirada y con el oído— en el corazón musical de la catedral, que es también el hogar de su infancia. Al final de su vida, Mateo regresa a su casa para incorporarse al coro angélico de cantores petrificados que entonan eternamente las alabanzas del Señor.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 201-255.
e-ISSN: 3101-5816

Grandes esperanzas y promesas rotas: sobre reyes, reinas e infantas en la catedral de Santiago (1080-1157)

GREAT EXPECTATIONS AND BROKEN PROMISES: ON KINGS, QUEENS AND INFANTAS IN THE CATHEDRAL OF SANTIAGO (1080-1157)

ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJEIRAS
Universidade de Santiago de Compostela

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 201-255.
e-ISSN: 3101-5816

Grandes esperanzas y promesas rotas: sobre reyes, reinas e infantas en la catedral de Santiago (1080-1157)

Rocío Sánchez Ameijeiras
Universidade de Santiago de Compostela

Recibido: 10/03/2026

RESUMEN: Crónicas, registros documentales, imágenes invocativas labradas en los capiteles, discursos visuales sobre el buen y el mal gobierno encarnados en personajes o pasajes bíblicos dispuestos en las portadas, y efigies pintadas en los manuscritos se funden en este trabajo que pretende rescatar los diversos relatos que se tejieron en Santiago, por medio de textos y de imágenes, sobre la relación entre los reyes de León, las reinas y las infantas y la sede compostelana.

Palabras clave: cartularios, catedral de Santiago de Compostela, escultura románica, Infantazgo, miniatura románica, monarquía, rey David

Códigos UNESCO: Historia Local (5503.01), Historia Medieval (5504.03), Historia del Arte (5506.02), Historia de la Iglesia (5506.90)

GREAT EXPECTATIONS AND BROKEN PROMISES: ON KINGS, QUEENS AND INFANTAS IN THE CATHEDRAL OF SANTIAGO (1080-1157)

ABSTRACT: Chronicles, documentary registers, invocative images sculpted on capitals, visual discourses on good and bad government displayed on the portals of the cathedral, and effigies painted on manuscripts merge in this paper that aims to rescue the different narratives of the clerics of Compostela in order to fashion the relationship between the kings, queens and infantas of León and the apostolic see.

Keywords: cartulary, Infantazgo, King David, monarchy, Romanesque manuscript illumination, Romanesque sculpture, Santiago de Compostela catedral

Cuando, de estudiante, subía a la Facultad de Geografía e Historia me cruzaba a menudo, en la bajada de Calderería a la Rúa Nova, con un canónigo de la catedral, elegantemente vestido con su largo abrigo o una capa española, de porte sonriente y mirada curiosa, que llamaba poderosamente mi atención. No podía imaginar entonces que recién licenciada y comenzando a trabajar en la tesis de licenciatura, don José María fuera a ofrecerme mi primera colaboración laboral, participando en el montaje de la exposición Los Reyes y Santiago. No eran mis méritos, sino el aval que suponía investigar bajo la dirección de Serafín Moralejo, a quien admiraba intelectualmente y al que profesaba un profundo afecto, lo que inclinó la balanza a mi favor. Ese fue el comienzo de una larga relación que estuvo salpicada de tristezas y alegrías, y también de empresas compartidas. Ese hombre dotado de una erudición sin fronteras, de un agudísimo sentido del humor, de una sensibilidad tamizada por una sentida devoción, comprometido hasta el extremo con el archivo que dirigió, organizó y engrandeció durante años, y con el cabildo, del que fue decano, me enseñó muchas cosas, me hizo pasar muy buenos ratos y me confortó con inteligentes y hábiles consejos. De su mano me acerqué de nuevo a las imágenes de los monarcas -pintadas en el *Tumbo A* y esculpidas en el Pórtico de la Gloria-, como lo hago ahora en esta reflexión que me hubiera gustado poder contarle, sentados, frente a frente, en la sala de música del archivo, con luz de tarde otoñal. Quiero creer que de algún modo alcanzará a escucharlo.

*****

A juzgar por lo que se narra en la *Historia Compostelana,* Alfonso VII, el Emperador (†1157), su esposa, la Emperatriz Berenguela (†1149), su hermana, la infanta Sancha (†1159), señora del Infantazgo y su tía, la condesa Teresa de Portugal (†1130), prometieron sus cuerpos a la iglesia de Santiago, para

descansar finalmente junto al Apóstol. Sólo una de ellas, la emperatriz Berenguela, hubo de cumplir su palabra. En las líneas que siguen intentaré calibrar la fiabilidad de los pasajes cronísticos que informan sobre ello y barajar testimonios materiales y discursos visuales que permiten tejer un relato sobre las relaciones de la monarquía astur y leonesa con la sede compostelana a partir de fragmentos, en apariencia, inconexos. En el marco de esa trama, las promesas de reyes, reinas e infantas en materia funeraria y las ansias de los obispos y arzobispos compostelanos por verlas cumplidas se configuran como los eslabones sueltos de una cadena rota, porque los cambios de alianzas y los vaivenes de la política eclesiástica y civil dibujan un panorama de empresas abortadas, de condicionales contra-fácticos, de falsas promesas y de esperanzas rotas[1].

Como cabía esperar de alguien tan ambicioso como Diego Gelmírez (1101-1140), a él se debe el primer intento de crear un panteón regio en Compostela[2]. Alineado con la causa de la reforma, pobló su cabildo de capitulares franceses, borgoñones y gascones, continuó la labor de sus predecesores enriqueciendo el ceremonial litúrgico de uso romano, dotando a su iglesia, para su celebración, con un rico ajuar litúrgico, y defendiendo siempre la primacía del poder espiritual sobre el terrenal. Esa ideología permea en sus complejas relaciones con los monarcas, en las dimensiones y en el lenguaje arquitectónico del nuevo templo catedralicio cuya obra promocionó, en los discursos visuales que tomaron cuerpo en su interior y en sus portadas y en las figuras alojadas en los libros encargados por sus allegados. En fin, si Gelmírez fue capaz de ocupar el espacio de los ciudadanos de Compostela, de cambiar la manera de rendir culto a 'su' Apóstol, si recibió una sede episcopal y la convirtió en arzobispal, si logró arrebatarle a la sede Bracarense su condición de metropolitana, ¿por qué no habría de intentar arrebatar al monasterio de San Pelayo y San Isidoro de León su tácito derecho a las sepulturas regias? Para poder calibrar sus actuaciones en este sentido se hace necesario recordar brevemente los hitos más señalados de esta institución que vinculaba mujeres de

[1] Esta investigación se ha llevado a cabo en el marco del proyecto "La reginalidad ibérica desde/hacia la Europa Atlántica: economías territoriales, escenarios curiales y geografías relacionales (ss. XII-XV)" (ref. MICIIN PID2022-141727NB-C22, cuya IP es Diana Pelaz Flórez).

[2] A pesar de las publicaciones posteriores, la obra de referencia sobre este controvertido personaje sigue siendo FLETCHER, Richard, *A vida e o tempo de Xelmírez*, Vigo, Galaxia, 1984. La publicación reciente más relevante desde entonces es el conjunto de estudios reunido en LÓPEZ ALSINA, Fernando *et alii*, *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2013.

la familia real, reliquias y construcción de la memoria dinástica.

LEÓN, SAHAGÚN, COMPOSTELA

Fig. 1. Panteón real de San Isidoro. 1080-1100

Fuente: Creative Commons

Cuando Gelmírez subió a la silla episcopal compostelana, la infanta Urraca (†1101), señora del honor de San Pelayo y del Infantazgo -una institución que incluía varios señoríos de extensos territorios y numerosos monasterios en Tierra de Campos, León y Galicia, y a cuya cabeza estaban mujeres de la familia real leonesa- acababa de renovar el panteón regio en el monasterio de San Isidoro de León (fig. 1)[3].

[3] Utilizo con prudencia el término "infantazgo" para la fecha de 1080, cuando Urraca planeó el panteón isidoriano. Sobre esa institución femenina ya se había interesado GARCÍA CALLES, Luísa, *Doña Sancha, hermana del emperador*, León, Centro de Estudios en Investigación "San Isidoro", 1972; pero los estudios sobre el tema fueron cobrando después mayor protagonismo. Véase WALKER, Rose, "Sancha Urraca and Elvira: the Virtues and Vices of Spanish Royal Women 'dedicated to God'", *Reading Medieval Studies*, 24, 1998, pp. 113-138; HENRIET, Patrick, "*Deo votas. L'Infantado* et la fonction des infantes dans la Castille et le Leon des xe-XIIIe siècles", en P. HENRIET y Anne-Marie LEGRAS (eds.), *Au cloître et dans le monde. Femmes, hommes et sociétés (IXe-XVe siècle)*, Paris, 2000, pp. 189-203; IDEM, "Infantes, *Infantaticum*. Remarques introductives", *e- Spania* [online], 5, 2008; MARTIN, Therese, "Hacia una clarificación del infantado en tiempos de la reina Urraca y su hija Sancha (ca. 1107-1159)", *e-Spania,* 5,

Como es de todos conocido, al empeñarse en dar forma material a la conmemoración de su estirpe regia, Urraca se mantenía fiel a una antigua tradición leonesa. En efecto, al menos desde el siglo X, una política monástica de fundaciones femeninas regias -monasterios/palacio- vinculó traslaciones de reliquias, devoción de hermanas, hijas o viudas de los monarcas y plegarias de intercesión por los ancestros regios. En el origen de esta tradición se sitúa el complejo de San Salvador de Palaz del Rey fundado por Ramiro II (931-951) para su hija Elvira, quien a su vez ordenó la construcción de un *cimiterium* (*regum*), un cementerio monumental para los monarcas, en el que ambos recibieron sepultura, y a sus cuerpos habrían de sumarse los de sus hermanos Ordoño III (†956) y Ordoño IV (958-960)[4]. Las desavenencias familiares que tantas consecuencias políticas tuvieron habían llevado a Sancho el Gordo (960-966), con

2008; IDEM, "Fuentes de potestad para reinas e infantas: el Infantazgo en los siglos centrales de la Edad Media", *Anuario de Estudios Medievales,* 46, n. 1, 2016, pp. 97-136; MARTIN, Georges, "Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres", *e-Spania,* 10, 2010; REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel, "«*Omnia totius regni sui monasteria*»: la *Historia Legionense*, llamada *Silense* y los monasterios de las infantas", *e-Spania,* 14, 2012; IDEM, "Los testamentos de las infantas Elvira y Sancha: monasterios y espacios de poder", en Beatriz ARÍZAGA BOLUMBURU *et alii* (eds.), *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder*, vol. I, Santander, Universidad de Cantabria, 2012, pp. 835-847; IDEM, "El Infantado monástico: del espacio a la memoria", en Fernando ARIAS GUILLÉN y Pascual MARTÍNEZ SOPENA (eds.), *Los espacios del rey: poder y territorio en las monarquías hispánicas (siglos XII-XIV)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2018, pp. 419-436; CAYROL BERNARDO, Laura, "On Infantas, *Domnae* and *Deo Votae*. A Few Remarks on the Infantado and its Ladies", *Svmma*, 3, 2014, pp. 129-146; y TRINCADO, Carla, "(De)construyendo el Infantazgo: una mirada en retrospectiva desde el patrimonio de la infanta-reina Sancha Raimúndez", *De Medio-Aevo*, 14/1, 2025, pp. 1-14.

[4] Los estudios más especializados sobre los panteones dinásticos leoneses son los de ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, "Los enterramientos de los reyes de León y Castilla hasta Sancho IV", *e-Spania* [on line), 5, 2008; IDEM, "Enterramientos regios y panteones dinásticos en los monasterios medievales castellano-leoneses", en *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales*. Aguilar, de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2012, pp. 201-223; BOTO VARELA, Gerardo, "Panteones regios leoneses (924-1109). Concatenaciones dinásticas y discontinuidades topográficas", *Anuario de Estudios Medievale*s, 45/2, 2015, pp. 677-713; una síntesis, que aporta pocas novedades en ARIAS GUILLEN, Fernando, "Enterramientos regios en Castilla y León (c. 482-1504). La dispersión de los espacios funerarios y el fracaso de la memoria dinástica", *Anuario de Estudios Medievale*s 45/2, 2015, pp. 677-713. Ciertas propuestas de DECTOT**,** Xavier (*Tombeaux des familles royales de la péninsule ibérique au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2007), carecen de fundamento.

quien se frenaría una línea agnaticia, a fundar una institución femenina paralela y a dotarla con importantes reliquias: por consejo de su hermana Elvira, había hecho traer de Córdoba las reliquias del mártir Pelayo a un nuevo monasterio a él dedicado y que habría de conocer un gran futuro.

A raíz de la inseguridad creada por las incursiones musulmanas capitaneadas por Al Mansur, la corte –y las reliquias del mártir cordobés- hubieron de desplazarse a Oviedo, donde se fundó otro monasterio dedicado al joven mártir, documentado desde el 996, fecha en que Vermudo II (982-999) otorga un privilegio a favor de su abuela, la anciana reina Teresa, viuda de Sancho el Gordo, *Deo vota*, y vinculada al cenobio. Algunos decenios más tarde, Alfonso V (999-1028), a quien las crónicas atribuyen la reconstrucción de la ciudad de León, reconstruiría también el monasterio dúplice de San Juan Bautista y San Pelayo de León, a donde trasladó los restos del mártir cordobés y los de sus antepasados, estableciendo, al lado occidental de la iglesia, el cementerio de los reyes de León[5].

Su hija, Sancha de León, *domina* del monasterio, continuó engarzando prestigiosas reliquias de cuerpos santos con el panteón regio, y en un hábil juego político, pasaría la corona a su esposo, el conde de Castilla, Fernando I, ampliando, de esta manera, sobremanera, el territorio bajo dominio real leonés. El pasaje de la mal llamada *Historia Silense* en el que se narra cómo Sancha convenció a su marido, que quería recibir sepultura en el castellano monasterio de San Pedro de Arlanza, a enterrarse en el de monasterio ahora dúplice de San Juan y San Pelayo en León, bien pudo ser el resumen de un proceso minuciosamente diseñado para convertir al castellano en rey de León y como tal merecer, después de muerto, estar en compañía de sus supuestos ancestros leoneses para, al Final de los Tiempos, resucitar junto a ellos. Con esta maniobra Fernando y Sancha aseguraban la ilusión de la continuidad de una línea agnaticia en la corona leonesa, ilusión, que no realidad. También los Capetos habían querido hacerse descendientes de la familia Carolingia, y los emperadores Sálicos quisieron entroncar figuradamente con los Otónidas. Es más, los monarcas habían ordenado ampliar la iglesia, aneja al palacio real, en un lenguaje

[5] Sobre la existencia de estas construcciones occidentales con función funeraria en la península, véase BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1992, pp. 93-132, esp. pp. 102-104; y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luís, "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: Pórticos y galileas", *Gesta*, 36/2, 1997, pp. 122-44. Véanse también nuevas referencias en ALONSO ALVAREZ, R., "Los enterramientos de […]", op. cit., *passim*.

arquitectónico deliberadamente astur[6], y dotado al monasterio con un importante tesoro de valiosísimos objetos y libros litúrgicos, sobre todo, del más precioso de los regalos: el cuerpo de San Isidoro, que el obispo Alvito rescató y trasladó desde Sevilla en el 1063. Ambos cónyuges recibieron sepultura en el cementerio regio de San Pelayo, dispuesto en un atrio/pórtico a occidente de la iglesia que acababa de cambiar su dedicación por la del santo doctor hispalense.

Al emprender una ambiciosa reconstrucción del panteón, su hija Urraca era fiel a la tradición que hacía corresponder a instituciones gobernadas por mujeres de la realeza el monopolio de las plegarias sobre los monarcas difuntos y, en consecuencia, de la construcción de la memoria institucional de la monarquía leonesa. Sin embargo, la nueva política reformista -romana y cluniacense-, limitó la capacidad de actuación de las monjas, y al promover y conceder un valor especial al sacramento de la eucaristía, los patronos monásticos y los monarcas acabaron prefiriendo la eficacia de las misas de difuntos –oficiadas exclusivamente por hombres-, a las intensas, pero 'delicadas' plegarias de intercesión femeninas[7]. Urraca percibió la amenaza. Las infantas podían perder el privilegio de ser las responsables de la memoria de la familia real. De hecho, la remodelación y el rico programa decorativo del panteón leonés que la infanta promovió fue una respuesta drástica ante la creciente inclinación de su hermano, el emperador Alfonso VI, hacia la orden de Cluny.

Con toda probabilidad, el panteón leonés empezó a planearse a partir de 1080, cuando el monarca, recién casado con Constanza de Borgoña, sobrina del abad Hugo de Cluny, prometió su cuerpo al monasterio cluniacense de Sahagún, una de sus actuaciones destinadas a emparentar espiritualmente con la poderosa orden reformadora borgoñona. Era comprensible que Alfonso se inclinase hacia el monasterio sahagunense. En el célebre estatuto redactado en Cluny en 1090 los monjes borgoñones prometían al monarca una enorme cantidad de misas, pitanzas y plegarias por su alma, celebradas por una comunidad de más de un centenar de monjes[8]. Era imposible competir con semejante pujanza espiritual

[6] Sobre la iglesia que levantó Fernando I y las intervenciones llevadas a cabo después por su hija véase WILLIAMS, John, "San Isidoro in León. Evidence for a New History", *Art Bulletin*, 55, 1973, pp.171-184; e IDEM, "León and the Beginnings of the Spanish Romanesque", en *The Art of the Medieval Spain: ad 500-1200*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 167-173.

[7] Sobre el particular, WALKER, R., "Sancha, Urraca, and Elvira […]", op. cit., *passim*.

[8] REGLERO DE LA FUENTE, C., *Cluny en España. Los prioratos de la provincia y sus redes sociales*, León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 2008 ha demostrado que la supuesta relación de Fernando I con Cluny es el resultado de una falsificación creada por su hijo Alfonso VI, véase al respecto también PICK, Lucy K., "Rethinking Cluny in Spain", *Journal of Medieval Iberian Studies*, 5/1, 2013, pp. 1-17. Un resumen sobre la

que aseguraba la memoria de los difuntos y la plegaria perpetua por su alma. La propia Constanza facilitó el que el monarca estrechara lazos con la orden. Debía de sentirse más segura en Sahagún que en León, y más cómoda, porque entre los monjes de la comunidad se encontraban muchos borgoñones que hablaban su misma lengua. En la parte occidental del recinto del monasterio construyó su propio palacio, con sus baños y una capilla dedicada a la Magdalena y se enterró en el cenobio en 1093[9], poco después de haber casado a su hija Urraca quien, con sólo once años, era ya la heredera al trono, con el conde Raimundo de Borgoña.

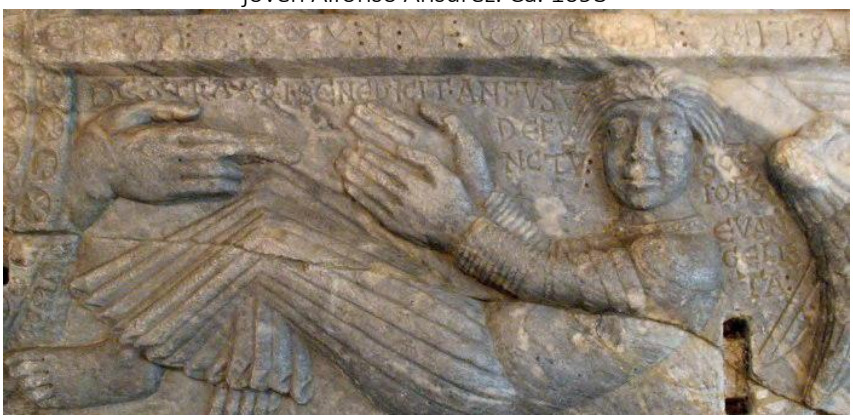
A falta de los sepulcros regios, la cubierta de mármol, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, del sarcófago del joven Alfonso Ansúrez, que murió el mismo año que la reina, en el campo de batalla, puede darnos una idea de las "modas" que en materia funeraria se estilaban en la Sahagún de entonces (fig. 2)[10].

cuestión en AYALA MARTÍNEZ, Carlos de, *Sacerdocio y Reino en la España Altomedieval. Iglesia y poder político en el Occidente peninsular, siglos VII-XII*, Madrid, Silex, 2008, pp. 290-293. Sobre las desmesuradas celebraciones litúrgicas por la memoria de Alfonso VI que se registran en los textos litúrgicos cluniacenses, véase HILLEBRANDT, Maria, "Cluny y la memoria de los reyes", en P. MARTÍNEZ SOPENA y Ana RODRÍGUEZ LÓPEZ (eds.), *La construcción medieval de la memoria regia*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011, pp. 221-241.

[9] Para entonces la nueva galilea románica debía de haberse construido, adosada a poniente a la iglesia mozárabe. Un resumen actualizado de las investigaciones sobre la historia constructiva del monasterio y de su relación con la monarquía en SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., "En torno a un espacio de evocación: las '*Res gesta domini Adefonsi*' y la iglesia monástica de Sahagún", en P. MARTÍNEZ SOPENA y A. RODRIGUEZ LÓPEZ (eds.), *La construcción medieval* […], op. cit., pp. 291-243.

[10] Sobre el sarcófago del joven noble véase MORALEJO, S., "The Tomb of Alfonso Ansúrez (†1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture", en Bernard F. REILLY (ed.), *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter: The Reception of Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, New York, Fordham University Press, 1985, pp. 63-100; HASSIG, Debra,"He Will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez", *Gesta*, 30/2, 1991, pp. 140-153; SANCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío, "El sarcófago de Alfonso Ansúrez", en S. MORALEJO ÁLVAREZ y F. LÓPEZ ALSINA (eds.), *Catálogo de la Exposición Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago, Xunta de Galicia, 1993, pp. 376-377; y, especialmente, MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Lid of the sarcophagus of Alfonso Ansurez" (†1093), en *The Art of the Medieval Spain: ad 500-1200*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp 232-236; y PRADO-VILAR, Francisco, "The Awakening of Endymion: Beauty, Time, and Eternity in Romanesque Sculpture, and its Photographic Afterlife", *Codex Aquilarensis*, 35, 2019, pp. 223-252. Véase también

Fig. 2. Cubierta del sarcófago de Alfonso Ansúrez. Detalle de la resurrección del joven Alfonso Ansúrez. Ca. 1093



Fuente: Foto Antonio García Omedes. Creative Commons

No era un difunto cualquiera, era el primogénito de Gómez Díaz, el noble más cercano al rey, cabeza de la poderosa familia de los Banu-Gómez, que habían sido los patrones del monasterio hasta que éste entró en la órbita del monarca. Con toda probabilidad este monumento se encontraba originalmente dispuesto en la galilea de la iglesia, el pórtico occidental del que tenemos noticia. De lo que no cabe duda es que se concibió para ser colocado arrimado al muro ya que, a pesar de que la figuración tapiza ambas vertientes de la cubierta, las inscripciones, todas ellas dispuestas en el mismo sentido, proporcionan la pauta para su contemplación. La cara más visible del monumento es aquella en la que puede contemplarse el extraordinario prodigio que se obra en el extremo: allí, la *dextera Domini* -como indica la inscripción- atraviesa las esferas celestes haciendo visible la voz de Dios que ordena al cuerpo difunto del joven Alfonso a resucitar y a levantarse, como había ordenado Cristo a Lázaro en su día[11]. Así lo hace el joven imberbe que, descalzo, vestido únicamente con una túnica, vuelve a la vida y se alza figuradamente desde el interior de su propio sepulcro. El prodigio de la reconstrucción física del cuerpo y de su capacidad de animación se

LASTRA, Elisabeth, "Confronting Premature Death, Cluny, Arthur Kingsley Porter, and the Tomb of Alfonso Ansúrez", *Word & Image*, 37/4, 2021, pp. 323-336.

[11] La inscripción así lo glosa "*DEXTRA XP(ISTI) BENEDICIT ANFVSV(M) DEFVNCTVM*". Sobre las inscripciones del monumento MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, "La *Impaginatio* como punto de partida: la relación entre texto e imagen en la cubierta del sarcófago de Alfonso Ansúrez procedente de Sahagún", en María Encarnación MARTÍN LÓPEZ y Vicente GARCÍA LOBO (eds.), *Impaginatio en las inscripciones medievales*, León, Universidad de León, 2012, pp. 73–97.

presenta como un fenómeno instantáneo, que exige del impulso de extraordinarios seres sobrenaturales, de la procesión de arcángeles y del vuelo de Juan sobre el que se dispone el joven guerrero vuelto a la vida, en el más allá.

Emulando o compitiendo con la nueva abadía de Sahagún, donde la galilea románica se había añadido a los pies de la antigua iglesia mozárabe, Urraca asumió "las formas modernas" en el nártex que levantó a los pies de la iglesia de tradición astur, comunicándolo mediante una galería abierta con un nuevo palacio[12]. A su amparo colocó los sepulcros de sus antepasados, y decoró ricamente sus muros con un ciclo de pinturas en el que reconocía Rose Walker una clara intención prospectiva, centrada en la intercesión por el alma de los monarcas difuntos, y en especial por la de su padre, Fernando I (véase fig. 1)[13]. Frente al amenazante poder de las misas de difuntos oficiadas en los monasterios cluniacenses siguiendo el "nuevo" rito romano, Urraca se defendía desplegando en imágenes la eficacia de las plegarias de intercesión tradicionales que las monjas y los canónigos del monasterio de San Juan Bautista y San Pelayo habían elevado para preservar la memoria y obtener la salvación del alma de sus ancestros.

Las efigies de sus padres, suplicantes, arrodillados con las manos en alto, al pie de la Cruz (fig. 3), eran ontológicamente muy distintas de la del joven noble Alfonso Ansúrez, que, caracterizado como un joven, resucitaba prolépticamente en el lateral de la cubierta de su sarcófago labrado poco después de que hubiera perdido la vida. Resulta más difícil desentrañar el modo en que se negocia el tiempo en las imágenes de los monarcas en León. Representan a un hombre y una mujer de mediana edad de aspecto saludable, cuando hacía más de treinta años que habían muerto. No están insertas en un discurso relacionado con la muerte y la resurrección sino en un escenario devocional, conmemorativo, pero intemporal, ya que parecen congelar en el tiempo una eterna súplica por sus almas, evocando, con su devota actitud, las plegarias que por ellas se elevaban en el monasterio[14].

[12] Sobre el palacio leonés, veáse WILLIAMS, John, "León: The Iconography of the Capital", en Thomas. N. BISSON (ed.), *Cultures of Power. Lordship, Status and Process in Twelfth Century Europe,* Philadelphia, 1995, pp. 231-258, esp. pp. 251-252; MARTIN, Therese, *Queen as King*, pp. 42-53. Como señaló REGLERO DE LA FUENTE, C., *Cluny en España*, op. cit., p. 227, el recelo de las infantas hacia Cluny se debió, principalmente, a sus diferentes formas de intercesión espiritual.

[13] Sobre el programa decorativo de intercesión patrocinado por la infanta Urraca, véanse los trabajos imprescindibles de WALKER, R., "The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercession", *The Art Bulletin*, 82 /2, 2000, pp. 200-225; IDEM, "Images of Royal and Aristocratic Burial in Northerns Spain-, ca. 950- ca. 1250", en Elisabeth-Harlow VAN-HOUTS (ed.), *Medieval Memories. Men, Women and the Past*, London, Routledge : Taylor and Francis, 2002, pp. 150-172, esp. p. 154.

[14] WALKER, R., "The Wall Paintings […]", op. cit. *passim*. Castiñeiras, teniendo en cuenta

Fig. 3. Panteón real de San Isidoro. Pintura mural: Los difuntos reyes Fernando y Sancha orando a los pies de la Cruz. 1080-1100

Fuente: @ Cabildo de la Colegiata de San Isidoro de León

Ante la decisión de Alfonso VI de enterrarse en Sahagún, rompiendo con la tradición familiar, es posible que Gelmírez empezase a considerar la posibilidad de atraer a Santiago al menos, a alguno de los cuerpos regios, y el germen de la idea debió de surgir a partir del inesperado nacimiento, en 1093, del infante Sancho, hijo que el emperador tuvo con la entonces concubina Zaida, pero que reconoció como heredero. Al ser el único descendiente varón, Urraca y su marido fueron conscientes del cambio de rumbo que ello podría suponer en sus vidas y el emperador, preocupado por las consecuencias que su desencanto

la existencia de algún antiguo testimonio que comenta que se conservaban los restos de una inscripción, con las letras c y C hacer corresponder a la imagen femenina con la infanta Urraca (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León", *Compostellanum*, 45/3-4, 2000, pp. 658-660). Pero las iniciales C y A también se encuentran en el nombre de la reina, en la grafía habitual en los diplomas *Sanctia* o *Sancia*.

pudiese acarrear, alejó al noble borgoñón de la corte nombrándolo Conde de Galicia; como tal titula en los documentos desde 1095. Por entonces Gelmírez ya era su canciller y debió de ejercer su influencia para que eligiese la catedral compostelana como lugar de sepultura. Al borgoñón, la muerte le salió al camino en 1107 en Grajal de Campos y tal como narra Munio Alfonso en la *HC*, Gelmírez cumplió su voluntad y le dio en la catedral *pretiosam sepulturam*[15]. Poco sabemos de ese monumento que tanto alaba el cronista, pero, a juicio de Serafín Moralejo y de José Puente Míguez, su planteamiento se ajustaría a los habituales en otras casas condales de más allá de los Pirineos, como la de Toulouse, es decir, consistiría en un sarcófago dispuesto bajo un arcosolio, cuyos restos pueden reconocerse todavía en el paramento interior de lo que queda de la sacristía de la moderna capilla de Santa Teresa, que antes lo fue de Catalina, abierta en el extremo norte del brazo norte del transepto. Es decir, el monumento se dispuso embutido en la fachada norte de la catedral, una catedral en obras en la que la nueva e imponente fábrica - "francesa"- románica alcanzaba ya buena parte del crucero[16].

[15] La noticia en *HC*, I, 27; Véase FALQUE REY, Emma (trad.), *Historia Compostelana,* Madrid, Akal, 1994, p. 122.

[16] Sobre el primitivo sepulcro de Raimundo de Borgoña, MORALEJO ALVAREZ, Serafín, "¿Raimundo de Borgoña (†1107) o Fernando Alonso (†1214)? Un episodio olvidado en la historia del real panteón compostelano", en *Galicia en la Edad Media*, Madrid, 1990, pp. 161-179, esp. pp. 163. Doy por sentado que los argumentos esgrimidos por el autor para proponer que la efigie yacente que se venía atribuyendo al conde corresponde, en cambio, al infante Fernando, véase IDEM, *Escultura Gótica en Galicia,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1975, pp. 16-20. Moralejo resumió posteriormente sus argumentos en IDEM, "*Regnum et sacerdotium*. Reis e prelados na obra do Pórtico da Gloria", en *O Pórtico da Gloria e o seu Tempo. Catálogo da exposición Conmemorativa do VIII Centenario da colocación dos dinteis do Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago de Compostela,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988, pp. 85-87. Las antiguas identificaciones, basadas en las cartelas modernas escritas cuando ya se había olvidado quienes eran los destinatarios de los monumentos, en CHAMOSO LAMAS, Manuel, *Escultura funeraria en Galicia*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo" de la Diputación Provincial, 1979, pp. 449-516; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Muerte coronada*. *El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 119-121, y DECTOT**,** Xavier, *Tombeaux des familles royales de la péninsule ibérique au Moyen Âge,* Turnhout: Brepols, 2007. Sobre el consenso actual sobre las atribuciones propuestas por Moralejo para las efigies del panteón real compostelano véase YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, "Unha catedral para os reis de Galicia: O Panteón Real de Santiago de Compostela", en Anselmo LÓPEZ CARREIRA *et alii*, *O Panteón real,* Santiago de Compostela, Concello de Santiago, 2019, pp. 15-48. Para el arcosolio véase PUENTE

DE CORONACIONES IMPERIALES Y DISCURSOS VISUALES SOBRE LA MONARQUÍA

Los cambios de rumbo político y social que se sucedieron después pudieron hacer entrever a Gelmírez un futuro funerario más ambicioso para su catedral. La crisis que desencadenó la muerte de Alfonso VI en 1109 se agravó tras el enlace, ese mismo año, de su hija, la ya reina Urraca (1109-1126) con Alfonso el Batallador de Aragón (1104-1139), un enlace que llevó aparejada una complicada relación entre ambos monarcas entre sí, y entre éstos y la nobleza y el episcopado de los reinos de Galicia, Castilla y León. El aún obispo compostelano no tardó en reaccionar. Consiguió que el pontífice Pascual II declarase nulo el matrimonio y se reconcilió con el levantisco conde de Traba, que había sido ayo del heredero, el joven infante Alfonso Raimúndez, de modo que, temiendo por su futuro en el caso de que la nueva pareja tuviera descendencia, ambos dejaron de lado sus desavenencias y se apresuraron a coronar al niño en 1111[17].

La *Historia Compostelana* nos ha dejado una pormenorizada relación de la ceremonia de esa unción y coronación regias, ceremonia que miraba hacia el futuro y que sorprende por su propia naturaleza. Si damos crédito a la crónica, el pequeño Alfonso VII fue el primer -y único- rey medieval al tiempo ungido y coronado en territorio hispano[18]. A pesar de la precipitación con que debió de organizarse el evento, Gelmírez diseñó una ceremonia compleja que fundía el antiguo rito visigótico de la unción que, en realidad, tras la invasión musulmana se había practicado muy ocasionalmente[19], y una coronación que, justificada por

MÍGUEZ, José Antonio, "El sepulcro del conde Raimundo de Borgoña en la catedral de Santiago", en Mª Dolores BARRAL RIVADULLA y José Manuel LÓPEZ VÁZQUEZ (eds.), *Estudios sobre patrimonio artístico: homenaje del Departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. Mª del Socorro Ortega Romero*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 83-95.

[17] PORTELA SILVA, Ermelindo, "Diego Gelmírez y el trono de Hispania. La coronación real del año 1111", en F. LÓPEZ ALSINA *et alii* (coords.), *O século de Xelmírez*, op. cit., pp. 45-75, quien revisa la opinión generalmente aceptada, cuyo origen encuentra en la obra de López Ferreiro, de que el infante Alfonso fue ungido y coronado rey de Galicia. Para Richard Fletcher en *A vida e o tempo de Xelmírez*, op. cit., pp. 163-168 no resultaba tan claro la adscripción territorial de esa corona.

[18] AURELL, Jaume, "The Self-Coronations of Iberian Kings: A Crooked Line", *Imago Temporis. Medium Aevum*, 8, 2014, pp. 151-171, esp. pp. 163-64.

[19] Peter Linehan ha dado buenas razones para creer que la unción fue en realidad una práctica excepcional -como lo fue la unción de Ordoño II- más que una tradición consolidada, véase LINEHAN, Peter, "León, ciudad regia y sus obispos en los siglos X-XIII", en *El reino de León en la Alta Edad Media*, 1994, 6, pp. 409-457, esp. pp. 423-428 y 433;

el carácter apostólico de la sede, imitaba el rito de coronación imperial que se realizaba al amparo de la tumba apostólica en la basílica de San Pedro en Roma. El texto de la crónica relata cómo:

> Así al domingo siguiente, en el que se canta en el introito de la misa *Iustus es Domine*, llevaron a Santiago con grande y noble cortejo y en medio de la alegría de todos al infante que iba a reinar. Y el obispo, vestido de pontifical, y los otros clérigos, convenientemente revestidos con los ornamentos eclesiásticos le recibieron en gloriosa procesión. Tomándolo [a Alfonso Raimúndez] el pontífice le condujo con ánimo gozoso ante el altar de Santiago apóstol, donde se asegura que descansa su cuerpo, y allí, según normas de los cánones religiosamente le ungió como rey, le entregó la espada y el cetro y, coronado con diadema de oro, hizo sentar al ya proclamado rey en la sede pontificial[20].

Si al emperador germánico se le sentaba en la *cathedra Petri* -recuérdese que ese mismo año se coronó en Roma Enrique IV (1111-1125)- al joven Alfonso, en la *cathedra Iacobi*. Una compleja trama visual había permitido engarzar el pasado con el presente cargado de expectativas en el transcurso de la ceremonia. Situados el pequeño y el obispo en el altar del presbiterio de la nueva cabecera casi rematada por entonces[21], desde los capiteles de la embocadura del arco de ingreso a la capilla del Salvador, la capilla axial del templo, habrían de ser testigos y garantes mudos de la ceremonia, su abuelo, Alfonso VI, el también emperador y de quien heredaba el título, y el obispo Diego Peláez (1070-1094)[22]

e IDEM, *History and the Historians of Medieval Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 146-147.

[20] *HC*, I, 66. Véase FALQUE REY, Emma (trad.), *Historia Compostelana*, Madrid, 1994, p. 174.

[21] Sobre el estado de las obras en la basílica, véase MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant", en John K. CONANT, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela: Colegio de Arquitectos de Galicia, 1983, pp. 221-236, IDEM, "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Atti del Convegno Internazionale di Studi Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea*, Perugia, 1983, pp. 37-61. Una revisión discutible sobre las primeras fases de construcción de la basílica en SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., "Concepto, filiación y talleres del primer proyecto catedralicio", en *En el principio. Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago : Teófilo Edicións-Fundación Cultural Catedral de Santiago, 2014, pp. 59-142.

[22] Más recientemente Victoriano Nodar ha creído ver un par de llaves en los que son meros pliegues de la indumentaria de Alfonso VI, lo que le llevó, a mi juicio, a sobreinterpretar el conjunto con una hipótesis muy sugerente: viendo en él un programa

(figs. 4 y 5). Se los representa allí como figuras de pequeño tamaño, cubiertos sus cuerpos con una suerte de sudarios, y sostenidos por sendos ángeles con las alas desplegadas que parece que arrancasen a volar, una fórmula muy similar a la que se registra en las imágenes de ascensiones milagrosas que salpican los relatos visuales hagiográficos. Sirva de ejemplo la escena de la muerte y ascensión de San Amando en la *Vita Amandi* (Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms 502, fol. 30r)[23], un manuscrito contemporáneo a los capiteles (fig. 6). En el pergamino, contrasta la rigidez del cuerpo muerto del confesor con el rítmico y convulso movimiento de los monjes que lloran su pérdida y con el ágil ascenso de los ángeles que, con sus alas desplegadas, sostienen un paño de considerables dimensiones ocultando, así, parte del cuerpo de Amando, vestido con casulla episcopal, de modo que sólo es posible ver su busto.

moral referido a la monarquía, véase NODAR, Victoriano. "Alejandro, "Alfonso VI y Diego Peláez: una nueva lectura del programa iconográfico de la Capilla del Salvador de la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, 45, 2000, pp. 617-648; IDEM, *Los inicios de la catedral románica de Santiago: El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 84-86. Asumió sus conclusiones CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., "La catedral medieval: la dilatada historia de la obra románica y su epílogo bajomedieval", en Ramón YZQUIERDO PEIRÓ (ed.), *La Catedral de los Caminos. Estudios sobre arte e historia*, Santiago de Compostela, Fundación Catedral de Santiago, 2020, pp. 241-383, esp. pp. 256-258, quien, además, propone leer los capiteles en clave litúrgica, vinculados a discursos relacionados con la ceremonia de dedicación o consagración de la iglesia. De un modo más extravagante ya lo había hecho SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., "La iconografía del primer proyecto catedralicio: un tránsito de perfección hacia el hombre espiritual", en *En el principio* […], op. cit., pp. 165-200, esp. pp. 186-187, quien sugería que el ritual con el que habría de asociarse era el de la colocación de la primera piedra, citando exclusivamente como paralelo la participación del rey Bratislao II de Bohemia (1061-1092) en el rito de la consagración de la colegiata de Vysehrad (República Checa). En otro de sus trabajos IDEM, "Visualizando formas, espacios y contenidos en la ruta jacobea: Compostela y Sahagún en tres décadas prodigiosas (1080-1110)", *Quintana*, 20, 2021, pp. 1-33, describía el capitel de Alfonso VI como "Alfonso VI, en una manifestación anagógica, sujeto por ángeles" (*sic*).

[23] Se lo cree ilustrado en el monasterio de Saint Amand de Elnone entre 1066 y 1107, véase ABU-EL-HAJ, *The Medieval Cult of Saints. Formations and Transformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 46-49, 150, p. 421 (imagen). En esta familia de imágenes cabe incluir aquéllas de la visión de la ascensión del alma del santo al cielo como sucede, por ejemplo, en el fol. 57r de la Vida de San Benito (Troyes, Bibliothèque Municipale, Ms. 2273), en que Mauro ve el alma de San Benito ascender al cielo, con la pequeña figura del santo vestido con su hábito, sostenido por ángeles, véase ABU-EL-HAJ, *The Medieval Cult of Saints* […], op. cit., p. 347, fig. 74.

Figs. 4 y 5. Capiteles de la embocadura de la capilla del Salvador con la imagen imprecatoria del rey Alfonso VI y del obispo Diego Peláez. 1080-1088

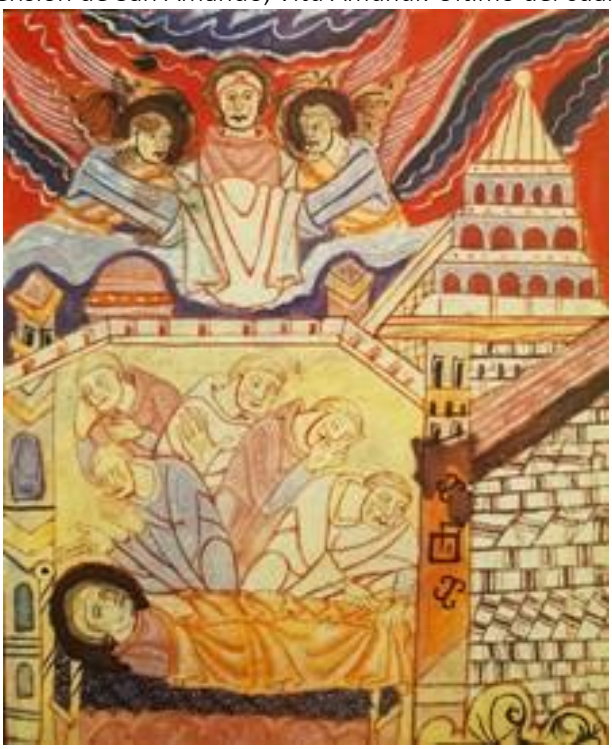
Fuente: © Catedral de Santiago de Compostela

Fórmulas emparentadas con estas abundan en las hagiografías pintadas, esculpidas o esmaltadas para representar la asunción del alma del difunto, a menudo simbolizada como una pequeña figura desnuda. Así se representa la muerte de San Millán de la Cogolla en la placa de marfil conservada en el Boston Museum of Fine Arts, que perteneció al arca de San Millán, donde dos ángeles levantan, sosteniendo sus brazos, la figura que representa el alma del santo[24]. Otra variante se ve en el sarcófago de la infanta de Aragón doña Sancha (†1097) en la iglesia monástica de Santa Cruz de la Serós en Jaca[25], donde el alma de la condesa se figura como un *eidolon* desnudo alojado en una mandorla (fig. 7).

[24] HARRIS, Julie, "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla," *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 9, 1991, pp. 69–85, esp. pp. 77, 85.

[25] SIMON, David L. "Le sarcophage de doña Sancha à Jaca", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxá,* 10, 1979, pp. 107-124; PRADO-VILAR, F., "The *superstes.* Resurrection, the Survival of Antiquity, and the Poetics of the Body in Romanesque Sculpture", en Horst BREDEKAMP y Stephan TRINKS (eds.), *Transformatio et Continuatio. Forms of Change and Constancy of Antiquity in the Iberian Peninsula 500-1500*, Berlin y Boston, De Gruyter, 2017, pp. 137-88. Diferentes aproximaciones a la cuestión de la representación del alma y del cuerpo resucitado, analizando una casuística variada pero que, en la mayoría de los casos, remite a la fórmula de la Asunción de María en SHEINGORN, Pamela, "'And Flights of Angels Sing Thee to Thy Rest' The Soul's Conveyance to the Afterlife in the Middle Ages", en *Carol* GARRET FISHER y Kathleen L. SCOTT (eds.), *Art into Life: Collected Papers from the Kregse Art Museum Medieval Symposia*, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, pp. 155-82; BARASH, Moshe, "The Departing Soul: The Long Life of a Medieval Creation", *Artibus et Historiae*, 26, 2005, pp. 13-28; y, más recientemente, FOZI, Shirin, "«Reinhildis Has Died»: Ascension and Enlivenment on a Twelfth Century Tomb", *Speculum*, 90/1, 2015, pp. 158-194.

Fig. 6. Ascensión de San Amando, *Vita Amandi*. Último del cuarto siglo XI



Fuente: © Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms 502, fol. 30r

Fig. 7. Sarcófago de la infanta de Aragón doña Sancha en la iglesia del monasterio de Santa Cruz de la Serós en Jaca (Huesca): Detalle. Ca. 1097

Fuente: Foto Antonio García Omedes. Creative Commons

De tenor muy distinto era la efigie vestida del resucitado Alfonso Ansúrez en la cubierta de su sarcófago o la del conde Sancho Ramírez en un capitel de Jaca[26]. Los capiteles compostelanos deben de ser proyectados sobre este horizonte tejido de ambigüedades. Son experiencias muy tempranas a la hora de abordar en imágenes la diversa fortuna de cuerpo y alma en una dimensión temporal relacionada con la muerte y la resurrección, por eso muestran una variedad de soluciones distintas derivadas, en ocasiones, de tomar prestadas las fórmulas utilizadas en la representación de pasajes bíblicos, como la Resurrección de Lázaro o la Ascensión de María, o inspiradas en repertorios figurativos clásicos, como pueda ser la *imago clippeata*. La diversidad de estas imágenes se hace eco de la falta de consenso que se advierte entre los teólogos contemporáneos sobre las características físicas de los cuerpos resucitados o sobre la forma material del alma, de modo que los mentores de las obras, que orientaban de alguna manera su iconografía, como debió de ser el caso de Diego Peláez, se movían sobre las arenas movedizas de la indefinición[27].

Con todo, en Compostela, el patrón que se utilizaba en las vidas de santos iluminadas, como el de la ascensión del alma del evangelizador de los belgas, se modificó, ya que los ángeles sostienen a las efigies de los personajes honrados, más que conmemorados, con una de sus manos, mientras que con la otra sostienen sendas cartelas. Las inscripciones grabadas en ella rezan:

[26] Sobre este último, PRADO-VILAR, F., "The Superstes […]", op. cit., pp. 137-188.

[27] BYNUM, Caroline W., *The Resurrection of the Body in Western Christianity 200-1336*, New York, 1995; IDEM, "Material Continuity, Personal Survival and the Resurrection of the Body. A Scholastic Discussion in its Medieval and Modern Contexts", en *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, 1992, pp. 239-297; BASHET, Jerôme, "Vision béatifique et représentations du paradis (XIe-XVe siècle)", *Micrologus*, 6, 1998, pp. 73-93, esp. p. 76, n. 1 encuentra exagerada la propuesta de Bynum de la influencia de este tipo de debate teológico en la iconografía de las portadas góticas, como ya había puesto de manifiesto en la recensión del libro de la autora americana, publicada en *Annales H.S.S*. (1996), pp. 135-139. Sobre las contradicciones acerca de la corporeidad y espiritualidad del cuerpo de los bienaventurados véase IDEM, "Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo" en *Encuentros de almas y cuerpos entre Europa medieval y mundo americano*, Chiapas, 1999, pp. 41-84. Véase también IDEM, "Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)", en *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994*, Poitiers, 1996, pp. 71-94, esp. p. 82, n. 67; IDEM, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000, pp. 269-271, fig. 84. Más recientes reflexiones sobre el tema, centrándose en la cronología del románico hispano, en PRADO-VILAR, F., "The Superstes […]", op. cit, *passim*.

REGNANTE PRINCIPE ADEFONSVS CONSTRUCTVM OPVS
(reinando el príncipe Alfonso se construyó la obra)
TEMPORE PRESVLIS DIDACI INCEPTVM HOC OPUS FUIT
(en tiempos del obispo Diego se empezó esta obra)

Los textos no sólo permiten identificar a los personajes que aún vivían cuando se labraron los capiteles, efigiados prolépticamente, como almas que ascienden al cielo, sino que celebran sus iniciativas relacionadas con el comienzo de las obras de la catedral, pues la capilla axial en cuya embocadura se sitúan es la más antigua del nuevo edificio. El texto de las inscripciones insiste en esa deriva relacionada con la suerte final del rey y del obispo. Por sus obras los habría de conocer Dios. Una de las lecturas que se incluían en las Misas de Difuntos a lo largo del año, era Apocalipsis 14,13:

Yo, Juan, oí una voz que decía desde el cielo:
—"Escribe: ¡Dichosos ya los muertos que mueren en el Señor! Si (dice el Espíritu), que descansen de sus fatigas, porque sus obras los acompañan".

Es más, los textos de las cartelas, como advirtiera Serafín Moralejo, se asemejan a las invocaciones formularias que solían encabezar los documentos de donación, de modo que las efigies sostenidas por ángeles constituyen una suerte de imágenes propiciatorias, una traducción visual de la invocación a la salvación del alma que precede en el pergamino al registro de la ofrenda. De hecho, Moralejo ponía en relación estas efigies con el comienzo de la obra románica de la catedral en 1075, y relacionaba su tono documental con el concilio que el monarca convocó en Compostela, en el que debió decidir contribuir a la obra con una buena suma de los dinares cobrados a las taifas.[28] Es en ese otro campo

[28] Una estrategia discursiva similar advertía en un capitel en la iglesia de Saint-Priest en Volvic (Auvernia) en el que el promotor de la obra aparece flanqueado por ángeles MORALEJO ÁLVAREZ, S., "The Codex Calixtinus as Art Historical Source", en J. WILLIAMS y Alison STONES (eds.), *The* Codex Calixtinus *and the Shrine of St. James*, Tübingen, 1992, pp. 207-222, esp. pp. 212-214. Un análisis de las abundantes imágenes esculpidas de donantes y promotores en las iglesias románicas de Auvernia, HEYMAN, Avital, *"That Old Pride of the Men of Auvergne". Laity and Church in Auvergnat Romanesque Sculpture,* London, Pindar Press, 2005. Una revisión de los parentescos que unen esa fase de la escultura compostelana con la auvergnate, incorporando las conclusiones de las más recientes investigaciones sobre las fábricas franceses en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., "La catedral medieval […]", op. cit., pp. 241-383.

semántico, el de la promesa o la súplica de un venturoso más allá, esa deriva proléptica en discursos sobre recompensa o castigo relacionados con la liberalidad y la avaricia en donde, no por caso, se ha encontrado una misma estrategia discursiva en la familia formal de estos capiteles. Victoriano Nodar ha puesto de relieve su estrecha relación con un capitel del muro de cierre del transepto en la iglesia abacial de Santa Fe de Conques (fig. 8), donde un ángel muestra en la filacteria el nombre de Bernardus, - ¿el que lo costeó o el escultor que lo labró?-, convirtiéndose el propio capitel en imagen de su prodigalidad o de su esmerado oficio[29].

Fig. 8. Capitel del muro de cierre del transepto en la iglesia de Santa Fe de Conques. Ca. 1100

Fuente: Creative Commons

Pero volvamos a la ceremonia de unción/coronación. Los estudiosos que dedicaron sus esfuerzos a la historia del edificio y de su decoración escultórica identifican al Diego de la inscripción con Diego Peláez. Su azarosa vida permite incluso afinar la fecha de la labra de los capiteles. Como es sabido, la estrecha relación que unía al prelado y al monarca, de la que parece hacerse eco la formulación y disposición pareja de sus efigies, se rompió tras la conquista de Toledo en 1085. Se desató, entonces, un conflicto sobre la primacía eclesiástica que vería su fin en 1088, cuando en el concilio de Husillos el obispo compostelano fue depuesto y encarcelado, por lo que cabe pensar que los capiteles fueron realizados con anterioridad. Pero el texto dice únicamente DIDACVS -Diego-. La ausencia de patronímico proporcionaba un campo abierto de posibilidades, y quién sabe si, en 1111, Diego Gelmírez, en su ambición desmedida, y después de no dudar en perpetrar "píos latrocinios", no hubiese

[29] NODAR, Victoriano*, Los inicios* […], op. cit., pp. 106-108.

podido ejercer una suerte de "expolio figurativo" de modo que, suplantando la personalidad de su antecesor, se adjudicase el patronazgo del edificio desde sus inicios e hiciese ver en el conjunto una ideal entente entre él y el monarca recientemente fallecido, borrando las desavenencias que habían enturbiado la fase final de su relación. Esta propuesta no ha de resultar tan peregrina, pues Diego Peláez había dejado el mundo siete años antes, no se le veía en Compostela desde al menos treinta años, y el propio Gelmírez se había encargado de borrar su memoria a juzgar por las escasas noticias que de él proporciona la *HC*[30].

El "falso" Gelmírez y Alfonso VI fundían de alguna manera, pasado y presente, un artificio con el que el ambicioso prelado pretendía proporcionar una línea temporal ininterrumpida que vinculase, durante la ceremonia, al emperador con su nieto y de ese artificio se valió también en términos arquitectónicos y litúrgicos. La combinación de lenguajes arquitectónicos del escenario en el que tuvo lugar la ceremonia acompasaba la bipolaridad del ritual: el transepto y las naves de la antigua basílica prerrománica, que estaba todavía en pie, se presentaban como símbolo de una supuesta tradición ininterrumpida del ritual de la unción mientras que la coronación *more romano* tenía lugar ante el magnífico altar de oro que, por encargo del obispo, acababa de rematarse, un altar alojado bajo un modernísimo baldaquino también dorado inspirado en modelos contemporáneos romanos[31]. Para la simbólica fusión arquitectónica de

[30] *HC*, I.I.12; I.III.1, *ed. cit*., pp. 77-78.

[31] Para el rito de la Coronación imperial véase VOGEL, Cyrille y ELZE, Reinhard (eds.), *Le Pontifical romano-germanique du dixième siècle. Le texte I,* Cittá del vaticano, 1963. Sobre el baldaquino véase MORALEJO, S., "le trésor et le chantier de Compostelle", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XI, 1980, pp. 189-238. KROESEN, Justin E. A., "Ciborios y Baldaquinos en Iglesias Medievales. Un panorama europeo", *Codex Aquilarensis,* 29, 2013, pp. 189-222, e IDEM, "The Altar and Its Decorations in Medieval Churches. A Functionalist Approach", *Medievalia,* 17, 2014, pp. 153-183, en el arco de una revisión general de las variedades y tipos que se concentran en torno a los altares asume la reconstrucción propuesta por Moralejo. Manuel Castiñeiras, que realiza un panorama con muchos puntos coincidentes con los de Kroesen, discrepa, en cambio, en lo referente al *ciborium* gelmiriano. Ya en 2010 había promovido una reconstrucción 3D del monumento, proporcionando un modelo muy diferente, propuesta que publicó en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., "The Baldachin-Ciborium. The Shifting Meanings of a Restricted Liturgical Furnishing in Romanesque Art", en *The Regional and Transregional in Romanesque Europe. British Archaeological Association,* 2021, pp. 47-67, esp. pp. 58-60. Si Moralejo buscaba en San Pedro el posible modelo, con cuanta deriva ideológica podía implicar, Castiñeiras interpreta las fuentes de otra manera y busca en otros ejemplos italianos del siglo XII el modelo para su reconstrucción.

la tradición astur con la nueva edilicia románica pudo inspirarse en los casos de Sahagún o San Isidoro de León donde nártex/cementerios levantados en el nuevo lenguaje se encajaban en la parte occidental de las respectivas iglesias regias, pero en este caso "la nueva ley", la ley romana, la liturgia romana y el lenguaje románico "francés" prevalecían, en la cabecera, sobre las antiguas formas que habrían de ser derribadas un año después.

Pareciera que el obispo compostelano, que había sido el más firme defensor de la causa raimundista, conjurase un futuro imperial para Alfonso, previendo que habría de heredar el título de su abuelo -*Imperator totius hispaniae*-. Ello se desprende de la *HC*, que convierte en emperador incluso a Alfonso III (866-910). Como ha puesto de relieve Ermelindo Portela, para Giraldo de Beauvais, el autor de los capítulos iniciales del texto cronístico, Alfonso III es el "santísimo emperador Alfonso", título que heredaría Alfonso VI, aunque privado de santidad[32]. De que Gelmírez consideraba que la coronación llevaba implícita la dimensión imperial da cuenta el propio Giraldo cuando, al referir como tras la ceremonia el pequeño marchó a León, donde fue atacado por su padrastro, señala que la principal preocupación del prelado era entregar sano y salvo a la reina al *imperatorem paruulum*[33].

A pesar de la precipitación con que se organizó el ritual, la ceremonia fue acompañada de un festín. El pequeño emperador, acompañado por los próceres, se dirigió al palacio del obispo que se abría, por entonces, en la *platea* del arzobispo, la plaza situada delante de la portada del transepto sur de la catedral[34]. Es posible que de alguna manera la portada del hastial sur de crucero hubiese funcionado originariamente, y antes de que lo hiciera la occidental, como portada regia. Hoy se ven allí muchas cabezas coronadas y discursos sobre el poder terrenal. En las placas de las Tentaciones de Cristo empotradas en el tímpano izquierdo de la estructura bífora de la portada de Platerías de la catedral de Santiago, el Mesías rechaza las riquezas y el poder terrenal, y en otros relieves de la fachada se muestra, en cambio, la naturaleza espiritual de su poder en el marco de un discurso sobre el buen y el mal gobierno (fig. 9). Así, en la Epifanía

[32] PORTELA, "El trono […]", op. cit., p. 67; *HC*, I, 2, ed. cit., *passim*. Sobre el uso del título imperial en la *HC* sigue siendo fundamental MARAVALL, José Antonio, *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1981, p. 411.

[33] PORTELA. "El trono […]", op. cit., p. 73.

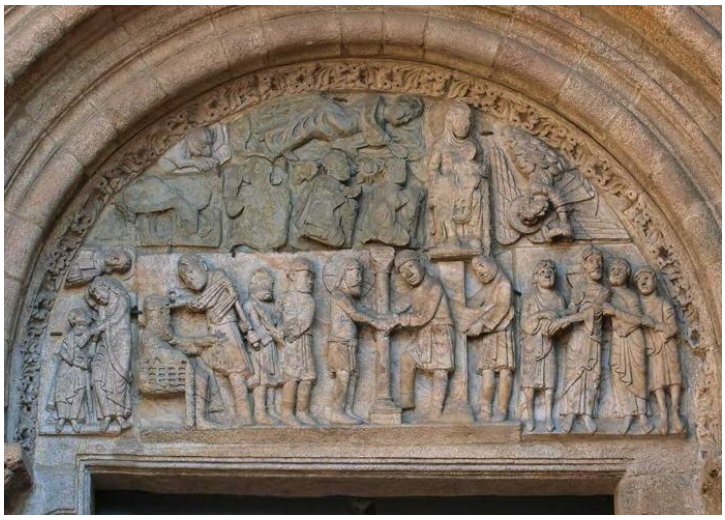
[34] Sobre la topografía de la portada LÓPEZ ALSINA, F., *La ciudad de Santiago en la alta Edad Media (800-1150)*, Santiago, 1988, p. 124, y PÉREZ CONSTANTI, Pablo, "La Plazuela de Platerías. Lugar sagrado", *Viejas notas galicianas*, s. l., 1993, pp. 419-420. Para la relación de la figuración de la portada con el ejercicio de la justicia episcopal véase CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., "Un adro para un bispo: modelos e intención na fachada de Praterías", *Semata*, 1998, pp. 231-264.

que ocupa hoy el registro superior del tímpano derecho, al rey Niño le rinden homenaje y ofrecen sus presentes los magos coronados de oriente que son advertidos por un ángel para cambiar el trazado de la ruta de vuelta y evitar así las represalias del cruel rey de los judíos, Herodes (fig. 10).

Fig. 9. Relieves con las Tentaciones de Cristo en el tímpano izquierdo de la Portada de Platerías de la catedral de Santiago. 1105-1112

Fuente: Creative Commons

Fig. 10. Tímpano derecho de la Portada de Platerías de la catedral de Santiago. 1105-1112

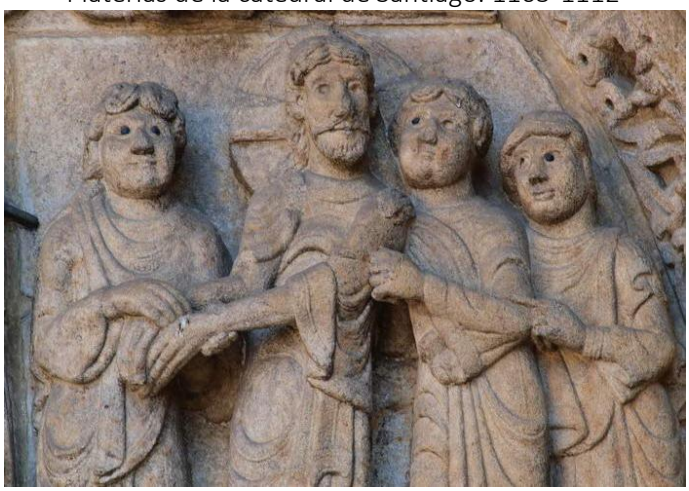


Fuente: Foto Antonio García Omedes. Creative Commons

Esta contraposición entre el buen y el mal gobierno se repite en el ciclo de la Pasión que se despliega en el registro inferior. El pusilánime cónsul romano,

coronado con una diadema, se sienta sobre una suerte de trono sencillo, dispuesto de perfil, para acentuar la indignidad de su dubitativo comportamiento, y en la escena de la Traición de Judas, Cristo es coronado por ángeles, una imagen poco usual que parece encerrar múltiples resonancias del interrogatorio y de la sentencia del juicio de Pilatos (fig. 11). Si, por un lado, parece traducir a imágenes la respuesta de Cristo a Pilatos -mi reino no es de este mundo (Jn 18, 36)-, por otro, acompasa a la corona gloriosa que ya le adornaba desde que era un infante en el regazo de su madre coronada que pronto dejó paso a la aspereza de la corona de espinas. Muchas coronas pueden verse hoy, efectivamente, en los tímpanos de la portada de Platerías, y todas estas evocaciones regias adquieren sentido si se tiene cuenta la topografía urbana en la que se integra. Si la portada norte, la *porta francigena,* daba la bienvenida a los peregrinos, la portada sur, más que recibir a los burgueses compostelanos, se presentaba ante ellos como un bastión del poder episcopal/arzobispal y de la entente de éste con los monarcas/emperadores[35].

Fig. 11. Relieve de la Traición de Judas en el tímpano derecho de la Portada de Platerías de la catedral de Santiago. 1105-1112



Fuente: Foto Antonio García Omedes. Creative Commons

[35] Sobre esa *platea* como escenario de poder, véase *ibidem*. Interesantes reflexiones sobre la tensión entre los espacios urbanos, los ciudadanos y el poder episcopal en MATHEWS, Karen Rose, "Reading Romanesque Sculpture: The Iconography and Reception of the South Portal Sculpture at Santiago de Compostela", *Gesta*, 39/1, 2000, pp. 3-12; especialmente, FORNEY, Christopher James, "Spaces of Exclusion in Twelfth Century Santiago de Compostela", *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 42, 2011, pp. 55-88.

Con todo, hoy en día, a Platerías no queda otro remedio que acercase de puntillas. Está por hacer la historia de las sucesivas intervenciones que se llevaron a cabo en su morfología desde que se montó la escultura en la estructura arquitectónica original. Incluso está abierto el debate sobre posibles cambios de plan de su diseño desde su primitiva concepción, a comienzos del siglo XII, hasta la fecha en que se redactó la descripción de la catedral del Libro V del *Liber Sancti Iacobi*, en la década de los cuarenta de la misma centuria[36]. A este respecto cabe recordar las advertencias de Serafín Moralejo y la reelaboración que de sus tesis realizó muy recientemente Rose Walker: la *Guía* le debe más al género literario al que pertenece, y a noticias de oídas que a la experiencia real de su autor[37]. Los tímpanos de la portada bífora no sólo alojan relieves obra de autores de filiación conquense que pueden datare, en su mayoría, en fechas tempranas, a ellos se añadieron otros que hubieron de ser mutilados en su encaje definitivo -la figura de la mujer del cráneo, la escena de la Traición de Judas, etc.-. Y se sumaron fragmentos de figuras que parecen de relleno, como la cabeza masculina situada en la parte superior izquierda del tímpano izquierdo. A su parte superior -pero quizá también a los tímpanos- fueron llegando piezas de las otras portadas y empresas medievales de la catedral que fueron desmontadas al construir nuevas fábricas. De la portada occidental decorada con la Transfiguración que describe la *Guía*, labrada en los últimos años del pontificado de Gelmírez o ya en el de Pedro Helías, se conservan los relieves de blanquísimo mármol con las figuras de Abraham resucitando, saliendo de su sepulcro, la de Moisés y el busto de una figura con cuernos que Moralejo identificó, no con total convencimiento, con Hades (fig. 12). Pero ¿cuándo se empotraron allí estas piezas? ¿Al poco tiempo de ser desmontadas? De principios del siglo XIII cabe datar el Cristo que preside el magnífico Apostolado mutilado del friso superior. ¿Por qué están tan mutiladas las figuras de ese Apostolado? ¿Se vieron afectadas por el incendio de 1117? Entonces, los ciudadanos compostelanos, hartos de la presión que el autoritario arzobispo ejercía sobre sus espacios en la ciudad, sobre sus costumbres, sus hábitos devocionales o su economía, asaltaron la imponente fábrica de la catedral "francesa" que obispos y un arzobispo "afrancesados" había levantado en el

[36] RODRÍGUEZ PORTO, Rosa M., "*Turpinus Domini gratia archiepiscopus*: Notes on the Codex Calixtinus", en Francisco HERNÁNDEZ, R. SÁNCHEZ AMEIJEIRAS y E. FALQUE REY (eds.), *Medieval Studies in Honour of Peter Linehan*, Firenze, Edizioni dell Galuzzo, 2018, pp. 67-111.

[37] MORALEJO, S., "The Codex Calixtinus as Art-Historial Source", op. cit., *passim*; WALKER, R., *Art and Artifice in Twelfth Century Iberia*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2025, esp. capítulo 6.

marco de su empresa de promoción de la peregrinación. ¿Pudo el fuego -que si damos crédito a la *HC* destruyó la cubierta de la nave central, que estaba en obras- afectar gravemente a unos relieves de piedra de la portada? ¿Formaban parte los tímpanos decorados del plan original? Muy recientemente Rose Waker ha llamado a la prudencia al tratar sobre las vicisitudes de esta portada proyectándola sobre el horizonte de los orígenes de la escultura románica hispana, y advirtiendo cómo el tímpano figurado no fue, en absoluto, la solución temprana más habitual.

Fig. 12. Portada de Platerías de la catedral de Santiago

Fuente: © Cc-by-sa.3.0 Luis Miguel Bugallo Sánchez

A las alteraciones medievales se suman las modernas. Los relieves provenientes de la desaparecida portada norte que a finales del siglo XVIII se acomodaron allí, y en el siglo XIX, el erudito canónigo López Ferreiro dispuso allí algunas figuras pertenecientes al coro pétreo labrado en el siglo XII[38]. Es más, ¿es que todos los relieves provienen de la catedral? Si, como apuntara Moralejo, uno de los que muestran a Cristo en Majestad podría provenir de la portada de la

[38] *HC*, I, 67, ed. cit., pp. 174-175.

canónica que se abría en la zona occidental de la *platea* del arzobispo[39] ¿no podrían otras provenir de la portada o de otros destinos en el palacio episcopal? No pretendo adentrarme aquí en las procelosas aguas del análisis estereométrico de la portada en su estado actual, ni en intentar distinguir a los maestros que trabajaron a principios del siglo XII en la catedral y su entorno, ni abundar en la cuestión sobre las posibles remodelaciones del proyecto original ya en las primeras décadas del siglo XII, sino volver a poner el foco en un aspecto que, aunque llamativo, parece haber pasado desapercibido a los estudiosos: la insistencia presencia de acentos regios que se advierte en esas primeras campañas escultóricas, probando a leer esas imágenes en términos de realidad contemporánea[40].

DAVID, EMPERADOR, EN COMPOSTELA

No es de descartar la posibilidad de que, como consecuencia de la extraordinaria coronación imperial, se volviesen los ojos hacia la imagen del primer rey ungido. En la lastra rectangular encastrada en Platerías (procedente de la portada norte o Porta francigena), David entronizado, hace sonar su fídula oval para derrotar a al "espíritu malo" que atormentaban a Saúl. Quizá no sea

[39] MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, vol. XIV/4, octubre-diciembre 1969, pp. 623-668, esp. 635-636.

[40] Ello no contradice el marcado acento reformista de la fachada que ya había advertido Moralejo, sino todo lo contrario. Véase IDEM, "Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane," *Les dossiers de l'Archéologie*, 20, 1977, pp. 87-103; IDEM, "Ars sacra et sculpture monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1980, 11, pp. 189-238, esp. pp. 224-226; IDEM, "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago", en Lucia GAI (ed.), *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Pistoia e il Cammino de Santiago. Una dimensione europea della Toscana medievale*, Pistoia, Edizizoni Scientifique Italiane, 1987, pp. 245-272. Manuel Castiñeiras abordó el tema en diversas ocasiones matizando o amplificando las propuestas de Moralejo en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., "Un adro para un bispo […]", op. cit, pp. 231-264; IDEM, "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual", en Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ (ed.), *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago, Xacobeo, 2000, pp. 39-96. Castiñeiras repetirá la propuesta en reiteradas ocasiones en otras publicaciones, siendo de especial interés por lo que aquí nos ocupa CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "A poética das marxes no románico galego: bestiatio, fábulas e mundo ó revés", *Semata*, 14, 2002, pp. 293-334, esp. pp. 308-309. Véase también IDEM, "Jaca, Toulouse, Conques y Roma: las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano", en LÓPEZ ALSINA, MONTEAGUDO e YZQUIERDO PERRÍN, (eds.), op cit., pp. 245-298; e IDEM, "La catedral medieval: la dilatada historia […]", op.cit., pp. 241-383.

fruto del azar el hecho de que este relieve acabara en un lugar, el contrafuerte occidental de la portada sur[41], y a la altura de la vista, un lugar de paso obligado al transitar desde el palacio episcopal hoy perdido, contiguo a Platerías y la iglesia, el trayecto que hubieron de recorrer Alfonso Raimúndez, el arzobispo, el conde de Traba y los canónigos compostelanos el día de la unción/coronación del niño[42]. La figura de David mantiene abierto diálogo con la ceremonia de coronación tanto porque el rey bíblico era invocado en diversas ocasiones en la ceremonia sacra como modelo regio, como por su singular caracterización, como

[41] Desde que Antonio López Ferreiro había hecho provenir de la desmontada portada norte esta placa, nadie cuestionó su propuesta. Moralejo justificaba su presencia allí porque el monarca bíblico fue entendido, por entonces, como una prefiguración de Cristo y, como es sabido, un Cristo en Majestad presidía aquel ingreso al templo, y su propuesta sirvió de base para amplificaciones posteriores. Véase LOPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. 3, Santiago, Imprenta del Seminario Conciliar Central, 1900, p. 119; MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La primitiva fachada […]", op. cit., pp. 623-668; e IDEM, "Saint Jacques de Compostelle: les portails […]", op. cit., p. 97. Hace años Oleg Naasgard había propuesto que la portada de Platerías había sufrido cambios de plan en sus primeros años de vida, NAESGAARD, Oleg, *Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1110,* Aarhus, 1962, p. 16; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., "La catedral románica […]", op. cit., pp. 39-96. Castiñeiras repetirá la propuesta en reiteradas ocasiones en otras publicaciones, siendo la más reciente IDEM, "Jaca, Toulouse, Conques y Roma", *passim*. Esos replanteamientos justificarían el supuesto desorden en la estereometría de los tímpanos, de modo que piezas que habrían sido pensadas para la portada norte serían después encastradas en Platerías, como es el caso de la célebre "Mujer del cráneo". Sobre ello véase LYMAN, Thomas W., "Motif and Narrative: vers une typologie des themes profanes dans la sculpture monumentale sur les romerias", *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuixá*, 10, 1979, pp. 59-86, esp. pp. 71-75. Un resumen de la historiografía de esta figura en MORALEJO, S., "The Codex Calixtinus as Art Historical Source", op. cit, *passim*. En la más reciente publicación sobre el tema PRADO-VILAR, F., "The Marble Tempest: Material Imagination, the Echoes of Nostos, and the Transfiguration of the Myth in Romanesque Sculpture", en Bissera Vladomira PENTCHEVA (ed.), *Icons of Sound: Voice, Architecture and Imagination in Medieval Art*, New York, Routledge, 2020, pp. 152-205, esp. pp. 184-185, se centra en las tramas visuales y sonoras de las que esta figura formó parte originalmente. En la extensa nota 64 que ocupa las páginas 2020-2023 revisa y aquilata la bibliografía posterior a la publicación de Moralejo. A sus comentarios cabría añadir, en la genealogía de la propuesta de Castiñeiras de que Eva es un *exemplum libidinis* a WILLIAMS, John, "The Woman with the Skull and the Romanesque Symbology", en *I Congreso de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, del 4 al 6 de noviembre de 1993. Resúmenes de ponencias y comunicaciones, Santiago, 1993, pp. 145-146.

[42] Véase *supra*.

emperador, pues una corona imperial ciñe sus sienes. Mutilada hoy la placa, como resultado de la acomodación forzada del relieve de la Creación de Adán encima de ella, mutilada aparece también la corona articulada con placas, con dos diademas cruzadas en la parte superior, que invaden el arco que evoca la estructura palaciega que alberga al monarca (figs. 13 y 14).

Figs. 13 y 14. Relieve con el Rey David, hoy en la Portada de Platerías de la catedral de Santiago (izquierda). Detalle (derecha). 1105-1110

Fuente: Foto Antonio García Omedes. Creative Commons

Esa estructura evoca el patrón de las coronas de diademas propias de los emperadores del sacro imperio. De todos y todas es conocida la corona del Sacro Imperio custodiada hoy día en el Tesoro Imperial de Viena en el Kunshistorisches Museum (fig. 15). Aunque ha sufrido modificaciones con el paso del tiempo conserva buena parte de su estructura medieval: el círculo con las doce placas doradas, que es anterior a 980, y que probablemente fue hecha para la ocasión de la coronación de Otón I en 962, habiéndose añadido después la cruz, en tiempos de Enrique II (r. 1002-1024) y, poco más tarde, durante el reinado de Conrado II (r. 1024 y 1039), el arco. No deja ser elocuente con respecto a la "deriva imperial de David", el que el núcleo principal de la corona incorpore, en su decoración, las figuras del monarca bíblico y de sus sucesores en el trono,

Salomón y Ezequías[43].

Fig. 15. Corona del Sacro Imperio romano-germánico. Círculo de placas ca. 962, la cruz añadida, 1002-1024, y el arco, 1024 y 1039

Fuente: @ Vienna, Kunsthistorisches Museum, Tesoro Imperial

Con coronas similares, con arco -aunque desprovistas de figuración-, aparecen tocados los emperadores carolingios y los sálicos en un manuscrito de la *Cronica Imperial* de 1112-13 tradicionalmente atribuida, erróneamente, a Ekkehardt de Aura (*Cambridge Corpus Christi College*, Ms 373). El texto reconstruye la historia de los francos a los que presenta como antepasados del monarca sálico Enrique V (r. 1106-1125), y se ilustra con diez y seis efigies sedentes de emperadores y reyes -desde Pipino el Breve (715-768), a Enrique IV (1056-1106)-. Tanto Pipino el Breve (fol. 14r) como Ludovico Pío (fol. 27v) (fig. 16a) muestran coronas con diadema, y Enrique I de Sajonia (fol. 39v), a la corona con diadema añade los *pendilia* típicamente bizantinos[44] (fig. 16b). Más

[43] Sobre la corona, SCHULZE-DORRLAMM, Mechthild, *Die Kaiserkrone Konrads II (1024-1039). Eine archäologische Untersuchung zu Alter und Herkunft der Reichskrone*, Sigmaringen,Thorbecke Verlag, 1991.

[44] MCKITTERICK, Rosamond, "Imperial Chronicle", en Paul BINSKI y Stella PANAYOTOVA (eds.), *The Cambridge Illuminations. Ten Centuries of Book Production in the Medieval West*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, cat. nº 107, pp. 241-242.

semejante a la que luce el David de Platerías es la corona imperial de Hungría (fig. 17). Obra compuesta, como la corona del Sacro Imperio, está formada por la llamada *corona graeca*, la parte inferior, un regalo del emperador bizantino Miguel VII Doucas (1071-1078) al rey Geza I (1074-1077), y la *corona latina*, el añadido de las dos diademas dispuestas en cruz, con piezas que datan de mediados del siglo XI, aunque se sigue debatiendo si el ensamblaje final de las partes se produjo en época temprana, o incluso si fueron concebidas independientemente[45].

Figs. 16a y b. Figura de Ludovico Pío y de Enrique I de Sajonia. *Crónica Imperial* de 1112-13 tradicionalmente atribuida, erróneamente, a Ekkehardt de Aura

Fuente: Cambridge Corpus Christi College, Ms 373, fols. 27v y 397v

[45] TÓTH, Emre y SZELÉNYI, Károly, *The Holy Crown of Hungary,* Budapest, Hungarian National Museum, 1996; BASRABÁSSY, Miklós, *The Hungarian Holy Crown*, 2020. Los estudios sobre esta corona se han visto sujetos de un modo especialmente llamativo por los vaivenes políticos que la rodearon en los últimos ciento cincuenta años.

Fig. 17. Corona real de Hungría (Budapest, Országház/Parlamento de Hungría). Piezas de último cuarto del siglo XI, ensamblaje final del siglo XII

Fuente: Creative Commons

Fig. 18. Porte Miègeville de la catedral de Toulouse. Mocheta izquierda. Rey David. Primer cuarto del siglo XII

Fuente: Creative Commons

El David compostelano se ha puesto en relación en reiteradas ocasiones, desde que lo hiciera Serafín Moralejo, con el que habita la mocheta izquierda de la Porte Miègeville de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse (fig: 18)[46]. Teniendo en cuenta el estrecho parentesco estilístico entre ambos relieves, una comparación entre sus trazas resulta especialmente reveladora a la hora de advertir las diferencias radicales en la presentación del monarca bíblico en ambos casos, cuya caracterización órfica parece en principio muy similar: el rey, coronado, con las piernas cruzadas, como signo de su autoridad judicial, sostiene su fídula oval con la mano izquierda, y el arco con la derecha. En Toulouse, no tañe el instrumento, sino que pareciera que hubiese hecho un alto en su interpretación, tras amansar con sus melodías a los fieros leones que le sirven de trono. Esta vigorosa presencia animal se diluye en el caso compostelano, donde David parece más joven, menos agreste y más cortesano con un somero bigote, una barba más corta y recortada y una larga cabellera. Alojado bajo una arcada, como si se encontrase en un interior palaciego, tocado con la corona imperial, y cubriéndose con una clámide afiblada, el rey bíblico se sienta sobre un rico trono cuyas patas rematan en garras de felino y, ahora sí, tañe el instrumento aplastando con su música a sendos osos -una alusión velada quizá a su pasado como cazador- cuyas cabezas asoman bajo las patas del trono. Con su música reduce a un ser demoníaco, hoy descabezado, situado a sus pies, del que pueden verse el tronco y las patas poblados de grandes mechones de pelo y las garras rematando sus extremidades inferiores. Sostiene, o más bien parece ofrecer, con sus dos manos humanas, un puñado de monedas[47]. La violencia y la compra de favores son los vicios que David logra ahuyentar con su melodía, encarnando los malos espíritus que atenazaban a Saúl y que había espantado el salmista. Se hacía, de esta manera, eco de las tentaciones que otro Rey -de reyes- sufría en el tímpano izquierdo.

[46] MORALEJO, S., "Une sculpture de Barnard Guilduin à Jaca", *Bulletin monumental*, 131/1, 1973, pp. 7-16. Manuel Castiñeiras reiteraría su propuesta posteriormente en múltiples publicaciones.

[47] MORALEJO, S., "La primitiva fachada […]", op. cit., pp. 623-668, hablaba de una gallo; en IDEM, "Saint Jacques de Compostelle: les portails […]", op. cit., p. 97 y, a pesar de seguir defendiendo en este trabajo también su proveniencia de la portada norte, reconocía una relación entre esta caracterización de David, al tiempo salmista y vencedor del mal -relacionado con los "espíritus malos" que tentaron a Saúl-, con las Tentaciones de Cristo del tímpano izquierdo de la portada de Platerías. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "A poética das marxes […]", op. cit., pp. 293-334, esp. pp. 307-309, ha llamado la atención y se ha detenido en esa figura diabólica situada a los pies de David y reflexionado sobre su admonición contra la avaricia en el marco del discurso sobre el vicio que permea las imágenes que hoy se encuentran en la portada.

David, con su corona imperial, no sólo se presentaba como un recuerdo de la ceremonia sacra que concedía el poder terreno a los monarcas, sino también como figura modélica del mandatario justo -las piernas cruzadas son un indicio de ello-, pacífico e insobornable. Podría decirse que el David que hoy se ve en Platerías resume con sus actitudes y sus atributos las ordenanzas de un regimiento de príncipes dirigido, en este caso, a Alfonso Raimúndez. Aunque se encontrase en la portada norte, la efigie del monarca judío venía a amplificar y a enriquecer con nuevos matices el discurso sobre el poder regio que permea en las imágenes que vio en Platerías el autor de la *Guía*, aunque originalmente quizá ocupasen un friso y no los tímpanos. Permitía una suerte de rima formal en la trama gestual y conceptual que establece con figuras dispuestas en la portada. El diablo situado sus pies se hace eco de uno de los que hoy tientan a Cristo en el tímpano izquierdo. Aunque obra de escultores distintos y caracterizado de muy distinto modo, su actitud oferente se asemeja: la figura del diablo simiesco que levanta sus manos repletas de piedras para ofrecérselas a Cristo y le insta a que las convierta en pan encuentra eco en la actitud y el gesto del ser diabólico que, a los pies de David, pretende torcer su voluntad ofreciéndole un puñado de monedas, un discurso sobre el buen y el mal gobierno que soportaban, como se ha dicho la Epifanía, la Traición de Judas y el mal juicio de Pilatos.

Con la ceremonia de unción y coronación del pequeño emperador había puesto en relación, hace ya años, John Williams, la inscripción ANFVS REX cincelada al lado derecho en el relieve de Cristo entre cipreses convertida, por medio de la inscripción del nimbo, en el apóstol Santiago, empotrada en el friso superior de la Portada de Platerías, que había sido labrado para la portada occidental y que hubo de ser retirado, cuando se planeó, a finales de los años sesenta, el nuevo cierre occidental[48] (fig. 19). Las fechas no cuadran. Difícilmente habría de cincelarse nada en un relieve que aún estaba por hacer. No cabe duda de que la inscripción es una suerte de aclamación del nuevo emperador, pero debió de realizarse para alguna otra ocasión importante en la que el Alfonso VII visitó Santiago. Como propuso en su día Serafín Moralejo no debe de descartarse la posibilidad de que hubiese celebrado la entrada gloriosa del rey niño tras su victoria contra los almorávides en 1116, o quizá más tarde, como propuso Francisco Prado, como conmemoración de una ceremonia que inauguraba un vínculo litúrgico muy diferente al de la coronación, entre el santo apóstol, el arzobispo y el emperador: la toma de armas[49].

[48] WILLIAMS, J., "Spain or Toulouse'? A Half Century Later: Observations on the Chronology of Santiago de Compostela", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, pp. 556-567.

[49] PRADO-VILAR, F., "La culminación de la catedral románica: el Maestro Mateo y la

Fig. 19. Relieve con una imagen de "Santiago entre cipreses" en la Portada de Platerías de la catedral de Santiago, procedente de la occidental. Ca. 1126

Fuente: Foto Antonio García Omedes. Creative Commons

Gelmírez había coronado al niño emperador siguiendo usos romanos/germanos, pero debió de estar al tanto de las políticas que se estaban llevando a cabo desde Saint-Denis para convertir la abadía que albergaba los restos del apóstol de las Galias en "la" abadía regia, derivadas de la idea de que los ceremoniales vinculados a la guerra – a la cruzada- podían ser de utilidad. Si Sugerio modeló el ritual de la entrega de la Oriflama, y de sus manos la recibió en 1124 Luís VI, el día de Pentecostés del mismo año el joven rey/emperador, tal como relata la *HC*, tomó las armas en el altar de Santiago, como si las recibiera, sin intermediación alguna, del apóstol:

> …el referido rey, ya joven, después de recibir las armas de caballero ante el altar del Santiago, con la intervención del arzobispo compostelano, que las bendijo, devolvió la mitad del señorío de Montaos -*in oblatione armorum meorum quod*

escenografía del Pórtico de la Gloria", en J. M. PÉREZ GONZÁLEZ (dir.), *Enciclopedia del Románico en Galicia*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2013, pp. 989-1018, esp. p. 991.

eius altari sumsi[50].

La aclamación cincelada en 'la figura de Santiago' hoy en Platerías, parece ajustarse mejor a esta ocasión que a las anteriores, como también lo hace la fecha con el estilo de la escultura. Si coloco entre comillas la identificación es porque, como recientemente advirtió Rose Walker tanto el hecho de que la lastra lleve la inscripción TRANSFIGVRATIO IEHSV como el que en el libro que la figura sostiene abierto en sus manos pueda leerse PAX VOBIS obliga a replantearse su identidad y a ver en él la figura del Cristo de la Transfiguración, la escena que debía presidir la primitiva fachada occidental, como indica la *Guía*. Era Cristo, el rey de Reyes, y no Santiago, entonces, quien aclamaba figuradamente al rey en la portada occidental, la que habría de ser la portada regia, pues antes los acentos regios se habían concentrado en las portadas del transepto, especialmente, en la meridional.

PROMESAS ROTAS, PALABRAS AL VIENTO

Podría parecer que muchos lazos ataban a Alfonso VII a Compostela, pero Gelmírez quería más. La muerte de Urraca le hizo ambicionar no sólo territorios de realengo, sino también el jugoso botín que suponían los dominios del infantazgo. Recién promovido al trono leonés y coronado en la catedral de la antigua capital regia, en noviembre de 1127, Alfonso VII viajó a Compostela *causa orationis*, acompañado por su hermana Sancha (†1159). A pesar de que había pasado poco más de un año desde que habían enterrado a su madre en San Isidoro -tal como narra la *Chronica Adephonsi Imperatoris*-, prometió, entonces, su cuerpo a la catedral de Santiago y fundó un aniversario para honrar la memoria de su padre y otro para sí mismo. Pero se trataba de una promesa forzada, tenía que compensar de alguna manera al Apóstol por haberle privado de un buen número de bienes. La advertencia que encerraba la figura de David sobre los peligros relacionados con la venta de favores o contra la avaricia no había hecho mella en él. Gelmírez y sus canónigos agradecieron el gesto prometiendo celebrar por él no sólo los mismos honores fúnebres que se celebraban para honrar a su padre, sino más plegarias porque como había "cometido mayores crímenes…por engaño del diablo", necesitaría mayores sufragios por su alma. Por esa razón el arzobispo le ofreció la tercera parte de las misas que celebrasen los clérigos ordenados por él y por sus sucesores, el que se haría mención por su alma en los sínodos generales y que después de que hubiese muerto, se celebraría por la salvación de su alma una misa semanal. Además, a petición del propio monarca, fue nombrado canónigo compostelano,

[50] *HC*, II, 65, 2, ed. cit., pp. 424-425.

de modo que habría de recibir no sólo los honores sino los beneficios materiales y espirituales de la dignidad[51]. Compostela estaba actuando "a la cluniacense". Gelmírez era muy consciente de la rentabilidad que se podía obtener negociando con la muerte. Muy pobre contraataque se podría organizar desde San Isidoro de León ¿De qué valían las plegarias de unas mojas frente a la cantidad desorbitada de misas que ofrecían en Compostela?

Es más, es que, si damos crédito a Pedro Marcio, el autor de la parte de la *HC* que registra el hecho, en esa misma ocasión el arzobispo logró que la hermana del emperador, que lo había acompañado, prometiese que su cuerpo fuese enterrado en Santiago. Resultan interesantes las palabras que en la *HC* se dedican a este asunto porque, a diferencia de lo que sucede con las promesas del rey, que cuentan con apoyatura diplomática, pues se registró en el cartulario de lujo conocido como *Tumbo A*, al que pronto haré referencia en extenso, no quedó ninguna otra constancia de esa supuesta promesa de la infanta:

> Habiendo conseguido el arzobispo del rey con grandes ruegos que concediera, como ha sido dicho, su cuerpo a la iglesia de Santiago para ser enterrado se dirigió a la hermana del rey, la infanta doña Sancha, que entonces había venido a él para tomar posesión de unos señoríos que le pertenecían y le rogó encarecidamente que siguiendo el ejemplo de su hermano concediera a la iglesia su cuerpo para ser enterrado. Ella accedió de buen grado a su petición porque comprendió que aquella petición era justa y razonable y muy provechosa para ella. También prometió a la iglesia de Santiago un monasterio que está cerca de la ciudad de León, rico y que tenía grandes señoríos, a saber, San Miguel de Escalada por sus misas gregorianas y de aniversario, para que lo poseyese y tuviese para siempre[52].

Este pasaje de la crónica merece un comentario aparte. Resulta sorprendente que la infanta doña Sancha, que había acompañado a su hermano recién casado con Berenguela de Barcelona a Galicia para tomar posesión de sus tierras del Infantazgo y que residía habitualmente en el palacio contiguo al monasterio de San Pelayo y San Isidoro de León, donde se alojaba el panteón regio, mostrase tanto entusiasmo ante las propuestas de Gelmírez. Por entonces, tras la muerte de su madre en 1126, Sancha ya había recibido las posesiones del

[51] *Tumbo A*, fol. 40; *HC*, II, 87, 4, ed. cit., pp. 475-479; ALSINA LÓPEZ, F., "El Tumbo A y sus relaciones con otros cartularios contemporáneos del escritorio compostelano", en M. C. DÍAZ Y DÍAZ, F. LÓPEZ ALSINA y R. SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, *Tumbo A. Libro de Privilegios Reales, que contiene este Libro intitulado de la Letra A,* Madrid, Testimonio, 2008, pp. 49- 141, esp. pp. 65.

[52] *HC*, II, 88, 6, ed. cit., p. 481-482.

Infantazgo y "el honor de San Pelayo"[53], y, de hecho, la primera donación que Alfonso VII otorga a la catedral de Santiago es el territorio entre el Tambre y el Ulla que había heredado junto con su hermana porque parte era de realengo y parte de Infantazgo[54]. Lo mismo sucede cuando en 1130, de nuevo en Compostela, ambos hermanos donan la villa de Cacabelos al apóstol, pues como indica el documento, ella era poseedora de una parte de ella *de infantatico*[55]. Entre 1126 y 1130 los hermanos concedieron importantes bienes indivisos a la catedral, bienes cuya titularidad habían heredado de su madre, quien, a su vez, ya los había ofrecido con anterioridad a la catedral compostelana a raíz de la muerte de su primer marido, el conde borgoñón. Es decir, más que donaciones eran confirmaciones de donaciones anteriores relacionadas con los sufragios por la muerte del conde de Borgoña. San Miguel de Escalada era otra historia.

Pedro Marcio, el autor de esta parte de HC afirma que Sancha, en esa misma ocasión, prometió a la catedral, para dotar los aniversarios por su alma después de su muerte, el poderoso monasterio, pero no consta documento alguno que lo certifique[56]. Era un bien especialmente preciado para ella, pues lo había heredado de su tía abuela Elvira que la había criado de niña, no provenía de la herencia paterna o materna[57]. Sabiendo que quien nos transmite la noticia es Pedro Marcio, que como defendió Fernando López Alsina, escribió ya en tiempos de Pedro Helías (1143-1149) una vez muerto Gelmírez[58], cabe preguntarse si se trata de una fabulación, como podría parecer. Curiosamente en ese arco de tiempo se ha datado el testamento de la infanta, que debió dictar poco antes de ceder el monasterio de San Pelayo a los canónigos regulares -el de san Isidoro ya lo regentaban los canónigos de San Isidoro- y trasladar a la comunidad de monjas que entonces lo ocupaban, al monasterio de Carbajal. En esas voluntades especifica, efectivamente, que donaría San Miguel de Escalada al

[53] HENRIET, "*Deo Votas* […]", op. cit., p. 197.

[54] LUCAS ÁLVAREZ, Manuel, *Tumbo A de la catedral de Santiago. Edición y estudio*, Santiago de Compostela, 1998, p. 210.

[55] *Ibid.*, p. 221.

[56] MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, "Colección documental de la Infanta Doña Sancha (1118– 1159): Estudio crítico", en *León y su historia: Miscelánea histórica* VIII, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, Caja España de Inversiones y Archivo Histórico Diocesano, 2003, registra la noticia de la HC, pero sin diploma que autentifique la donación. Sobre la figura de la infanta, además del libro de Luisa García Calles, véase el trabajo de CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria, "Sancha Raimúndez: An 'infanta' in the Exercise of her Power", *Imago temporis. Medieum Aevum*, 7, 2013, pp. 271-297.

[57] La última edición del testamento ha sido estudiada y publicada por GEORGES, Martin, "Le testament d'Elvire (Tabara, 1099)", *e-Spania*, 5, 2008.

[58] LÓPEZ ALSINA, F., *La ciudad de Santiago* […], op. cit., p. 78.

lugar en el que habría de recibir sepultura -"*Ubi corpus meum sepultum fuit [sic] mando Sanctum Michaelem Descalada cum omne hereditate sua, excepta ecclesia Sancti Michael que est extra urbem de Zamora*"-[59]. Es decir, cuando dictó testamento, Sancha ya no tenía claro dónde quería ser sepultada. Los lazos afectivos que le unían a su hermano y a su cuñada podrían ser un factor determinante en su decisión final, pero el que no estuviese segura sobre el asunto y el que el monasterio de Escalada fuese unido a su última morada hacen más verosímil la noticia de la *HC*. El vínculo que parecía irrompible entre su lugar de sepultura y el monasterio leonés acabaría por romperse, pues, finalmente, Sancha fue enterrada en el antiguo panteón real de San Isidoro de León por entonces ya englobado en la canónica, tras haber donado en 1156 el monasterio de Escalada a la abadía de San Rufus de Aviñón[60], contagiada del ambiente "pro-rufianista" que tiñó los pontificados de Anastasio IV (1153-1154) y Adriano IV (1154-1159)[61]. Los restos de la infanta, que se intituló también reina, se depositaron en un sarcófago de grandes dimensiones que no muestra otra decoración que un hermosísimo epitafio que compuso para ella alguno de los canónigos a los que había entregado no sólo el monasterio que había sido el buque insignia del Infantazgo, sino incluso, su propio palacio[62].

Si en principio el relato sobre la promesa de Sancha de entregar su cuerpo a Compostela podría resultar sospechoso, pero probablemente sea fidedigno, más dudas ofrecen las promesas que Pedro Marcio pone en boca de Teresa, condesa de Portugal, en el marco del episodio de "euforia funeraria" que, según narra, desató en Gelmírez la promesa forzada del rey de 1127. Nos cuenta cómo el arzobispo, entusiasmado por su éxito a la hora de atraer cuerpos regios para su catedral, no dudó en escribir a Teresa, la "reina" de Portugal, para que siguiera el ejemplo de sus sobrinos, pero en este caso, como en el anterior, las promesas, si es que llegaron a formularse, fueron palabras al viento. Una no puede menos que esbozar una sonrisa cuando lee:

> Y lo que el arzobispo le pidió en su carta, con ánimo gozoso y alegre rostro se lo concedió en presencia de uno de los cardenales de Santiago y de otras muchas personas y prometió delante de todos que donaría gran parte de su señorío a la

[59] MARTIN, G., "Coleccion documental de […]", op. cit., p. 290 (doc. nº 50).
[60] *Ibid.*, p. 316 (doc. nº 78).
[61] CALVO GÓMEZ, José Antonio, "Los cabildos hispánicos de canónigos regulares de la obediencia de San Rufus de Avignon (siglos XI-XV)", *Historia, Instituciones, Documentos*, 41, 2014, pp. 75-98, esp. p. 90.
[62] SUAREZ GONZÁLEZ, Ana Isabel, "¿Del pergamino a la piedra? ¿De la piedra al pergamino? Entre diplomas, obituarios y epitafios medievales de San Isidoro de León", *Anuario de Estudios medievales*, 33/1, 2003, pp. 365-415.

misma iglesia a la hora de su muerte[63].

La indefinición de los testigos resulta sospechosa. Quizá con ella el autor quisiera pasar por alto el hecho de que, por entonces, doña Teresa, la hija bastarda de Alfonso VI y viuda de Enrique de Borgoña, vivía "en adulterio" con Fernando Pérez de Traba, el conde de Galicia que pretendía serlo de Portugal. Sin embargo, es posible que la promesa de ser enterrada en la catedral compostelana y de entregar a ella buena parte de sus bienes fuese una compensación por algún importante servicio de Gelmírez. Es probable que ella hiciese su promesa a cambio de ayuda militar y económica para organizar un enfrentamiento armado contra su hijo, Alfonso Henríquez, que se había proclamado conde de Portugal, y que tuvo lugar en el mismo año de 1127. La condesa no sólo prometía su cuerpo sino también buena parte de su señorío, ¿de qué señorío? ¿Del condado de Portugal que su padre había entregado a su marido? ¿De las propiedades heredadas por ella misma de su padre, como *infanta*, pues era hija bastarda de Alfonso VI? ¿De todo ello? Con todo, no hay que olvidar que Teresa había muerto en 1130, tres años después de haber sido derrotada por su propio hijo, cuando Pedro Marcio escribía, ya en los años cuarenta, y no es posible asegurar que, a esas alturas, su hijo hubiese traslado ya sus restos desde el castillo de Lanhoso a la catedral de Braga, donde descansaba su padre ¿Aprovechaba Compostela el vacío para reclamar el cuerpo, y la gran parte del señorío de Teresa? Estas promesas registradas más de una década después de que hubiesen sido formuladas -si es que alguna vez lo fueron- sólo pueden entenderse si ya no Gelmírez, sino Pedro Helías, viese que todavía se podía ser rentable recordar a Sancha su compromiso y posible hacerse con el patrimonio de Teresa. ¿Escribió Pedro Marcio espoleado por el éxito del arzobispo que se hizo con el cuerpo de la emperatriz en 1149?

Las promesas de la infanta y la condesa de 1127 no fueron otra cosa que palabras al viento, pero la intención de Gelmírez de atraer a su catedral los cuerpos del rey/emperador, de su hermana, que estaba a la cabeza del Infantazgo y de su tía que, aunque bastarda, era infanta y como tal había heredado bienes de la casa real, dan cuenta del interés de Compostela por sustraer la prerrogativa de las sepulturas regias y de las plegarias de intercesión por los monarcas difuntos a las señoras del "honor de San Pelayo". Gelmírez pudo temer que el viejo panteón leonés, de cuyo mantenimiento se habían ocupado durante más de un siglo las infantas, pudiese recobrar su vigor, pues la reina Urraca había ordenado ser sepultada en él y sus hijos habían cumplido su voluntad. Los cambios que en materia funeraria habían promovido los reformadores y que

[63] *HC*, II, 94, ed. cit., p. 482.

habían llevado el cuerpo de Alfonso VI a Sahagún podían verse frenados por esta "respuesta femenina" que permitía devolver la esperanza a la comunidad de San Pelayo. Pero hay más, tras la muerte de Urraca el proceso de centralización del Infantazgo llegó a su cima[64], y Gelmírez quería ganarse la voluntad de la que estaba a la cabeza de la poderosa institución: Sancha Raimúndez.

SOBRE TUMBOS, TUMBAS, REYES, REINAS E INFANTAS

Unos anhelos semejantes laten tras otro intento de atraer el favor del emperador y de la infanta hacia Compostela. La muerte de la reina Urraca y su entierro en León pudo ser una de las razones, como lo fueron la promesa forzada del rey y la poco convincente de su hermana de ser enterrados en Santiago, las que llevaron a Bernardo, tesorero de la iglesia compostelana, a concebir una empresa editorial de gran formato, que habría de resultar de utilidad si se producían encontronazos entre la sede y el monarca u "olvidos" por parte de la infanta -y de la condesa portuguesa-. Se trata del núcleo inicial del cartulario conocido como *Tumbo A* (ABCS, CF 34, fols. 1r-41r), una obra posiblemente interrumpida e inacabada, pero en la que se reconoce -salvo en dos excepciones que señalaré- un diseño editorial uniforme[65], de modo que los registros de los privilegios otorgados por los ancestros del monarca y la infanta van acompañados por sus respectivas efigies, una invocación material y una justificación institucional con las que recordar a los hermanos que cumpliesen sus compromisos con el apóstol[66].

[64] GARCÍA CALLES, L., *Doña Sancha* […], op.cit., p. 28.

[65] Véase el estudio codicológico del volúmen en DÍAZ y DÍAZ, M. C., "Los antiguos Tumbos de Santiago", en M. C. DÍAZ y DÍAZ, F. LÓPEZ ALSINA y S. MORALEJO ÁLVAREZ, *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, pp. 11-24, esp. pp. 13-18; IDEM, "Ensayo de reinterpretación del Tumbo A", en DÍAZ Y DÍAZ, LÓPEZ ALSINA y SÁNCHEZ AMEIEIRAS, *Tumbo A* […], op. cit., pp. 11-45, y LUCAS ÁLVAREZ, M., *Tumbo A* […], op. cit., pp. 30-34. Fernando López Alsina ha demostrado en diversas ocasiones la concepción unitaria de esta primera parte del códice, véase LÓPEZ ALSINA, F., *La ciudad de Santiago* […], op. cit., pp. 28-42; IDEM, "Los Tumbos de Compostela. Tipologías de los manuscritos y fuentes documentales", en DÍAZ Y DÍAZ, LÓPEZ ALSINA y MORALEJO ÁLVAREZ, *Los Tumbos de Compostela*, op. cit., pp. 21-41, esp. pp. 27-35; e IDEM, "El Tumbo y sus relaciones con otros cartularios contemporáneos del escritorio compostelano" en DÍAZ Y DÍAZ, LÓPEZ ALSINA y SANCHEZ AMEJEIRAS, *Tumbo A* […], op. cit., pp. 49-141, esp. pp. 49-96 para la primera parte.

[66] La trascripción de los documentos en LUCAS ÁLVAREZ, *Tumbo A* […], op. cit., Sobre las ilustraciones del códice véase MONTERO DÍAZ, Santiago, "La miniatura en el Tumbo A de la catedral de Santiago", *Boletín de la Universidad de Santiago*, 5, 1933, pp. 167-234; SICART JIMÉNEZ, Ángel, *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981,

En este núcleo inicial, textos e imágenes dan forma a un discurso sobre la relación entre los monarcas, las reinas y las infantas leonesas con el santuario apostólico que delata cierto tono cronístico, no por caso, pues fue realizada en un entorno especialmente interesado por construir nuevos mitos fundacionales y por dar forma al tiempo a favor de Compostela, el mismo entorno del que surgió la parte nuclear de la *Historia Compostellana*, bautizada por Fernando López Alsina como *Gesta compostellana*, el *Chronicon Iriense,* y el *Chronicon Compostellanum*[67]. Sin embargo, la estructuración del material no sigue un esquema discursivo lineal, responde a un patrón mental que formula la sucesión temporal a modo de *stemma*, de esquema genealógico, una estructura piramidal a la que se acomodan los discursos textuales y visuales situados entre la primera y última doble plana ilustradas del conjunto, dobles planas excepcionales, con una *mis-en-page* que obedece a otro tipo de estrategia discursiva, más cercana a

pp. 46-60, 98-100; YARZA LUACES, Joaquín, "La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas", *Compostellanum*, 30, 1985, pp. 369-394, esp. pp. 379-380; y en especial, MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La miniatura en los Tumbos A y B," en DÍAZ Y DÍAZ, LÓPEZ ALSINA, y MORALEJO ÁLVAREZ, *Los Tumbos de Compostela*, op. cit., pp. 43-62. En las páginas que siguen ampliaré las propuestas que he publicado en SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, R., "Sobre las modalidades y funciones de las imágenes en el Tumbo A", en el volumen de estudios que acompaña la edición facsímil del manuscrito, DÍAZ Y DÍAZ, LÓPEZ ALSINA y SANCHEZ AMEIEIRAS, *Tumbo A*, op.cit., pp. 143-216; IDEM, "Dando forma al tiempo "Dando forma al tiempo: estrategias visuales y cartularios ilustrados", *Studium Medievale*, 2, 2009, pp. 61-84; y RODRIGUEZ PORTO, Rosa y SANCHEZ AMEIJEIRAS, R., "El Códice Calixtino y el Tumbo A", en José María PÉREZ GONZÁLEZ y José Carlos VALLE PÉREZ (coords.), *Enciclopedia del Románico en Galicia. A Coruña*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2013, pp. 1061-1078. En concreto, para las efigies de los monarcas leoneses Fernando II y Alfonso IX, consúltese MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La iconografía regia en el Reino de León (1157-1230)", en *II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, 1-6 octubre* 1990, León, 1992, pp. 139-152. Análisis puntuales de algunas miniaturas CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios en el Tumbo A de la catedral de Santiago (1129-1134)", *Quintana*, 1, 2002, pp. 187-196; MARTIN, Therese, "The Art of a Reigning Queen as Dynastic Propaganda in Twelfth-Century Spain", *Speculum*, 80, 2005, pp. 1134-1171, esp. pp. 1146-1149; IDEM, *Queen as King: Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-century Spain*, Leyden, 2006, pp. 97-98; FOURNES, Ghislaine, "Iconologie des Infantes (Tumbo A et Tumbo B de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle et Tumbo de Toxos Outos)", *e-Spania,* 5/Juin 2008.

[67] Véase LÓPEZ ALSINA, F., "En torno a la Historia Compostelana", *Compostellanum,* 32, 1987, pp. 443-502; IDEM, *La ciudad de Santiago* […], op.cit., pp. 48-63; IDEM, "De Santa Eulalia de Iria Flavia a Santiago de Padrón: la transformación medieval", *Escritos dedicados a José María Fernández Catón*, León, 2004, pp. 819-868, esp. pp. 853-854.

lo narrativo y acrónico[68]. Comenzaré por el principio (figs. 20a y 20b).

Figs. 20a y b. ABCS, CF 34, *Tumbo A*, fols. 1v y 2r. 1128-1134

Fuente: © Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela

En el primer doble folio (fols. 1v, 2r), las efigies de Alfonso I, Ordoño I y Alfonso II, sostienen en sus manos las ramas floridas que simbolizaban los predios en las ceremonias de donación territorial –en este caso, el llamado "giro de Santiago"[69]-, es decir, los territorios acotados por un circuito, en principio de tres y después, de seis millas en torno al sepulcro apostólico, donados por los monarcas en los años 834, 858 y 852, como recogen los privilegios copiados a los pies de sus efigies, textos e imágenes dispuestas en torno a la escena narrativa del descubrimiento del sepulcro del apóstol evocando la propia estructura del "giro". Esta primera doble página establecía, entonces, una suerte de discurso acrónico, fundiendo tiempos pasados en un único conjunto de regia celebración

[68] Sobre la estructura de texto e imagen en el códice me permito remitir a SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, R., "Sobre las modalidades y las funciones", op. cit., pp. 151-186 y los otros trabajos que dediqué al manuscrito.

[69] Sobre el giro de Santiago véase LÓPEZ ALSINA, *La ciudad de Santiago* […], op. cit.,, pp. 128-132.

ad *locum Beati Iacobi*[70], funcionando como un mito fundacional sobre la relación de la corona con la sede compostelana, retrotrayendo sus orígenes a tiempos de la monarquía astur, un mito protagonizado exclusivamente por hombres.

Fig. 21. ABCS, CF 34, *Tumbo A*, fol. 20v. 1128-1134

Fuente: © Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela

A excepción de esta primera doble plana, y de la última (fols. 38v, 39r), que parece fruto de un cambio de plan concebido en 1134, el núcleo inicial del *Tumbo A* presenta los asientos de las donaciones a la iglesia de Santiago precedidos por las imágenes de los reyes, reinas e infantas que las otorgaron. Las de los monarcas Ordoño II (914-924) (fol. 5v), Fruela II (924-925) (fol. 11r), Ramiro II (931-951) (fol. 12r), Ordoño III (951-956) (fol. 13v), Sancho I (956-966) (fol. 16r), Vermudo II (981-999) (fol. 17r), Vermudo III (fol. 24r), Alfonso V (999-1028) (fol. 20v) (fig. 21), Fernando I (1037-1065) (fol. 25v), y Alfonso VI (1072-1109) (fol. 31r), encabezan las series de registros documentales que recogen las donaciones y privilegios que otorgaron a la iglesia compostelana. Toda cualidad

[70] LUCAS ÁLVAREZ, *Tumbo A*, op. cit., pp. 49-54.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 201 255.
e-ISSN: 3101-5816

narrativa de la doble plana inicial se pierde, ahora las imágenes se suceden como indicadoras de un nuevo reinado y, por consiguiente, de una nueva serie de privilegios. A pesar de que se observan diferencias de estilo entre las distintas efigies, y a pesar de la variedad en el diseño de tronos, cetros, coronas y atributos, todas ellas repiten un mismo patrón, el de la efigie regia sedente de gran aparato, y esa repetición unifica la serie, expresando visualmente, en la constancia de su generosidad con la iglesia apostólica, una imaginaria línea genealógica agnaticia ininterrumpida que hacía entroncar la dinastía leonesa con la astur.

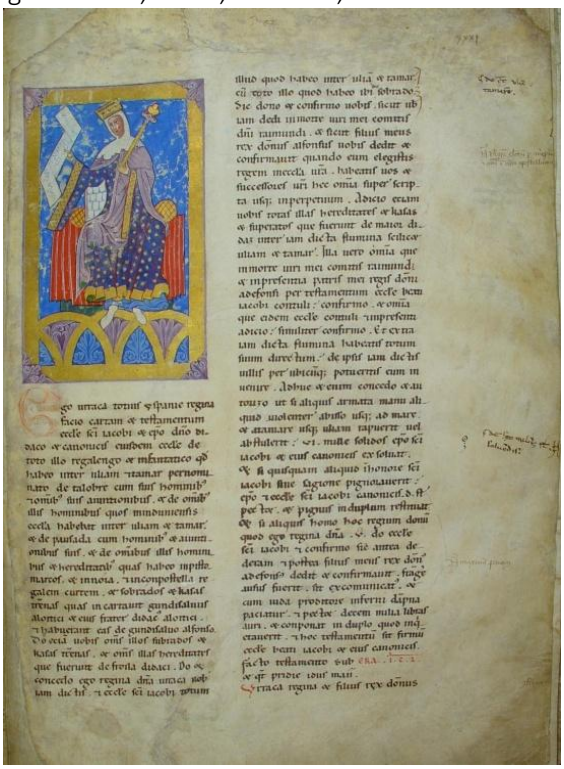
Tras la serie indicada se observa un cambio importante en la estructura temporal del material. Encabeza esa ruptura la figura de Raimundo de Borgoña (†1107) (fol. 28v), que blande su espada en la diestra, presentándose, como defensor de la iglesia compostelana, y representado en términos de actualidad, alojado bajo un marco arquitectónico trilobulado que, como en su día señaló Serafín Moralejo, encuentra paralelo, sino modelo, en los arcos que decoran el exterior de la cabecera de la catedral[71]. Es más, ese marco arquitectónico podría traer a la mente el propio sepulcro del conde, alojado, como estaba, bajo un arcosolio, añadiendo un matiz funerario al diseño. La inclusión del borgoñón -un conde- en el cartulario, se justifica por diversas razones: porque era el padre de Alfonso y Sancha, porque estaba enterrado en Santiago y porque encabeza la documentación que otorga juntamente con la entonces infanta -futura reina- Urraca. Resulta elocuente que todos los privilegios concedidos por el conde lo fuesen "*una cum uxore mea infanta domna Urraca, domni Adefonsi imperatoris filia*"[72], es decir de propiedades que correspondían a Urraca. También lo es que el documento inmediatamente posterior a la serie del conde sea una donación de la infanta Urraca en 1107, viuda ya, pero todavía infanta, del monasterio de San Andrés de Trobe, una propiedad del Insfantazgo, y que el cartulario prosiga con la efigie de Urraca (1109-1126) (fol. 31r) que, encabezando la documentación otorgada por ella individualmente, la muestra ya coronada, como reina, en un marco de excepcional tamaño, sólo equiparable al de su hijo Alfonso VII, la última ilustración del conjunto (fig. 22 y véase fig. 25).

Estos son las figuras y los documentos en torno a los que pivota la estructura del códice, es decir, las de los padres de Alfonso VII y la infanta Sancha, sus destinatarios últimos. El texto del documento copiado bajo el "retrato" de Urraca permite comprender por qué, después, las imágenes y los documentos no se presenten siguiendo un orden cronológico. La reina confirma la donación

[71] MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La miniatura de los Tumbos", op. cit, pp. 48 y 49; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "Poder, memoria y olvido", op. cit, pp. 192-193, fig. 9.
[72] LUCAS ÁLVAREZ, *Tumbo A*, op. cit, pp. 74-77.

hecha el 13 de diciembre, tras la muerte de su esposo, de las tierras de Realengo y del Infantazgo situadas entre el Ulla y el Tambre, y explica "*de toto illo realengo et infantatico quod habeo inter Uliam et Tamar*"[73].

Fig. 22. ABCS, CF 34, *Tumbo A*, fol. 31r. 1128-1134



Fuente: © Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela

La reina Urraca no sólo era la heredera del territorio de realengo, sino también de los amplios dominios que agrupaba el Infantazgo leonés. Se ha escrito mucho recientemente sobre esta institución, sobre si pudiera considerarse como tal a principios del siglo XII, y a los nuevos documentos que han venido a arrojar nueva luz sobre el tema quisiera añadir el discurso visual y textual que sobre el asunto presenta el códice compostelano. El término *infantaticum* se registra por primera vez en la Curia de Villalpando de 1089, al resolverse un pleito entre la infanta Urraca y el obispo de León, y como advirtió Carlos Reglero de la Fuente, ésta parece ser la primera mención al infantazgo

[73] *Ibid.*, p. 178.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 201 255.
e-ISSN: 3101-5816

como categoría legal[74], y vuelve a parecer con el mismo sentido en el *Tumbo A*, al referirse a las posesiones de la todavía infanta Urraca Alfonso (1107) y más tarde, como se ha visto, cuando se convierte en reina. Otro testimonio compostelano importante se ha aducido en muchas ocasiones en relación con la naturaleza de los bienes del Infantazgo: en el *Chronicon Compostellanum*, al referirse a la partición del reino de Fernando I, se dice que, a sus hijas, Urraca y Elvira, le dejó todos los monasterios de su reino[75], aunque se sabe que el Infantazgo abarcaba otro tipo de territorios y también villas y aldeas. Es decir, a Compostela parecía interesarle más los dominios religiosos de las infantas que los seculares, al igual que a los clérigos reformadores que tejían los discursos cronísticos.

Y es un discurso histórico sobre la relación de las señoras del *Infantaticum* con la sede compostelana lo que dibujan los folios que siguen tras la última de las donaciones de Urraca. Se suceden diversas donaciones, acompañadas por las efigies de las otorgantes. A las infantas Urraca (†1101) y Elvira (†1099), hijas de Fernando I, en los fols. 33r y 34v –alabada esta última en *Historia Compostellana* como "*sanctissimi regis Ildefonso sororem sanctissima*"[76]- les siguen, después, las efigies y documentación relativas a la reina Elvira (†1017), viuda de Vermudo II, (fols. 35v-37r); la reina Jimena de Navarra, suegra de Alfonso V (†1045) (fol. 37v), Teresa, hija de Vermudo II († 1039) y Elvira (fol. 38r), calificada de *Deo vota* en el pie de la miniatura y, finalmente la pareja formada por la misma infanta y su hermana Sancha (†1029?) (fol. 38v)[77]. A excepción del caso de Jimena, reina de Pamplona, que dona al apóstol bienes heredados de sus padres -Fernando Bermúdez y Elvira-, aunque lo hace junto con su hija, la reina Urraca, mujer de Alfonso V y las *xhisti ancillas* -una referencia más que probable al monasterio de San Pelayo y San Juan Bautista de León-, las restantes otorgan propiedades que dicen heredar de sus padres, por el remedio del alma de sus ancestros. Es decir, se las dibuja más como encargadas de la memoria e intercesión de sus ancestros, que como cabezas de institución alguna. Un caso especialmente elocuente, en lo que nos interesa, es la donación de Teresa de una propiedad contigua al monasterio leonés, con todas sus propiedades y un rico velo de origen árabe -*alhaiara*- del mismo monasterio que había comprado su madre. La sede compostelana parecía acercarse demasiado a la cabeza del "honor de San Pelayo", tanto que le arrebataba el velo.

[74] REGLERO DE LA FUENTE, C., "Los testamentos de las infantas […]", op. cit., p. 5.
[75] "*... omnia uero totius regni monasteria suis duabus filiabus, Urrache scilicet et Geloire hereditario iure tenenda et possidenda concessit. Chronicon Compostellanum"* (FALQUE REY, E. (ed.), 1983, pp. 73-83).
[76] *HC,* ed.cit., p. 52.
[77] LUCAS ÁLVAREZ, *Tumbo A*, op. cit., pp. 200, 202 y 204.

Figs. 23a y b. ABCS, CF 34, *Tumbo A*, fols. 37v y 38r. 1128-1134

Fuente: © Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela

Y hablando de velos. Al contemplar esta sucesión ininterrumpida, que se retrotrae en el tiempo, de reinas viudas y de infantas relacionadas con el monasterio leonés y generosas con Santiago, cabe deducir que desde Compostela se pretendía hacer visible la continuidad de la generosidad de las señoras del Infantazgo con la iglesia compostelana, como si la institución se remontase a tiempos de Elvira, la esposa de Vermudo II, y de Alfonso V, quien había trasladado los restos de sus antecesores al monasterio de San Juan Bautista y San Pelayo, creando el germen de lo que habría de ser el gran panteón de los reyes de León y Castilla. Si el rico cartulario presentaba una supuesta sucesión agnaticia desde los monarcas astures hasta la reina Urraca, en la insistente repetición de la efigie sedente de gran aparato, las efigies de las infantas y reinas constituyen la primera, sino la única "puesta en imagen" de la sucesión de una imaginaria institución paralela a la de la monarquía que se retrotraía a tiempos de Vermudo II, a pesar de que, como ha puesto de manifiesto Carlos Reglero de la Fuente, la línea de separación entre las propiedades de realengo y del infantado era inestable y lábil[78]. Esa pretendida continuidad toma forma en la

[78] REGLERO DE LA FUENTE, C., "Los testamentos de las infantas […]", op. cit., p. 5.

concentración de dos o más retratos en una doble página, y en el modo en que las infantas parecen querer dirigir, con sus gestos, al lector, de un documento a otro. En la parte inferior del verso del folio 35 la infanta Elvira dirige su mirada y señala con su con el índice hacia arriba, hacia el traslado del privilegio por ella otorgado, copiado en el folio contiguo, el 36 recto. Estas relaciones gestuales se intensifican en la doble página consecutiva constituida por los folios 37v y 38r (figs. 23a y b). En la parte superior de la columna izquierda del vuelto, la reina viuda Jimena de Navarra, mira hacia abajo, donde se transcribe el contenido del pergamino que lleva en su mano; y le da el relevo, en la parte superior de la columna izquierda del folio 38r, la infanta Teresa, que incardina, con su actitud, esta doble página y la siguiente: busca con su mirada a la reina Jimena, y cruza su brazo derecho sobre el pecho para indicar que de su generosidad continúa dando fe el verso del folio, en donde se transcribe su donación conjunta con su hermana Sancha, unidad de intenciones que se expresa en la escena que encabeza el texto, en la que ambas hermanas sostienen el mismo privilegio (fig. 24a). No deja de resultar llamativo el contraste entre la limitada gestualidad masculina -a pesar de las excepciones- y la ausencia de relación entre las efigies masculinas entre sí, y la "sororidad" de las infantas, que no sólo parecen dialogar entre ellas, llegan incluso a compartir escaño para otorgar conjuntamente un privilegio. Se crea, así, la imagen de una institución distinta en su naturaleza a la de la monarquía, como si se tratase de un poder repartido entre varias manos femeninas, como en realidad, lo fue. Es más, el hecho de que a todas ellas se las titule de *Christi ancillae* en el texto de las donaciones y el haber puesto en manos de algunas de ellas un volumen cerrado delata la intención de convertir a estas reinas e infantas en monjas, aun cuando hoy sabemos que las infantas no profesaban, e incluso, se casaban. Esta caracterización escondería la intención de los reformadores de someter la poderosa institución femenina que dominaba una importante red de monasterios a la rígida estructura promovida por la Reforma, un programa acorde con los intereses de Bernardo y de Gelmírez.

El doble retrato de las hermanas Sancha y Teresa Vermúdez encabeza la última doble página plagada de habitantes (fols. 38v-39r), a la que calificaba, con anterioridad, de "acrónica" (fig. 24b). En ella las infantas leonesas que vivieron a comienzos del siglo XI conviven con el rey Pedro I de Aragón (1094-1104), y el conde de Portugal Enrique de Borgoña (†1114), tío, debido a sus nupcias con la "deseada" reina Teresa, de Alfonso VII y Sancha (fig. 24b). Los personajes efigiados en el pergamino representan, en realidad, a las instituciones a cuya cabeza estuvieron –el Infantazgo, el condado de Portugal y el reino de Aragón- que parecen querer vincular, por su proximidad, con el Emperador VII, cuyo retrato, con más oro y de mayor tamaño que los demás, cierra el conjunto en el fol. 39v (fig. 25), y, por supuesto, a todos ellos con la iglesia compostelana. Es

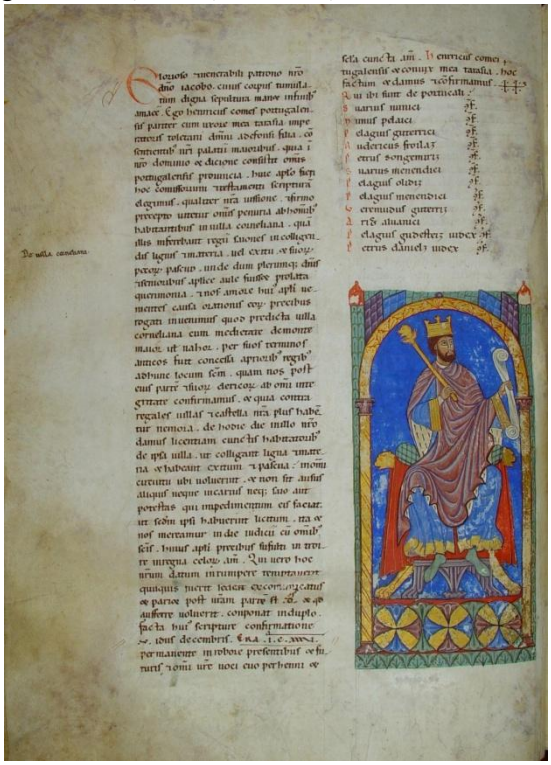
más, esta doble página, la última ilustrada del cartulario "bernardino" pudo ser fruto de un replanteamiento final, porque la variada compañía que convoca parece ajustarse especialmente bien a las ambiciones políticas del monarca -que lo eran también las de quienes lo habían apoyado desde niño- en 1134: invocaba un futuro venturoso para la recién conseguida alianza del emperador con su primo Alfonso Enriquez, que acababa de prometer fidelidad y vasallaje al Emperador, el hecho de que el "exótico" Pedro I de Aragón, de cabellos rizados y tez oscura, no lleve corona parece un rasgo elocuente, pues, tras la muerte de Alfonso el Batallador, acaecida ese mismo año, Alfonso VII ambicionaba la corona vacía de Aragón y maniobró de tal manera que en Navidad ya tenía el control de Zaragoza para que los nuevos monarcas de Aragón y Navarra le rindiesen homenaje[79].

Figs. 24a y b. ABCS, CF 34, *Tumbo A*, fols. 38v y 39r. 1128-1134

Fuente: © Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela

[79] FLETCHER, *Saint James's catapult* […], op. cit., pp. 270-271.

Fig. 25. ABCS, CF 34, *Tumbo A*, fol. 39v. 1128-1134



Fuente: © Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela

Con la excepción de esta última doble página, que debió ser planeada sobre la marcha, a raíz de las particulares circunstancias políticas que concurrieron en 1134, el esquema general que parece estar detrás de la disposición de la documentación y de las efigies del cartulario muestra un claro parentesco con las estructuras piramidales utilizadas desde el siglo XI en los diagramas genealógicos, un género de imágenes destinado también a preservar la memoria institucional donde también se entrelazan pasado, presente y futuro. Como se ha indicado, el retrato de la reina Urraca conforma el eje que gobierna la estructura piramidal del conjunto, de modo que le preceden los de sus antepasados masculinos, dispuestos en estricto orden cronológico, de quienes heredó el *Regnum*; y le siguen los de las reinas e infantas, como si les sucediese en el dominio del *Infantaticum*, que se distribuyen en sentido inverso, de las más recientes a las más antiguas. La pauta compositiva del manuscrito responde al mismo patrón mental utilizado en los discursos visuales de carácter genealógico, ahora tomando cuerpo a lo largo de códice, en lugar de reducirse a una iluminación en el folio.

El patrón genealógico no se aplica en este caso a un parentesco carnal, sino a una relación institucional, de modo que el libro soporta un discurso sobre los orígenes a los que se remontaba tanto la generosidad del poder regio masculino y como la de las señoras del "honor de San Pelayo" para con el apóstol. El manuscrito fue concebido poco después de que Alfonso y Sancha hubiesen heredado el *Regnum* y el *Infantaticum*. Si los textos recordaban la generosidad de sus antepasados, las figuras cobraban un valor especial, porque traían al presente las imágenes que, por genéricas que fueran, no dejaba de evocar las de los cuerpos vivos de sus antepasados despachando sus privilegios. Eran imágenes agentes, porque trayendo el pasado al presente podían torcer voluntades, especialmente si, como las de Fruela II y Alfonso V (véase fig. 21) mirasen a los ojos de los dos hermanos cuando contemplaran el códice. Es más, al ver Alfonso su propia efigie, que lo mostraba alojado en un interior palaciego, sentado en un trono que asemeja a una silla curul, con remates en garras de león, coronado, con cuidada barba y cubriéndose con un manto afiblado, habría de venirle a la memoria la figura del rey David que en su día debió de ocupar una enjuta en la portada norte, y recordado el día de su unción/coronación. Es más, también la habían visto los miniaturistas, pues parece que hubiesen buscado inspiración en ella para delinear la del emperador (compárense fig. 13 y fig. 25).

Y con la mirada de Fruela y la Alfonso V hubo de cruzarse la de Alfonso VII en 1140, cuando, acompañado por su esposa, la aragonesa emperatriz Berenguela prometieron ambos al nuevo arzobispo Berenguel, que habrían de ser enterrados en la catedral. Instituyó el emperador, entonces, sucesivos aniversarios disponiendo cómo habría de ser sus exequias y los sufragios por su alma, y encargó similares oficios para su esposa. Sus palabras, esta vez, parecían sinceras. Quizá las imágenes de la catedral le habían hecho recordar que allí había recibido el bautismo, que allí había sido educado, que allí, aún niño y ante el altar del apóstol había sido ungido y coronado emperador, y que, ya adulto, había tomado las armas del mismo altar. En 1143, Alfonso y Berenguela habrían de prometerlo de nuevo, esta vez, al nuevo arzobispo Pedro Helías[80], y el monarca, efectivamente, hubo de entregar en León el 8 de marzo de 1149 el cuerpo de la emperatriz Berenguela al arzobispo de Santiago[81].

Alfonso, en cambio, acabaría cambiando de parecer, faltando a su palabra, y sus restos recibieron sepultura en la catedral de Toledo, donde eligió ser sepultado al final de su vida no sólo porque en 1157 había cambiado el escenario geopolítico del reino sino porque parecía querer inclinar la balanza hacia Castilla, estableciendo en Toledo lo que pretendió ser el núcleo de un

[80] Los documentos en ACS, *Tumbo A*, fols. 45r-v.
[81] LÓPEZ FERREIRO, op. cit, IV, p. 238 y Ap. nº 18.

nuevo panteón dinástico, que entroncaba con la antigua monarquía visigótica: había hecho trasladar allí los restos de los reyes godos que supuestamente hasta entonces descansaban en un lugar *obscurus* en la parte occidental de san Salvador de Oña[82]. Pero eso es ya otra historia.

Gelmírez, Berengario y Pedro Helías habían intentado convertir a Santiago en la nueva Roma imperial hispana pero también en la nueva León que habría de alojar los cuerpos de sus reyes/ emperadores y de las infantas, pero murieron antes de que Alfonso y Sancha quebrantasen sus promesas y, en consecuencia, las grandes esperanzas que sus palabras habían hecho concebir a la sede compostelana.

[82] NICKSON, Tom, *Toledo Cathedral. Building Histories in Medieval Castile*, University Park, Pennsylvania University Press, 2015, p. 158.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 257-296.
e-ISSN: 3101-5816

Contratos de aprendizaje de oficios artísticos en el siglo XVI: la faceta docente de Juan Bautista Celma

LEARNING CONTRACTS OF ARTISTICS JOBS IN THE 16TH CENTURY: THE TEACHING FACET OF JUAN BAUTISTA CELMA

CARLOS SANTOS FERNÁNDEZ

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 257-296.
e-ISSN: 3101-5816

Contratos de aprendizaje de oficios artísticos en el siglo XVI: la faceta docente de Juan Bautista Celma

Carlos Santos Fernández

Recibido: 30/10/2025

RESUMEN: Ofrecemos en este artículo una contribución a la biografía de Juan Bautista Celma (c.1540-1612) asentada en documentos del Archivo de la Catedral de Santiago y del Archivo Histórico Universitario de Santiago. Una indagación acerca de la actividad docente del polifacético artista aragonés basada en la edición y estudio de cuatro contratos de aprendizaje compostelanos del período 1572-1604: el de tres pintores en ciernes (Domingo González, Jácome de Perlada y Gregorio Míguez) y el de un ensamblador en idéntica situación (Pedro Fernández); de los cuatro, al menos los dos primeros alcanzaron nombradía en el ambiente artístico de la época. Como complemento, incluimos otros dos documentos: una escritura de oficialía en la que Domingo González, finalizada su formación, se asienta con el maestro Celma, y un contrato de servicio doméstico que ha sido interpretado como contrato de aprendizaje.

Palabras clave: contratos de aprendizaje, ensambladores, Juan Bautista Celma, pintores, Santiago de Compostela, 1572-1604

Códigos UNESCO: Biografías (5501.00), Historia del Arte (5506.02), Historia de la Educación (5506.07)

LEARNING CONTRACTS OF ARTISTICS JOBS IN THE 16TH CENTURY: THE TEACHING FACET OF JUAN BAUTISTA CELMA

ABSTRACT: In this article we offer a contribution to the biography of Juan Bautista Celma (c.1540-1612) based on documents from the Archivo de la Catedral de Santiago and the Archivo Histórico Universitario de Santiago. An investigation into the teaching activity of the versatile artist based on the edition and study of four Compostela apprenticeship contracts from the period 1572-1604: three aspiring painters (Domingo González, Jácome de Perlada and Gregorio Míguez) and a carver (Pedro Fernández). Of the four, at least the first two achieved notoriety in the artistic environment of the time. As a complement, we include two other documents: a work deed in which Domingo González, having completed his training, settles with his teacher Juan Bautista Celma, and a domestic service contract which has been interpreted as an apprenticeship contract.

Keywords: carvers, Juan Bautista Celma, learning contracts, painters, Santiago de Compostela, 1572-1604

INTRODUCCIÓN

Esta tarde de julio, mientras preparo un artículo destinado al libro-homenaje que el Archivo de la Catedral de Santiago proyecta brindar a D. José María Díaz Fernández[1], me llega la noticia de su fallecimiento. Ya no hojearán sus manos nonagenarias el tan merecido como demorado agasajo, ahora póstumo[2].

La muerte vivifica la memoria de los sobrevivientes. Abandono la escritura para evocar, ensimismado, más de cinco lustros de una relación cordial

[1] Sirva esta primera nota para agradecer a D. Francisco Buide, canónigo-archivero de la Catedral de Santiago de Compostela, y a sus colaboradores, la invitación que me cursaron para participar en el homenaje a quien, durante tantos años, estuvo al frente del Archivo catedralicio. Precisamente del Archivo de la Catedral de Santiago (en adelante ACS) procede una buena parte del aparato documental de este trabajo, en el que hay también escrituras del Archivo Histórico Universitario de Santiago (en adelante AHUS).

[2] Sensación seguramente semejante a la que, en junio de 1973, comunicaba María Lourdes Albertos a Fernando Acuña Castroviejo: "Amigo Acuña: Ayer me llegó la invitación a participar en el homenaje a D. Fermín Bouza Brey. Lástima que tenga que ser ya póstumo." (BÉCARES BOTAS, Vicente (ed.), *Correspondencia científica de María Lourdes Albertos. Materiales para la historia de la Paleohispánica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2025, carta nº 193).

que comenzó el día en que llamé a la puerta del Archivo de la Catedral sin encomendarme a Dios ni al diablo, sin carta de presentación ni más motivos que mi interés por localizar testimonios documentales de lectores, impresores, libros y libreros compostelanos del siglo XVII. Don José me animó a zambullirme en los fondos del Archivo. Faltaban algunos meses para que concluyera el segundo milenio.

Desde entonces, el Archivo de la Catedral se convirtió en un segundo hogar en el que pasé cientos de tardes escudriñando legajos, peleando con procesales encadenadas, tomando notas sobre impresores o lectores -o sobre cualquier otra cosa que me pareciera curiosa-, catalogando impresos y cotejando tipografías. No faltaban las charlas con los técnicos del Archivo -con Xosé, con Arturo, con Elena o con María- ni las conversaciones con D. José, que antes o después se acercaba a la sala de investigadores para animar las pesquisas de los pocos que allí estábamos. De aquellas pláticas surgieron proyectos inconclusos y otros que llegaron a buen término (un buen número de artículos y un par de libros sobre el Patronato de Santiago y sobre López Ferreiro); a la par cuajó, poco a poco, la mutua -creo- simpatía y amistad.

Don José fue siempre, conmigo, exquisitamente amable, extraordinariamente educado; un interlocutor ideal: sabio, ameno, atento, abierto al diálogo y respetuoso con las opiniones discordantes. De aquellas conversaciones conservo algunas anécdotas. Recuerdo, por ejemplo, que durante el *tempus horribilis* de la desaparición del *Calixtino* charlamos más de una vez sobre el posible paradero del libro; D. José, optimista, confiaba en que se pudiera recuperar; yo lo imaginaba definitivamente perdido; lo que ninguno de los dos podía suponer era que el códice estaba escondido en el edificio en el que habito, a doce metros, en vertical, de mi domicilio.

El enorme disgusto de la desaparición del *Calixtino*, la barahúnda mediática que generó y algunas actitudes que cabía esperar diferentes llevaron a D. José a un confortable retiro familiar en Mondoñedo. Nos telefoneábamos dos o tres veces al año y allí, en el claustro de la catedral mindoniense que acogerá su cuerpo, nos vimos por última vez. Aquel abrazo de despedida fue el definitivo. El cordial recuerdo, sin embargo, se mantiene vivo.

JUAN BAUTISTA CELMA

La biografía de Juan Bautista Celma está limitada por dos nebulosas, dos períodos bibliográficamente estériles de los que apenas si hay noticia: las décadas iniciales de la vida del polifacético artista y los años finales de su existencia.

De la primera etapa -origen, familia, infancia, juventud, formación y trabajos noveles- sólo se conoce su origen aragonés, que Celma asentó en los

púlpitos de la Catedral de Santiago[3], y su vínculo familiar con otro destacado artista hispano del siglo XVI, Juan Tomás Celma, de quien Juan Bautista era sobrino. Además, se le supone nacido hacia 1540, puesto que en una declaración fechada en 1590 el artista declaraba tener cincuenta años[4], aunque por entonces las manifestaciones de la propia edad, casi siempre acompañadas por la recurrente fórmula *poco más o menos,* no eran un dechado de precisión.

La opacidad rodea también los postreros años de la vida de Juan Bautista Celma. En 1930, Pérez Costanti, en la nutrida entrada que dedicó a Celma en su *Diccionario de artistas* anotó: "Celma (…) pasó una buena parte de su vida en la ciudad de Santiago, hasta el fin de sus días (…) El último documento en que hemos visto su nombre es de 20 de marzo de 1608"[5] y, desde entonces se da por buena la conjetura de que Celma murió en Compostela en 1608[6]. Sin embargo, un par de documentos del Archivo de la Catedral de Santiago recientemente exhumados prolongan la existencia del prolífico artista aragonés hasta (quizá) comienzos de 1612: el fallecimiento se habría producido en el entorno del Monasterio de Montserrat cuando el otrora pintor, rejero, entallador, tallista y puntual campanero era "el padre frai Juan Bautista Celma, relixioso de Nuestra Señora de Monserrate"[7]. Tal vez -es solo una conjetura sin, de momento, soporte documental- el ya montserratino Fr. Juan Bautista Celma estuvo vinculado a la construcción de la rejería de la capilla mayor de Montserrat, patrocinada por Felipe III y datada en 1609.

Las sombras documentales que todavía se ciernen sobre el primer período de la vida de Juan Bautista Celma explican las incógnitas acerca de su formación. ¿Quiénes fueron sus maestros? ¿En dónde y con quién aprendió los

[3] Celma firmó los púlpitos del altar mayor de la basílica compostelana con sendas inscripciones "en el del Evangelio: *Ioannes Baptista Celma, Aragonensis pictor, anno D. 1583 Compostellae faciebat*; y en el de la Epístola: *Ioannes Baptista Çelma, Aragonensis patria pingendi artifex salutis anno MDXXXIII Compostellae faciebat*" (GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, "Antonio de Arfe y Juan Bautista Celma. Dos modos de interpretar, desde el arte, el paisaje", *Quintana*, 11, 2012, p. 77, nota 10).

[4] PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta del Seminario C. Central, 1930, p. 115 nota nº 2.

[5] *Ibidem*, pp.115 y 134.

[6] Traemos, a modo de ejemplo, la más reciente que hemos localizado: "Uno de los maestros rejeros más activos a finales del siglo XVI, Juan Bautista Celma (*1540-1608)" (RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente, "Historia de la construcción y amueblamiento de la Catedral de Plasencia", *Transitus. Las Edades del Hombre*, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2022, p. 94).

[7] SANTOS FERNÁNDEZ, Carlos, "Apostillas a la biografía del polifacético Juan Bautista Celma (+Montserrat, 1612)", *Galicia Histórica*, 96, febrero de 2025.

oficios artísticos que desarrollaría con tanto éxito? No tenemos respuesta, aunque probablemente ni el magisterio ni el taller de su tío Juan Tomás Celma fueron ajenos a las habilidades del sobrino con los pigmentos, la madera, la piedra o el metal, ni a los cánones y códigos estéticos del maestro aragonés radicado durante décadas en Galicia.

Como contrapunto al yermo documental tocante a la formación de Juan Bautista Celma, los archivos compostelanos proporcionan unas cuantas escrituras que revelan su actividad magisterial: conciertos de asiento de discípulos para el aprendizaje de oficios artísticos con *el maestro Celma* que, al menos en un caso, el del pintor Jácome de Perlada, resultó manifiestamente fructífero. A esos contratos de docencia artística con Juan Bautista Celma como maestro se refieren las páginas venideras.

LAS ESCRITURAS DE APRENDIZAJE DE OFICIOS

En un artículo sobre contratos compostelanos para el aprendizaje de oficios durante el siglo XVI, escribió Pérez Costanti como párrafo prologal:

> Entre la profusión y diversidad de contratos públicos que, para toda clase de servicios, solían otorgarse siglos atrás, sobre todo en el XVI, ofreciendo abundosa y rica fuente para el estudio de costumbres de pasadas épocas, son merecedores de atención especial los que se refieren al aprendizaje de oficios, cuyos contratos, como otros muchos de no menor interés, prestan inapreciable valor a los antiguos registros de instrumentos públicos (…) que se custodian en esas minas inexploradas llamadas archivos de protocolos[8].

En esta colaboración, redactada en 1914 para un almanaque de la diáspora galaica, reseñaba Costanti nueve "de los muchísimos contratos que hemos venido tropezando en nuestros trabajos de investigación documental"[9]. Nueve asientos de aprendizaje de oficios datados entre 1521 y 1599, algunos suscritos por renombrados artistas como los plateros Antonio de Arfe, Jácome de Vargas y Luis Cedeira o el broslador Fernán Díaz.

Estos nueve contratos son sólo una representación de los muchos que, al espigar los protocolos notariales compostelanos de los siglos XVI y XVII, puede hallar el indagador; contratos cuya formulación se corresponde con los modelos que se recogen en manuales de escribanos de los siglos XV y XVI, por ejemplo en la "carta de aprendiz" que figura en las *Notas del Relator* atribuidas a Fernán Díaz

[8] PÉREZ COSTANTI, P., "El aprendizaje de oficios", *Almanaque gallego para 1915*, Buenos Aires, Ricardo Radrelli, [1914], p. 45.
[9] *Ibidem*.

de Toledo[10], en la "carta de aprentiz [sic]" inclusa en las *Escripturas* de Diego de Ribera[11] o en el "contrato de aprendiz que entra a servir y deprender el oficio" asentado en *Instructión y memorial para escrivanos* de Bartolomé de Carvajal[12].

Estos y otros prontuarios de escribanos semejantes ofrecen a sus usuarios un modelo de redacción legal de *cartas de aprendiz* o *contratos de aprendizaje,* modelo que se reproduce en la documentación compostelana de los siglos XVI y XVII registrando los datos siguientes:

1. DATA TÓPICA Y CRÓNICA

Encabeza la escritura la declaración del lugar y la fecha completa en que se redacta.

2. COMPARECIENTES PRINCIPALES

Los protagonistas del contrato son el maestro y el mozo que se asienta como aprendiz, el peldaño más bajo del escalafón gremial. Al primero se le identifica anotando la profesión y el avecindamiento; del segundo se consigna la filiación, el origen, la vecindad y la edad.

3. COMPARECIENTES SECUNDARIOS

Es frecuente que el aprendiz sea menor de edad y que, por lo tanto, necesite de un representante que garantice el cumplimiento del contrato. La curadoría suele asumirla uno de sus progenitores, aunque en caso de orfandad puede responsabilizarse un familiar o cualquier otra persona sin vínculo parental dispuesta a responder del buen hacer del alumno. El curador puede ejercer también como avalista; esto es, asumir con sus bienes un potencial incumplimiento del contrato por parte del discente, aunque esta función puede realizarla también otra persona diferente del curador. En tal caso se diferencia al curador del fiador.

Cuando el aprendiz es mayor de edad no necesita curador, pero sí un avalista o fiador con la misma función que en los contratos en los que participan menores de edad.

4. DURACIÓN DEL CONTRATO, FECHA DE INICIO Y FECHA DE CLAUSURA

En el contrato se consigna tanto su duración ininterrumpida,

[10] DÍAZ DE TOLEDO, Fernán (atrib.), *Las notas del Relator con otras muchas añadidas*, Burgos, Juan de Junta, 1531, fols. 48v-49r. Aunque carecen de mención de autoría, las *Notas del Relator* se atribuyen a Fernán Díaz de Toledo, secretario y relator de la corte de Juan II. Elaboradas a mediados del siglo XV, se estamparon por primera vez en Burgos, en 1490.

[11] RIBERA, Diego de, *Escripturas y orden de partición y de residencia, et judicial, civil et criminal*, Granada, Rene Rabut, 1563, fol. 67r-v.

[12] CARVAJAL, Bartholomé de, *Instructión y memorial para escrivanos y jueces executores, ansí en lo criminal como cevil, y escripturas públicas*, Granada, Hugo de Mena, 1585, fols. 120v-121r.

generalmente entre uno y seis años, como la fecha de inicio y de finalización.

5. Cuantía económica del contrato

Otro de los datos imprescindibles en los contratos de aprendizaje es su importe: la cuantía que el aprendiz (o su curador) debía abonar al docente con el que se asentaba como pago de la enseñanza recibida y la modalidad (un solo pago inicial, pagos anuales, pagos semestrales, etc.). En algunos casos, al pago en efectivo se sumaba un pago en especie (por ejemplo, un par de capones anuales).

6. Compromisos contractuales

Al otorgar el contrato de aprendizaje, maestro y discípulo se comprometían a observar una serie de obligaciones mutuas que, en caso de infringirse, podían ser reclamadas judicialmente por la parte perjudicada.

a. Obligaciones asumidas por el maestro:

A través de estas escrituras, el maestro se comprometía a:

- acoger al aprendiz en su taller y, con frecuencia, a hospedarlo, dándole de comer, de beber, cama y posada.
- tratarlo bien.
- enseñarle el oficio durante el tiempo establecido en el contrato. Y, si al finalizar este período, el aprendiz aún no había adquirido las destrezas suficientes en el oficio, a mantenerlo en el taller pagándole periódicamente la cantidad de dinero que se especificaba en la escritura hasta que el discípulo completara su aprendizaje.
- una vez finalizado el contrato, proporcionarle una vestimenta completa, o bien una cantidad de dinero (generalmente diez ducados) que le permitiera adquirirla.

b. Obligaciones asumidas por el aprendiz

Por su parte, el aprendiz -o, en su lugar, el representante- se comprometía a:

- abonar el importe estipulado.
- permanecer en la casa del maestro durante el tiempo acordado, sin ausentarse por ningún motivo. En caso de ausencia del aprendiz, éste o su fiador se obligaban a indemnizar al maestro con una cantidad de dinero que se señalaba en cada contrato por cada día de ausencia; y, si ésta se prolongaba, a sufragar el coste de un oficial que realizara la labor del ausente en el taller.
- resarcir al maestro por cada día que el discípulo estuviera enfermo y no pudiera realizar la labor que le correspondía en el taller.

7. Refrendadores: fedatario y testigos

Como cierre, se explicita la identidad del escribano que, con su firma, testimonia la validez y legalidad del documento. Se indica además la identidad de

los testigos asistentes al otorgamiento, quienes ratifican su veracidad.

CONTRATOS DE APRENDIZAJE SUSCRITOS POR JUAN BAUTISTA CELMA

A continuación nos referiremos a cuatro contratos de aprendizaje compostelanos en los que figura como maestro Juan Bautista Celma y a otras dos escrituras que podrían interpretarse como tales contratos de aprendizaje -así se ha publicado una de ellas[13]- pero que recogen acuerdos de otro tipo: un contrato laboral y la contratación de un mozo como criado.

1. Domingo González (pintor)[14]

En diciembre de 1678 nació en San Xiao de Cela (Cambre, La Coruña) Pedro de Castro Figueroa y Salazar quien, desde su origen en el seno de una familia de la hidalguía rural mariñana y recorriendo el escalafón completo de la milicia, alcanzó "las más altas cotas del poder político y militar del imperio español en la primera mitad del siglo XVII"[15], de modo que al fallecer en la ciudad de Méjico, en 1741, era virrey de Nueva España, marqués de Gracia Real y duque de la Conquista, amén de otros títulos alcanzados durante los procelosos tiempos en los que la corona hispana pasó a ceñir la cabeza de los Borbones, después de haber reposado sobre la de los Austrias durante un par de siglos.

Pero, a pesar de su relevancia, no es a D. Pedro de Castro a quien dedicaremos las páginas siguientes, sino a un coterráneo, Domingo González, un humilde artesano de la pintura que, una centuria antes de que el excelentísimo virrey novohispano viera la luz, en 1572, comenzaba su formación pictórica teniendo a Juan Bautista Celma como maestro.

El engarce entre ambos personajes, el virrey y el aprendiz de pintor, está en su compartido origen en San Xiao de Cela, parroquia que a comienzos del siglo XVII describía sucintamente el cardenal Jerónimo del Hoyo tras recorrer la

[13] Ana Goy Diz catalogó incorrectamente la escritura por la que Juan Bautista Celma contrató como criado, el 5 de febrero de 1604, a Domingos do Río, como revelan las funciones de "mestre", "oficio" y "aprendiz" que incluye la catalogadora (GOY DIZ, Ana, *A actividade artística en Santiago, 1600-1648*, Santiago, Consello da Cultura Galega, 2007, vol. I, doc. nº 969, pp. 496-497).

[14] Las citas textuales que, en este epígrafe, no se vinculan a nota a pie de página están tomadas del contrato de aprendizaje que Juan Bautista Celma firmó con Diego González, padre de Domingo González (ACS, P 55, fols. 676r-677r; véase Apéndice, doc. nº 1) o del contrato de oficialía que Celma suscribió con Domingo González (ACS, P 68, fols. 1021r-1022v; véase Apéndice, documento nº 3).

[15] GARCÍA GÓMEZ, Javier, "D. Pedro de Castro Figueroa y Salazar. El ascenso al poder de los estamentos nobiliarios emergentes tras el cambio dinástico de 1700", *Nalgures*, 13, 2017, pp. 133-161.

diócesis compostelana como delegado del arzobispo Maximiliano de Austria:

> San Julián de Cela
> Esta felegresía es aneja a San Juan de Praveyo, questá en el aciprestazgo de Cerveiro; tiene catorce feligreses; los fructos se hacen dos partes, la una y un desmero llieva el retor y la otra, por sinecura, llieva Gil de Rodas, natural de La Vañiesa, siete o ocho cargas de pan y dos pipas de vino; presentación cura y sinecura del monasterio de San Martín de Santiago. La fábrica no tiene renta ninguna[16].

Unas cuantas líneas bastaron al cardenal Hoyo para delinear San Xiao de Cela: aneja a la parroquial de Pravio, con los ingresos compartidos entre dos rectores -el de Cela y el de San Salvador de La Bañeza[17]-, de escaso vecindario y perteneciente al coto de Cambre. Una parroquia tan modesta como tantas, dos leguas al sur de La Coruña y once al noreste de Santiago de Compostela.

Once leguas que -cabe suponer- un día indeterminado de julio de 1571 recorrieron un mozo y su padre, Domingo y Diego González, para que el primero, desoyendo la recomendación de Fr. Antonio de Guevara, cambiara el aldeano sosiego de Cela por los afanes de aquel remedo de corte que era entonces Compostela. El motivo del viaje era asentar al muchacho con un maestro de pintura, entregarlo a los pinceles y los útiles de dorar y estofar para alejarlo de la azada y la esteva.

Asumimos que hay una parte no pequeña de especulación en el párrafo anterior. Lo cierto -lo documentado, al menos- es que el 25 de julio de 1572 se reunieron en Santiago el pintor Juan Bautista Celma, avecindado en la ciudad, y Diego González, "vezino de la felegresía de San Giao de Cela, coto de Canbre" para firmar el contrato de aprendizaje por el que el segundo, Diego González, dejaba a su hijo Domingo en casa del primero, con el fin de que el muchacho se formara como pintor junto al maestro aragonés[18]. Como fedatario de los

[16] HOYO, Jerónimo del, *Memorias del arzobispado de Santiago*, Santiago, Porto Editores, s. a., p. 242.

[17] Tal vez no es "Gil de Rodas, natural de la Vañiesa", sino el licenciado Gil Rodríguez, rector de la parroquial de San Salvador de la villa de La Bañeza, el arrendatario de los frutos de Cela. Así, al menos, se deduce de la escritura que el 5 de julio de 1589 firmó el procurador compostelano Fernando de Valmayor en nombre del licenciado Gil Rodríguez, rector de la parroquia de San Salvador de La Bañeza, arrendando la mitad de los frutos y rentas de la sinecura de San Xiao de Cela a Juan de Meilán, rector de Pravio y Cela; el arriendo se hacía por seis años y en precio de seis mil maravedíes anuales (ACS, P 103, fols. 108r-110r).

[18] ACS, P 55, *PN de Gonzalo de Reguera*, fols. 676r-677r.

acuerdos alcanzados asistió a la reunión el escribano Gonzalo de Reguera, y para refrendar su otorgamiento estuvieron presentes tres testigos: el compostelano Domingo Cavaleiro, Vicente de Baamonde, pintor vecino de Santa Baia de Abegondo, y Alonso Albariño, avecindado en el coto de Bribes; el escribano y el primero de los testigos podían ratificar la identidad de Juan Bautista Celma, mientras que los otros dos, vecinos de lugares relativamente próximos a Cela, "que juraron conoszían al dicho Diego Gonzales", daban fe de quién era el padre del pintor en formación.

Escribimos *el pintor en formación* y no *el aspirante a aprendiz de pintor,* del mismo modo que datamos en el verano de 1571 el hipotético viaje del padre y el hijo desde Cela a Santiago para que el segundo se instalara en el taller de Celma, aunque la escritura de aprendizaje está fechada el 25 de agosto de 1572. El motivo se revela en unas líneas de la citada escritura: "el dicho Diego González pone y asenta con el dicho Batista Pcelma a Domingo González, su hijo, por tienpo y espaçio de çinco años conplidos primeros seguientes, para los quales se a de contar un año que se fenesce oi, día de la fecha"; es decir, el contrato de aprendizaje se hacía por cinco años, de los que había que descontar "un año que se fenesce oi, día de la fecha", que se cumplía aquel mismo 25 de julio de 1572; porque hacía ya un año, desde el 25 de julio de 1571, que Domingo González estaba en casa de Bautista Celma aprendiendo el oficio de pintor. Ratifican esta conjetura los *quatro años restantes* a los que se hace referencia en el reverso del primer folio de este contrato: "el dicho Diego Gonçález se obliga con su persona e bienes (…) quel dicho su hijo sebirá al dicho Batista Çelma turante los quatro años restantes que corren desde oi, sin hazer ausencia".

Resulta evidente, pues, que el joven Domingo González se instaló como aprendiz en casa de Juan Bautista Celma el 25 de julio de 1571. Como el contrato se hacía por cinco años, el acuerdo expiraba el 25 de julio de 1576, lo que explica que -como veremos más adelante- el 10 de diciembre de 1576, el mismo Domingo González, ahora ya como *pintor* y mayor de edad, firmara un acuerdo con Juan Bautista Celma para trabajar en su taller durante un año.

Volvamos al contrato de julio de 1572. ¿Acaso Domingo González estuvo un año -desde julio de 1571- con Celma sin contrato? Podría ser, aunque también cabe la posibilidad -y nos parece un supuesto más certero- que el padre del mozo y el pintor aragonés hubieran firmado un primer contrato en el que constara el importe y el pago de la enseñanza que recibiría Domingo Celma, uno de los datos -el estipendio del maestro- que figura siempre en los contratos de aprendizaje y que no se especifica en éste.

Lo que sí se hace constar en la escritura son las obligaciones que contraen ambas partes, maestro y discípulo; las siguientes:

El docente, Juan Bautista Celma, se compromete a acoger en su casa a

Domingo González durante cinco años, comenzados a contar el mismo día del año anterior y que expiran el 25 de julio de 1576. Durante este tiempo, el maestro ha de tener al aprendiz en su casa "e darle de comer, beber, cama y posada y enseñarle el dicho ofiçio de pintar e darlo enseñado en fin del dicho tiempo que sepa dorar, estofar y pintar con pincel, de manera que sea para ganar treinta reales cada mes". Cinco son, pues, las obligaciones del maestro: cuatro que atañen al mantenimiento; una más, a la formación laboral. Sorprenden, quizá, los dos verbos *comer* y *beber,* como si una y otra acción no se supusiesen complementarias, como si cupiera la posibilidad -que cabía, evidentemente- de que el aprendiz tuviera que proveerse de bebida por su cuenta; sorprenden también los dos sustantivos, *cama y posada*, pero la cama es el lecho, y la posada, el acomodo en la casa del maestro. Nada se dice, en cambio, del vestido, el calzado, la higiene o la atención en caso de enfermedad.

Además, y sobre todo -para eso el mozo había dejado su entorno del coto de Cambre-, el maestro Celma se comprometía a enseñar el oficio de pintor a Domingo González; enseñarle a pintar con pincel, pero también a dorar y a estofar con una finalidad eminentemente económica: "de manera que sea para ganar treinta reales cada mes". No se esperaba que el discente revolucionara el arte de su tiempo; ni siquiera que tuviera éxito o que innovara, porque entonces el pintor era un *artesano* y no un *artista*. Se esperaba que ganara treinta reales al mes; y, en tanto el aprendiz no fuera capaz de conseguir con su quehacer pictórico esos ingresos, el maestro se comprometía a mantenerlo en su casa, a pagarle los treinta reales mensualmente, a vestirlo y a calzarlo. Nada se dice en este contrato del compromiso moral que el maestro adquiría de revelar al discípulo todos sus conocimientos del oficio, sin ocultación alguna para menguar una potencial competencia futura.

Por último, y como era habitual en los contratos de aprendizaje, el maestro se obligaba a entregar a Domingo González, una vez finalizado el vínculo contractual, un vestido, en este caso valorado en "asta dozientos reales"; cláusula que, en otras cartas de aprendiz, se sustituía por la entrega de dinero en efectivo, por lo general de diez ducados.

Los compromisos contraídos por el maestro Juan Bautista Celma tenían sus contraprestaciones, que se asientan en la escritura firmada el 25 de julio ante el escribano Gregorio de Reguera, contraprestaciones por las que Diego González se comprometía a que su hijo Domingo permanecería cuatro años más, además del ya transcurrido, en la casa del maestro para "serbirle en su ofiçio de pintar e los más que le mandare", siendo servicial y obediente y velando por los bienes y hacienda del maestro "sin que en ello aya fraude ni engaño". Conviene subrayar que el compromiso del joven no se limitaba al trabajo en las tareas pictóricas,

sino que se ampliaba a cualesquiera otros quehaceres siendo lícitos y honestos[19].

Además del duplicado servicio -como aprendiz de pintor y como criado, en cualquier labor que se le designara- el padre del neófito Apeles garantizaba con su persona y bienes que su hijo Domingo no se ausentara de la casa y servicio del amo; y si acaso el mozo "se fuere o ausentare, quel dicho su padre sea obligado a le pagar [a Celma] todas las costas e gastos <e> yntereses que por la dicha causa se le seguieren e recresçieren", aunque no es explicitan en esta escritura ni el plazo en el que el avalista se comprometía a devolver al aprendiz al servicio del maestro, ni la indemnización que se le debería pagar por la ausencia.

Entreverada de *literatura notarial*, la segunda mitad del contrato se cierra con la pertinente validación por parte del fedatario público, Gonzalo de Reguera, y de los testigos presentes al otorgamiento, a los que ya nos hemos referido. Además de uno de los testigos, el compostelano Domingo Cavaleiro, firman esta escritura el maestro Bautista Celma, Domingo González, como padre y responsable del aprendiz, y el escribano que antepone a su rúbrica la antefirma escribanil *Pasó ante mí.*

Aparentemente nada turbó la armonía de este concierto de aprendizaje, ni una ausencia injustificada del mozo ni el incumplimiento de las obligaciones contraídas por el maestro, de modo que cuatro años después -cabe suponer que en julio de 1576- Domingo González abandonó la casa y el servicio del maestro Celma con la capacitación suficiente como para desempeñar el oficio de pintor tanto con los pinceles como con los útiles de dorar y estofar, lo suficientemente avezado en la disciplina como para ganarse la vida pintando. Podía estar satisfecho.

Satisfechos ambos: el preceptor al acreditar la buena disposición para el aprendizaje, las facultades y el interés demostrado por el discípulo; éste, con el magisterio, el trato y la nombradía que, como pintor, tenía su, hasta entonces,

[19] Aunque ni la licitud ni la honestidad se explicitan en el contrato, cabe suponer ambas premisas, que sí se recogen en la escritura de aprendizaje firmada en abril de 1651 por el platero pontevedrés Antonio Pereira al acoger como aprendiz a Juan Núñez Hurtado: "serbira al dicho Antonio Pereira (…) en (…) su oficio de platero y en todo lo que mandarle quisiere que líçito y onesto sea" (FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo, *Aprendizaje, formación artística y sociedad en Galicia (1519-1712)*, Santiago, Andavira, 2017, p. 281). Como señala Fernández Gasalla en las páginas 277-278 del mismo trabajo, por lo común, las escrituras de aprendizaje galaicas incluían el servicio, como criado, del pupilo: "El 7 de noviembre de 1672 el platero de Pontedeume Francisco Suárez de Ponte acogía en su taller (…) a Francisco Rodríguez (…). En la escritura admite como condición que «no ha de mandar al dicho mozo a la fuente a buscar sella de agua, ni cañado, ni haz de leña, ni cavar en las viñas». Difícil sería encontrar mejor prueba que esta cláusula de que estas tareas llegaban a ser encargadas a aprendices".

maestro, reconocimiento que podía repercutir positivamente en la carrera profesional del discípulo recién graduado. Quizá por eso, a causa del buen entendimiento y la mutua satisfacción, los caminos de uno y otro, Juan Bautista Celma y Domingo González, volvieron a cruzarse pocos meses después.

Fue el 10 de diciembre de 1576 cuando Juan Bautista Celma y Domingo González, "pintores vecinos de la dicha ciudad [Santiago]", firmaron ante el escribano Gonzalo de Reguera y cuatro testigos un contrato para que el hasta poco tiempo antes aprendiz de pintor trabajara como colaborador asalariado del multidisciplinar artista aragonés[20]. El motivo se aduce en la escritura: porque a Domingo González "le biene utilidad e provecho para tener más entera notiçia e deprender el dicho oficio de pintor por entero con el dicho Bautispta Selma, por ser maheso de mucha esperençia, con quien se tiene quenta e de que ay notiçia en este reino y otras partes". Alega, pues, el pintor novel el motivo por el que pretende continuar vinculado a Juan Bautista Celma: la voluntad de perfeccionar su formación pictórica, y de hacerlo teniendo como referente a un profesional altamente cualificado y de reconocido prestigio, tanto en Galicia como en otros reinos.

Estamos ante un contrato laboral, diferente en sus términos a la *carta de aprendiz* que cuatro años antes, en julio de 1572, habían suscrito Celma y el padre de Domingo González como responsable del entonces menor. Un contrato de oficialía de un año de duración, desde el día de la fecha, en el que se especifican las obligaciones -y los derechos que éstas dimanan para la parte contraria- de ambos otorgantes; una *rara avis* documental pues, como señala Fernández Gasalla: "La contratación de oficiales para proseguir con el maestro del que habían recibido su formación se hacía de viva voz, por eso apenas disponemos de documentos al respecto"[21].

Según la escritura, Domingo González se comprometía a "travajar a la continua, sin alçar mano" durante "los días que feriados no fueren" en las obras de pintura y labores concernientes al oficio que le encomendara Juan Bautista Celma "en este Reino de Galicia e Reino d'España y otros reinos ~~de Castilla~~ e

[20] ACS, P 68, *PN de Gonzalo de Reguera*, fols. 1021r-1022v. Menciona esta escritura, transcribiendo algunas líneas, PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas* […], op. cit., pp. 257-258.

[21] FERNÁNDEZ GASALLA, L., *Aprendizaje, formación artística* […], op. cit., p. 293. El investigador, apoyándose en la noticia que proporciona Pérez Costanti, considera "absolutamente excepcional" (p. 294) el interés manifestado por Domingo González para ampliar su formación al lado de Celma, excepcionalidad documental que se incrementa por haber sido Domingo González aprendiz con el maestro aragonés, hecho que no menciona Fernández Gasalla.

señoríos", condiciones que difieren de las que asumía en el contrato de aprendizaje, en el que el mozo se obligaba a servir al maestro tanto los días laborables como los feriados y de igual modo en las labores propias del oficio de pintor como en las tareas domésticas. Además, el joven pintor suscribió en el contrato de oficialía un compromiso de permanencia similar al ratificado por su padre en el acuerdo de aprendizaje, por el que no podía "dexar de servir todo el dicho tiempo [un año] por ninguna causa"; en caso contrario "por cada mes que faltare, y en renumeración del daño que al dicho Bautista Selma le suçediere, le pagará por cada uno de los dichos meses diez ducados pagos llanamente, para que por ellos pueda tomar otro oficial que le sirva en el dicho oficio".

Juan Bautista Celma también adquiría compromisos a través de la escritura de diciembre de 1576. El primero, abonar al oficial el salario concertado: sesenta ducados (660 reales) por todo el año, pagaderos mensualmente a razón de cinco ducados (55 reales), lo que revela que la indemnización mensual que el oficial tenía que pagar al maestro en caso de incumplimiento de contrato era el doble del sueldo que percibía trabajando.

Además, el maestro tenía que abastecer al oficial de "todos los materiales e ynstrumentos neçesarios" para desarrollar el trabajo, aportando Domingo González únicamente la mano de obra; y, cuando la labor se realizara fuera de Santiago, Celma debería proporcionar a su empleado "cama y posada paga libremente, aunque tenga su muger e familia en las partes donde hestobiere travaxando".

Ambas partes se obligaban a garantizar con sus personas y bienes las obligaciones asumidas al firmar esta escritura, incluso la de aceptar que la muerte de uno de los otorgantes podía provocar su incumplimiento, contingencia explicitada en la correspondiente cláusula: "Y por muerte de cada uno dellos sese el rigor y obligación del dicho contrato".

La muerte no revocó las obligaciones establecidas en la escritura y, podemos suponer, ésta se llevó a término sin mayores incidencias y con mutua satisfacción, complacencia compartida que cabe deducir de la colaboración que, durante años, mantuvieron el otrora aprendiz y el maestro, y que testimonian una serie de documentos:

- El 7 de septiembre de 1578, el pintor compostelano Juan Bautista Celma otorgó un poder al pintor Domingo González, de la misma vecindad, para que en su nombre pudiera concertarse con los responsables de la herrería de Vilanova de Lourenzá con el fin de que llevaran a Betanzos el hierro que Celma pudiera necesitar para la obra de rejería encomendada por el obispo de Tui. Le dio poder, además, para cobrar todas las cuentas de maravedíes que se le debían en el obispado de Lugo por portapaces o por cualquiera otro concepto, y para recibir del vicario del arcedianato de

Nendos, Gómez Zarcón de la Torre, un tapiz de pradería y 12 ducados o su equivalente en vino de las Mariñas[22].

- El 4 de febrero de 1583, Juan Bautista Celma concertó con los pintores Domingo González y Gabriel Felipe, vecinos ambos de Santiago, la formación de una compañía para llevar a cabo las obras de pintura, dorado y estofado que se ofreciesen en el Reino de Galicia y en diez leguas a la redonda. Una escritura manifiestamente desparejada en lo que se refiere a derechos y obligaciones, puesto que González y Felipe se comprometían a trabajar personalmente, con descuento de seis reales por cada jornada de ausencia, mientras que Celma podía poner en su lugar a un oficial; además Celma se reservaba todas las obras vinculadas a la Iglesia de Santiago y no tenía que dar cuenta de los trabajos que asumiese de otras especialidades (rejería, retablística, etc.). Por su parte, Celma se comprometía a negociar las obras que se ofrecieran. A pesar del desequilibrio que revela el condicionado de esta escritura, parece que Domingo González y Gabriel Felipe consideraban beneficioso trabajar a la sombra del pintor aragonés[23].

- A pesar del desequilibrio de derechos y obligaciones que revelaba el anterior concierto, sus suscriptores no debieron de quedar descontentos, puesto que dos años y medio después, el 22 de octubre de 1585, Domingo González y Gabriel Felipe volvieron a firmar una escritura de formación de compañía, aunque en este caso más favorable para González y Felipe: ahora podían intervenir en las obras de pintura que Celma tomase en la catedral de Santiago y ya no tendrían que abonar once reales, sino solo seis, por cada día que Celma saliese a negociar obras[24].

- El 15 de marzo de 1589 Juan Bautista Celma dio poder a los pintores Domingos González y Gabriel Felipe, vecinos de Santiago, y a Juan de Cajigal, maestro de cantería vecino de la villa de Pontedeume, para que, en su nombre, pudieran cobrar de la Justicia y Regimiento de la villa de Ferrol, la tercera parte -1030 reales- del coste del retablo que Celma había hecho para su iglesia parroquial[25].

Pocos documentos más hemos podido localizar referentes al pintor Domingo González: un par de arriendos de vivienda y un contrato de obra artística. En la primera de estas escrituras, fechada en Santiago el 26 de junio de 1578, el regidor compostelano Hernando de Ruanova alquilaba por dos años al pintor Domingo González una casa en la calle de la Calderería, en precio de seis

[22] ACS, IG 717, *Varia (2ª serie). Tomo 5º*, doc. nº 394, fols. 318r-319v.
[23] PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas* […], op. cit., pp. 116-117.
[24] *Ibidem*, p. 117.
[25] ACS, P 102, *PN de Juan Rodríguez de Moíño*, fol. 796r-v.

ducados y un par de capones anuales[26]; nueve años después, el 3 de enero de 1578, era un mercader de la misma vecindad, Pedro de Valencia, quien arrendaba por dos años al pintor una vivienda en la plaza de Mazarelos, con una renta de diez ducados y dos capones cada año[27].

El contrato de trabajo, de 1592, consistía en pintar tanto el interior como el exterior de la capilla de la Cofradía de los zapateros de Nuestra Señora de la Encarnación, sita en la iglesia del monasterio de Antealtares[28].

2. Jácome de Perlada (pintor)[29]

El 14 de abril de 1576 falleció en Santiago de Compostela el mercader Fernando de Perlada. El definitivo tránsito convertía en (suponemos desconsolada) viuda a su, hasta entonces, tercera esposa, Constanza Ramos; antes, Fernando de Perlada había sido (suponemos desconsolado) viudo por partida doble: primero de María Fernández y después de Aldara López, madres, dos a dos, de sus cuatro hijos.

Del matrimonio de Fernando de Perlada con María Fernández, celebrado en 1538[30], nacieron dos hijos, Mayor Fernández y Bartolomé de Perlada. Éste, azabachero como lo fue su padre durante años, se casó en 1570 con Antonia López[31]; Mayor Fernández contrajo matrimonio al año siguiente, 1571, con el

[26] ACS, P 71, *PN de Gonzalo de Reguera*, fols. 700r-701v.

[27] ACS, P 68, *PN de Juan Rodríguez de Moíño*, fols. 161r-162r.

[28] Documento citado y parcialmente transcrito por PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas* […], op. cit., p. 258.

[29] Las citas textuales que, en este epígrafe, no se vinculan a nota a pie de página están tomadas del contrato de aprendizaje por el que Juan Bautista Celma acogía en su taller a Jácome de Perlada (AHUS, S-427, *PN de Bartolomé Giráldez (1576)*, fols. 192r-193r; véase Apéndice, doc. nº 2).

[30] En Santiago, el 25 de marzo de 1538, Álvaro Fernández, alabardero de la guardia de la Real Audiencia de Galicia, dotó a Fernando de Perlada, azabachero vecino de Santiago, para su casamiento con María Fernández, hija del alabardero y de Mayor García; por esta escritura, ratificada por el escribano Macías Vázquez, el padre se comprometía a entregar, entre otros bienes, 50 ducados de oro, la ropa de dos camas, dos calderas de cobre y dos picheles (AHUS, S-72, *PN de Macías Vázquez (1538),* fols. 309r-310v). El mismo día, y en sucesivas jornadas de 1539, Álvaro Fernández hizo entrega de la dote a su yerno, que extendió las correspondientes cartas de pago, en una de las cuales, datada en Santiago el 11 de enero de 1539, consta su ascendencia por línea paterna: "Fernando de Perlada, azabachero, vecino de la dicha ciudad [Santiago], hijo que dixo hera de Pedro de Perlada, asturiano" (*ibid.*, fol. 458bis).

[31] La escritura de dote del matrimonio se firmó el 28 de mayo de 1570. Por ella, Álvaro López el Mozo, sastre avecindado en Santiago, como hijo y heredero del también sastre Alonso López y de su mujer María López, ambos difuntos, dotaba a su hermana Antonia

también azabachero Roque de Medeiros[32].

Aldara López, la segunda esposa de Fernando de Perlada, era viuda del zapatero Mateo García, fallecido en el verano de 1553[33]. El matrimonio de la pareja de viudos -Aldara y Fernando- se celebró un año después, en 1554[34], emparejamiento del que nacieron, según el testamento de Aldara López otorgado el 11 de noviembre de 1569, tres vástagos: "nonbro por mis herederos (…) a Pedro e Jácome e María López, mis hijos legítimos del dicho mi marido [Fernando de Perlada]"[35]. El fallecimiento de Aldara López propició un nuevo casamiento del azabachero convertido en mercader, ahora con Constanza Ramos, matrimonio del que no consta descendencia.

El 13 de abril de 1576, ante el escribano compostelano Antonio de Castroverde, Fernando de Perlada otorgó su testamento[36], en el que lo más relevante para el objeto de este trabajo son unas líneas de la cláusula de

López para que contrajese matrimonio con el azabachero Bartolomé de Perlada, hijo de Fernando de Perlada (ACS, P 48, fols. 488r-491r).

[32] El 3 de mayo de 1571 el azabachero Fernando de Perlada, vecino de Santiago, otorgó ante el escribano compostelano Alonso García de la Vega una escritura de dote a favor de Roque de Medeiros, también azabachero y vecino de Santiago, para su casamiento con Mayor Fernández, hija del otorgante y de su esposa, María Fernández (AHUS, S-401, *PN de Alonso García de la Vega (1571)*, fols. 178r-179v).

[33] En agosto de 1553 falleció el zapatero Mateo García, padre de "Juanico y (…) Domingo, mis hijos legítimos et de Aldara López, mi mujer (…) el dicho Juanico hes de hedad de dos años y medio y el dicho Domingo de hedad de nueve meses", según consta en una de las cláusulas (fol. 170r) del testamento que otorgó el 28 de julio de 1553 y al que apenas si sobrevivió dos semanas, pues el 12 de agosto del mismo año se le pagaron tres reales y medio al campanero que abrió la fosa en la que fue enterrado Mateo García (fol. 181r). El testamento y la documentación emanada de su fallecimiento (inventario de bienes, partición de ajuares, almoneda, etc.) se conserva en AHUS, S-286, *PN de Alonso Rodríguez de Saavedra (1553)*, fols. 169r-207v.

[34] La datación del matrimonio de Aldara López y Fernando de Perlada en el verano de 1554 se deduce de un documento ratificado por el escribano compostelano Lorenzo de Ben el 6 de agosto de 1554, escritura en la que se recuentan los bienes pertenecientes a Aldara López, viuda de Mateo García, después de la partición con su hijo Domingo García, recuento previo a su casamiento con el azabachero Fernando de Perlada (AHUS, S-219, *PN de Pedro Lorenzo de Ben (1552-1555),* fols. 36r-38r).

[35] AHUS, S-363, *PN de Gonzalo de Reguera (1569-1570)*, fol. 462r. Aldara López testó ante el escribano Gonzalo de Reguera (*ibidem*, fols. 458r-463v).

[36] AHUS, S-415, fols. 72r-76v. Dos días después, el 15 de abril y atendiendo a la solicitud presentada por los albaceas Andrés de Frechilla y Roque de Medeiros, se ordenaba el inventariado de los bienes de Fernando de Perlada (AHUS, S-415, *PN de Alonso García de la Vega (1576-1577)*, fols. 77r-86v).

designación de herederos:

> Nonbro por mis universales herederos (…) a Mayor Garçía [i.e: Fernández] y a Pedro de Perlada y a Jácome de Perlada y a Francisca, mi nieta, hija de Bartolomé de Perlada, mi hijo defunto (…) y dexo por tutor y curador de los dichos mis hijos e nieta al dicho Roque de Medeyro, mi hierno, para que tenga quenta de sus personas e vienes e sobrello le cargo la conçiençia[37].

Sin embargo, la conciencia del azabachero Roque de Medeiros parece que poseía la laxitud suficiente para obviar la manda testamentaria en la que su suegro lo designaba, además de albacea, tutor de sus hijos Pedro y Jácome de Perlada. El azabachero, marido de Mayor Fernández, no asumió la encomienda del padre de su mujer, y desatendió la curadoría de los hermanastros de ésta; al menos eso se deduce de una solicitud que ambos jóvenes presentaron cinco meses después de quedarse huérfanos, el 27 de septiembre de 1576, ante Francisco Aríndez de Oñate, alcalde ordinario de Santiago:

> Muy Magnífico Señor
> Pedro de Perlada y Jácome de Perlada, hijos menores que quedamos de Fernán de Perlada, mercader, vecino que fue desta ciudad, decimos que por quanto no tenemos curador que por nosotros mire ni procure de nuestras personas y vienes, yo, el dicho Pero de Perlada, como hermano mayor de Jácome de Perlada, biendo que ansí andaba descarriado, sin tener quien por él mirase, procuré de buscarle oficio por donde más valiese. Y ansí buscándolo, allé a Bautista [Celma], pintor, e yo y el dicho Jácome de Perlada, mi hermano, fuimos allá, y el dicho Jácome de Perlada se asentó con él para deprender el dicho officio con tal condición que le diese por el primero año diez ducados y vestido para serbir. Y para conplir lo sobredicho no tenemos en nuestro poder maravedís; a vuestra merced pedimos y suplicamos mande al depositario de los vienes que quedaron de nuestro padre nos dea los dichos diez ducados y más maravedís que abasten para conprar el bestido para servir, según hestá contratado con el dicho Bautista, pintor, protestando y obligándonos de los tomar a quenta de la legítima de nuestro padre y madre cada y quando que por otra bía fuera pedidos y demandados. Y para ello e muy noble oficio, de vuestra merced ynploro gracia.

[37] *Ibidem*, S-415, fol. 76v. En esta cláusula de designación de herederos no se menciona, como hija de Fernando de Perlada, a María López, tal vez porque ésta hubiera fallecido entre 1569 y 1575.

[Firmado:] Jácome de Perlada - Pedro de Perlada[38].

Descarriado, sin tener quien por él mirase: así presentaba Pedro de Perlada a su hermano pequeño en la instancia que ambos suscribieron ante el alcalde compostelano. Un hermano, el mayor, que había buscado acomodo, oficio y futuro para el chico en la casa y el taller de pintura del acreditado Juan Bautista Celma, junto a quien había una plaza de aprendiz vacante puesto que el anterior -Domingo González, a quien dedicamos el primero de estos epígrafes- había concluido su etapa formativa a finales de julio de 1576. Pero asentarse como aprendiz tenía un precio: con Celma, diez ducados para el primer año y, además, una indumentaria presentable; para adquirirla y pagar los diez ducados los hermanos necesitaban efectivo, y por eso acudían a la justicia, demandando que el depositario de los bienes de su difunto padre se lo entregase a cuenta de la legítima que les correspondía.

Aquel mismo día 27 de septiembre, el alcalde Arínez de Oñate "visto (…) lo pedido por parte del dicho Jácome de Perlada, dixo que atento que era menor y no tenía tutor ni curador, porque sobre su tutela y curaduría abía lite pendiente delante el Muy Ilustre Señor Regente y oydores deste Reyno, según era público e notorio"[39], dispuso que comparecieran Jácome de Perlada, Juan Bautista Celma, el escribano presente al otorgamiento del contrato y Roque de Medeiros, como depositario de los bienes de Fernando de Perlada, padre del menor, "para que visto y entendido lo susodicho por el dicho señor alcalde, y de cómo es provecho y evidente utilidad del dicho menor deprender officio y hazer el dicho conçierto con el dicho Baptista [Celma], le mande dar del dicho depósito los dineros neçessarios ansí para el dicho Baptista como para vestidos del dicho menor, costas y gastos de las diligençias deste negocio"[40].

Y así fue. Al día siguiente, 28 de octubre, comparecieron ante el alcalde Francisco Arínez de Oñate los convocados: el menor Jácome de Perlada y su hermano Pedro, el pintor Juan Bautista Celma, el escribano Benito Fernández y Roque de Medeiros. Entonces Pedro de Perlada explicó la situación de orfandad, su falta de liquidez, el concierto que se había hecho con Celma para que el hermano menor, Jácome, aprendiera el oficio de pintor, y el costo que este concierto suponía: los diez ducados que había que abonar al maestro y la necesidad de que el muchacho llevara un "bestido que fuese onesto, conforme a la calidad del dicho menor para que pueda entrar a servir al dicho Bautista

[38] *Ibidem*, fol. 87r. Tanto la fecha del documento como la identidad del alcalde ordinario se deducen de los autos firmados por Antonio de Briones que figuran en el reverso de la escritura.
[39] *Ibidem*, fol. 88r.
[40] *Ibidem.*

Celma"[41], gastos -los diez ducados y la compra de la vestimenta- con los que no podían correr si el depositario de los bienes de su padre no les anticipaba tal cantidad.

A continuación, el alcalde Oñate llamó a declarar a Bautista Celma, que ratificó -en lo que a él concernía- lo expuesto por los hermanos Perlada: el contrato de aprendizaje pasado ante Benito Fernández y las exigencias económicas e indumentarias que implicaba.

Oídas las partes, el alcalde Francisco Arínez de Oñate proveyó:

> Dixo que mandava e mandó quel dicho Roque de Mederos, sin escusa alguna, de los vienes y hazienda que caben al dicho menor por erençia del dicho su padre, luego diese e pagase al dicho Bautista Celma los diez ducados en que estavan concertados, y más el bestido que fuese onesto, conforme a la calidad del dicho menor para que pueda entrar a servir al dicho Bautista Celma, su amo (…) Lo qual aga e cunpla so pena de tres mill maravedís para reparos y obras públicas desta dicha ciudad (…).
> E ansí lo mandó e firmó de su nombre. Presente el dicho Roque de Medeiros, a quien yo, scribano, notefiqué lo proveýdo (…), el qual dixo que lo obedeçía e estava presto de lo conplir[42].

Además, el alcalde Oñate ordenó que se sacara un traslado del contrato de aprendizaje para salvaguardar los derechos del menor[43], traslado a cuyo pie, el 13 de octubre, se asentó la tasación llevada a cabo por el sastre Álvaro López del coste del vestido que necesitaba Jácome de Perlada -ocho ducados según el alfayate- además de sendas cartas de pago dadas por Celma a Roque de Medeiros: una, de los ocho ducados en que se tasó la ropa; otra, por los diez ducados de la enseñanza del oficio[44].

Tres semanas antes, el 25 de septiembre de 1576, Pedro de Perlada, Roque de Medeiros y Juan Bautista Celma se habían reunido para firmar ante el escribano Benito Fernández el contrato de aprendizaje por el cual el primero asentaba a su hermano Jácome de Perlada, menor de edad, con el pintor Juan Bautista Celma, contrato destinado a que éste, durante los siguientes cinco años, enseñara al muchacho a "pintar y dorar y estofar y azer todas las demás cosas tocantes al dicho oficio". Un contrato en el que -sorprendentemente, y a pesar de lo reiterado en las escrituras antes citadas-, no hay referencia alguna a la

[41] *Ibidem*, fol. 90r.
[42] *Ibidem*, fol. 90r-v.
[43] *Ibidem*, fols. 92r-94v. Se trata de una copia del original, como revela el auto de autentificación notarial que figura al pie (fol. 94r-v).
[44] *Ibidem*, fols. 94v-95v.

obligación del aprendiz de llevar un ajuar indumentario "onesto, conforme a la calidad del dicho menor para que pueda entrar a servir al dicho Bautista Celma"[45], de manera que carece de sentido la apelación al sastre Álvaro López para que estimara el valor de las vestimentas con las que Jácome de Perlada debería ponerse al servicio de Bautista Celma.

Al margen del atavío, en el contrato firmado el 25 de septiembre se especifican las obligaciones que asumían cada uno de los contratantes.

Juan Bautista Celma, el maestro, se comprometía a enseñar el oficio de pintor a Jácome de Perlada durante cinco años, desde el primer día de octubre de 1576 hasta el mismo día de 1581. A lo largo del lustro, el pintor debería enseñar a su discípulo a pintar, estofar y dorar, así como el resto de habilidades inherentes al oficio, de manera que, al concluir el ciclo docente, el mozo tuviera la capacitación necesaria para dedicarse a su desempeño, ganando dos ducados mensuales. En caso contrario, si pasados los cinco años Jácome de Perlada no había adquirido aún la habilidad profesional suficiente, el maestro Celma asumía que el discípulo siguiera en su casa y a su servicio, adiestrándose durante el tiempo necesario, aunque ahora con un sueldo de dos ducados al mes.

Nada se dice en el contrato acerca de la residencia y el mantenimiento del aprendiz: cama, posada, comida, ropa, calzado, higiene o atención sanitaria en caso de enfermedad parecen estar al margen de esta escritura de concierto. Juan Bautista Celma no asume -al menos contractualmente- ninguna de estas obligaciones, ni siquiera la habitual en las *cartas de aprendiz* de proporcionar un vestido al discípulo al concluir el período formativo. Es evidente que, en este sentido, el contrato de Jácome de Perlada con Celma difiere del suscrito entre el pintor y el padre de Domingo González cinco años antes; también las expectativas económicas eran diferentes: Domingo González esperaba ganar treinta reales cada mes al concluir el aprendizaje, mientras que Jácome de Perlada se conformaba con dos ducados, es decir, veintidós reales.

Por su parte, Pedro de Perlada, como valedor de su hermano Jácome de Perlada, comprometía en este contrato no solo su persona y bienes sino también, *ynsolidum*, los del azabachero Roque de Medeiros, cuñado de los Perlada, "el qual dixo le plazía de salir por tal su fiador en la dicha razón (…) haziendo de deuda y causa agena, suya propria". Ambos, valedor y avalista mancomunadamente, asumían las obligaciones contractuales del menor Jácome de Perlada:

- Pagar el día de San Miguel (29 de septiembre) de 1576 los diez ducados correspondientes al primer año de enseñanza, abono que se haría en efectivo en la ciudad de Santiago.

[45] *Ibidem*, fol. 90r.

- Permanecer durante los cinco años siguientes al servicio de Juan Bautista Celma, sin ausentarse por ningún motivo. En caso de quebranto o abandono del servicio y de la práctica el oficio con el maestro, su hermano mayor se comprometía a obligarlo a retornar y, si no lo lograba, se obligaba a indemnizar a Juan Bautista Celma pagándole veinte ducados por cada año de incumplimiento, cantidad que se elevaría a treinta ducados si la marcha del aprendiz se producía en el último año del lustro docente.

Esta escritura de derechos y obligaciones, aderezada con la pertinente literatura notarial, se redactó ante tres testigos, el sastre Álvaro López, el mercader Gabriel de Romay y el entallador Toribio Giraldo, actuando como fedatario el escribano compostelano Benito Fernández. Además de éste, suscribieron el documento los tres otorgantes: Bautista Celma, Pedro de Perlada como representante de su hermano Jácome, y el avalista, Roque de Medeiros.

Cabe suponer que el contrato se cumplió con satisfacción por ambas partes, y que el vínculo docente entre maestro y aprendiz se prolongó, como estaba acordado, hasta el otoño de 1581. Jácome de Perlada fue, durante cinco años, testigo de la elaboración de las obras que se encomendaban a su maestro, de su traza, desarrollo, factura final y entrega, y posiblemente participó en labores secundarias de alguno de aquellos encargos artísticos; por ejemplo, en la pintura y dorado de una capilla de San Benito del Campo, encargada por Luisa del Castillo a Juan Bautista Celma en 1578[46]. Además, durante su etapa de aprendizaje, Jácome de Perlada conocería y trataría a los colaboradores habituales de Celma, entre ellos a Domingo González, su antecesor como aprendiz junto al maestro aragonés.

Las habilidades innatas del discípulo y las enseñanzas adquiridas a la sombra de Juan Bautista Celma hicieron de Jácome de Perlada un pintor con el oficio, la destreza y la nombradía suficientes como para vivir de su profesión hasta el final de sus días. Apuntala esta hipótesis tanto la serie de contratos de obra pictórica que han proporcionado las pesquisas archivísticas[47], como la

[46] AHUS, S-430, *PN de Bartolomé Giráldez (año 1578)*, fols. 322r.-323r. Esta carta de pago está fechada en Santiago el 29 de septiembre de 1578.

[47] Por ejemplo: Santiago, 2 de febrero de 1587. Francisco de Valmayor, mayordomo de la capilla de San Fins de Solovio, contrata con Jácome de Perlada la pintura de una cama de campo y otros objetos (ACS, P 98, fols. 550r-551r; las pérdidas de papel, las manchas de humedad y la letra desvaída dificultan notablemente la interpretación de este documento).

Santiago, 22 de agosto de 1591. Contrato para que Jácome de Perlada pinte la capilla mayor de la iglesia de San Miguel dos Agros (ACS, IG 715, *Varia (2ª serie). Tomo 3º*, nº 278, fols. 424r-425v).

relación de trabajos que, por pagos pendientes, enumeraba el propio Jácome de Perlada al dictar su testamento, otorgado en Santiago el 4 de diciembre de 1622:

> Me deve don Josephe de Camaño tres meses de serviçio en el qual le pinté y doré una cama de canpo y unos oratorios y otras imágines que le pinté, y por cada un día de los dichos tres meses nos consertamos me avía de pagar en cada un día medio ducado, en presençia de Antonio de Angerís, estudiante y pintor, y de Alonsso Hernández, bordador, y otros más que estavan presentes, y como consta de cartas mensibas suyas (…), y dello me tiene pago solamente nueve reales y diez y ocho maravedís. (…)
> Me deven don Gonzalo de Balladares de Fafiñas mes y medio de mi travajo de pintarle una ymagen de Nuestra Señora y más otras cosas de oratorios, y dorarlos, y una bandera que le pinté y doré con sus armas, de la qual me deve seis ducados que balía, y demás de ellos me deve por las demás pinturas el dicho, mes y medio a seis reales por cada un día en que nos concertamos, de que tengo cartas mensibas suyas. Y dellos y de todo ello me ha pagado solamente quinze reales y veinte y quatro maravedís, y me quedó de pagarme un bestido que sacase de cassa de un mercader, y asta aora no ha tenido efecto. (…)
> Me deve un fulano Fortio, síndico de los frayles de San Francisco, vezino de Canbados, de unas pinturas que le pinté y al olio y al tenple, noventa reales en que fuymos conçertados, y dellos me tiene pagados algunos maravedís de que tiene cartas de pago. (…)
> Me deve un sapatero vezino ansí mismo de Canbados, que no se me acuerda su nombre, veinte y quatro reales de resto de unas andas que le pinté para las proçesiones de Corpos que, como mayordomo de la Cofradía de San Juan Baptistista [sic] de los Sapateros hizo pintar. (…)
> Me deven los mayordomos a cuio cargo está la hazienda de la iglesia de Santa María Dardaña, en Bergantiños, como tales mayordomos de la dicha iglesia, duçientos reales por unos lienços de blanco y negro que pinté para la dicha iglesia, que sirven para la Semana Santa, y dellos me pagaron tres treze reales de que tiene firmada mía. (…)
> A mí me devía (…) Antonia López, mujer que fue de Juan Piñol, vutiller que fue desta Real Cassa, mi prima que la susadicha era, sesenta ducados del alquiler

Santiago, 8 de febrero de 1603. Contrato para que Jácome de Perlada pinte el retablo y la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles en la iglesia del convento de San Francisco (*Ibidem*, nº 279, fols. 427r-431r; incluye condiciones de realización y un muy buen dibujo iluminado del retablo).

Santiago, 18 de febrero de 1611. Bartolomé do Souto y otros miembros de la Cofradía de Nuestra Señora de la O contratan a Jácome de Perlada para que pinte y dore el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la O, en la iglesia conventual de San Paio de Antealtares (AHUS, S-702, *PN de Pedro das Seixas (1611)*, fols. 167r-169v).

> (…) y de una sepultura que puse en la iglesia de esta Real Cassa, donde se sepultó el dicho Juan de Piñol y de (…) obras de pintura que le pinté, como consta de un memorial que tengo en mi poder (…)
> Yo pinté un retablo en la iglesia de San Cristóval de Javestre, junto a Lestrove, y dél tengo reçevido asta quenta de mil y quatro çientos reales, y la dicha pintura bale duçientos y çinquenta ducados. Mando se cobre lo demás restante o lo que fuere tassado por ofiçiales peritos en el arte (…)
> Yo pinté por mandado del retor Bartholomé de Botana, retor de la dicha iglesia de San Christobo de Xabestre, quatro escudos de armas y una dozena y media de muertes, y más le hize, bacié y pinté un cruçifijo de metal, de largor de un palmo, que la echura dél vale tres ducados (…) Más me llevó y tiene en su poder unas ymágines de pinçel al olio y al temple que dejé en la dicha iglesia veniendo a esta çiudad, que baldrán las dichas imágines más de quatro ducados (…) Los escudos que assí le pinté valen quatro ducados y de las diez y ocho muertes, diez y ocho quartillos, que son quatro reales y medio, que fueron para las honrras del capitán Alborja, su cuñado. (…)
> Me deven Juan García, retor de San Jiao dos Cabaleyros, y Fernando de Muyño, su tío, vezino de la misma feligresía, dos ducados por razón de dos imágines que les pinte al olio, que son de bulto, questán en la dicha iglesia de San Jiao, que la una se llama Santa Margarita y la otra Santa Mariña. (…)
> Me debe Afonso de Noya, vezino de Santa María de Trasa, tierra de Lestrove, doze reales por una cara de Nuestra Señora que le pinté y adereçé de madera. (…)
> Me deve Bartolomé Orejón, vezino de San Viçente de Bilaouchada y procurador de la dicha iglesia, diez y seis reales de resto de unas figuras de Nuestra Señora y Santa Heufemia que le pinté[48].

Además, una de las cláusulas del testamento presenta a Jácome de Perlada trabajando durante algo más de cinco meses para un pintor de Betanzos, Antonio Vázquez de Castro:

> Iten digo que yo travajé con Antonio Vázquez de Castro, pintor vezino de Vetazos [sic], çinco meses y diez días en obras y pinturas que el sobredicho hazía, de que avía de pagar por cada un día çinco reales los días de travajo del dicho tienpo y más la comida; y de todo ello me tiene pagado asta sesenta reales. Mando se cobre lo demás que se me deviere, y de la razón dello tengo algunas cartas mensibas del susodicho[49].

[48] AHUS, *H.R. Testamentos nº 15*, fols. 260r-262r. Una síntesis de estas cláusulas puede verse en PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas* […], op. cit., pp.441-442.
[49] AHUS, *H.R. Testamentos nº 15*, fol. 260v.

3. Pedro Fernández (ensamblador)[50]

En agosto de 1581 finalizó Jácome de Perlada su formación como pintor junto a Juan Bautista Celma. Cuatro años después, el 4 de agosto de 1585, el maestro aragonés firmaba un nuevo contrato de aprendizaje, en este caso con el vivariense Pedro Fernández, quien aspiraba a adiestrarse como ensamblador a la vera del reputado y polifacético artista.

La escritura de concierto entre maestro y discípulo pasó ante el escribano Juan Rodríguez, que cobró un real por redactar el acuerdo con las fórmulas notariales pertinentes, ponerlo por escrito en un pliego de papel validado con su firma, y archivarlo en el correspondiente protocolo. Testigos del acuerdo fueron Francisco Fernández Noguerol, criado del escribano, el pintor Gabriel Felipe, y un cerrajero compostelano, Bartolomé López; éstos, pintor y cerrajero, afirmaron conocer al vivariense y a su fiador, Francisco Alonso.

Aunque no se explicita en el contrato, el vivariense debía de ser mayor de edad, puesto que él mismo suscribe el documento sin necesidad de curador que velase por sus intereses. Pedro Fernández no necesitaba curador, pero sí de un tercero que avalara con su persona y bienes que el alumno cumpliría sus obligaciones contractuales; y en la escritura se designa como fiador al compostelano Francisco Alonso, morador en la rúa de San Pedro, quien, estando presente en el momento de redactarse el contrato "dixo le plazía (…) aziendo de causa agena suya propia".

Los otorgantes de este contrato, Juan Bautista Celma y Pedro Fernández, acordaron hacerlo "por tienpo de quatro años que corren de la fecha desta carta hasta ser feneçidos", es decir, desde el 4 de agosto de 1585 hasta el mismo día de 1589. Durante este período, Pedro Fernández se comprometía a permanecer al servicio del maestro Celma; en caso contrario, si el aprendiz se ausentaba en los cuatro años siguientes, el maestro podía contratar a un oficial para cubrir su ausencia, oficial al que le pagaría dos ducados cada mes a costa de los bienes o la persona de Pedro Fernández.

Por su parte y, a través de este contrato, también Juan Bautista Celma adquiría una serie de obligaciones:

- La primera, recibir en su casa y servicio a Pedro Fernández "para efeto de le enseñar el dicho oficio de ensanblador dentro de los dichos quatro años", asumiendo que si, transcurridos los cuatros años, la formación del discente no fuera aún la adecuada y Pedro Fernández no estuviera todavía

[50] Las citas textuales que, en este epígrafe, no se vinculan a nota a pie de página están tomadas de la escritura de aprendizaje del oficio de ensamblador suscrita por Juan Bautista Celma y Pedro Fernández (ACS, IG 714, *Varia (2ª serie). Tomo 2º*, doc. nº 107, fols. 12r-13r).

capacitado para ganar un salario de, al menos, dos ducados mensuales como ensamblador, el maestro Celma seguiría manteniéndolo en su casa, dándole posada y alimentándolo y pagándole dos ducados cada mes hasta completar su aprendizaje.

- Además, Celma se comprometía a tener en su casa al aprendiz durante los cuatro años de vigencia del contrato, dando posada a Pedro Fernández, alimentándolo, calzándolo y vistiéndolo a su costa.

- Por último, Juan Bautista Celma garantizaba mediante esta escritura que, al finalizar los cuatro años de contrato, proporcionaría a Pedro Fernández un vestido o, en su defecto, diez ducados, lo que equivalía a cinco meses de trabajo de un oficial.

En el contrato, además de la firma del escribano, figuran las signaturas de Bautista Celma y de uno de los testigos, Francisco Fernández Noguerol; falta, en cambio, la firma del aprendiz, Francisco Fernández, quizá porque no sabía escribir.

No hemos encontrado documentos referentes al ensamblador Pedro Fernández, natural de Viveiro, al que no hay que confundir con un contemporáneo del mismo nombre y parejo ejercicio, el fecundo Pedro Fernández, que ya figuraba como entallador en 1576[51].

4. Gregorio Míguez (pintor)[52]

A comienzos de 1604, Juan Bautista Celma había traspasado con creces la sexta década de vida -rondaba los sesenta y cinco años- pero continuaba en activo, aceptando nuevos trabajos y dispuesto a enseñar los pormenores de su arte a quien proyectara seguir su estela como pintor, escultor, broncista o rejero; por ejemplo, a un muchacho de la periferia compostelana, Gregorio Míguez, vecino de Santa María de Castrofeito, quince kilómetros al noreste de Santiago.

El joven Gregorio Míguez aspiraba a abandonar los labradíos familiares para dedicarse al oficio de pintor, a cambiar la mancera y el hocino por los

[51] PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas* […], op. cit., pp.198-200. Escribimos *parejo ejercicio* porque las labores del entallador y el ensamblador se solapaban con frecuencia; como señala Alba Rebollar: "se denominaba indistintamente entallador o ensamblador (…) en función de la obra que contratase" (REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, "Ensambladores y entalladores en Salamanca a fines del siglo XVI. Ordenanzas para su oficio", *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 51, 2016, p. 20).

[52] Las citas textuales que, en este epígrafe, no se vinculan a nota a pie de página están tomadas del contrato de aprendizaje por el que Juan Bautista Celma acogía en su taller a Gregorio Míguez para enseñarle el oficio de pintor (ACS, IG 716, *Varia (2ª serie). Tomo 4º*, doc. nº 295, fols. 66r-67r; véase Apéndice, doc. nº 4).

pinceles y avíos de estofar. No consta en la escritura de concierto con Celma si la decantación por la pintura era vocacional o alentada por unos progenitores que, quizá, vieron en el chico más facultades para el óleo, el temple y la grisalla que para las labores del campo en las feraces tierras de Castrofeito.

Lo que revela la escritura de contrato de aprendizaje firmada en Santiago el primer día de enero de 1604 es que, ante el escribano Pedro Díaz de Valdivieso, comparecieron el aragonés-compostelano Juan Bautista Celma y Gabriel Míguez, vecino de la parroquia de Santa María de Castrofeito, el primero como reputado pintor dispuesto a revelar los entresijos de su oficio y el segundo en su condición de abuelo materno de Gregorio Míguez, menor de edad e hijo de Juan Míguez[53] quien, a pesar de la coincidencia de apellidos, no era hijo sino yerno de Gabriel, el solícito abuelo. En la reunión estuvieron presentes, además de los otorgantes y el escribano -que cobró un real por su trabajo-, tres testigos que dieron fe de su realización: Vasco Sánchez Pulleiro el Mozo, Pedro López Varela, y un clérigo de San Martiño de Moaña, Gonzalo de Nogueira.

Por este contrato, Juan Bautista Celma se comprometía a recibir en su casa a Gregorio Míguez, a tenerlo a su servicio y a enseñarle el oficio de pintor durante seis años que comenzaban a correr aquel mismo 1 de enero y que concluían el primer día de 1610. Durante este tiempo, Celma vestiría y calzaría a su costa al aprendiz, aunque previamente el abuelo tendría que proporcionar al nieto un vestido que costara cuatro ducados. Precisamente esta exigencia da lugar a una cláusula inhabitual en estos contratos: como el abuelo no disponía de los cuatro ducados para adquirir la indumentaria del nieto, el maestro Celma prestaba los cuatro ducados al abuelo quien se comprometía a devolver esta cantidad en el plazo de un año.

Como es común en estos conciertos, el período de aprendizaje de Gregorio Míguez a la vera de Bautista Celma podría prolongarse si, transcurridos los seis años, el discípulo todavía no tenía la preparación suficiente como para "ganar tres ducados cada mes y de comer" en el ejercicio de su oficio; en tal caso, el maestro asumía la obligación de mantenerlo en su casa pagándole los tres ducados mensuales y dándole buen trato hasta que el mozo estuviera en condiciones de mantenerse por sí mismo con el ejercicio de su profesión.

La última obligación que aceptaba al maestro Celma al firmar esta

[53] Quizá este Juan Míguez sea el mismo que figura en una escritura firmada en Santiago el 28 de diciembre de 1585 (diecinueve años antes del contrato de aprendizaje) por la que Fructuoso da Fonte, racionero de Sancti Spiritus, arrendaba a Juan Míguez, "labrador vezino de Santa María de Casofeito", el lugar de O Amenal, perteneciente a la parroquia de San Miguel de Pereira, por una renta anual de ocho rapadas de trigo, dos capones y un cabrito (ACS, P 67, fols. 558r-559v).

escritura es la recurrente de proporcionar al aprendiz, cuando éste abandonara su casa con la formación concluida, un vestido de valor de hasta diez ducados o los diez ducados en efectivo.

La única cláusula que, en este contrato, comprometía a la parte del aprendiz era la acostumbrada: el discípulo no podía abandonar en ningún caso el servicio del maestro "y si se fuere o ausentare, que el dicho Bautista Çelma pueda tomar ottro ofiçial a costa del dicho Gregorio Míguez que le sirva del tal officio de pintor". La sintética redacción de esta cláusula excluye las referencias a quién debe de ir a buscar al aprendiz en caso de ausencia o de qué cantidad mensual recibiría el oficial que sustituyera al ausente.

No hemos podido localizar noticia alguna acerca de un pintor llamado Gregorio Míguez que trabajara en el entorno compostelano en la primera mitad de la decimoséptima centuria. Ni siquiera sabemos si llegó a completar su formación al lado de Bautista Celma aunque, si lo hizo, sería a costa de una vida itinerante, de acá para allá, acompañando al ambulante maestro Celma en sus frecuentes viajes durante el segundo lustro del siglo XVII.

CONTRAPUNTO: EL CONTRATO DE SERVICIO DE DOMINGOS DO RÍO[54]

Una semana antes de que Gregorio Míguez fuera recibido como aprendiz de pintor en casa de Juan Bautista Celma, el 25 de diciembre de 1603, otro mozo, Domingos do Río, se había incorporado al domicilio del sexagenario artista aragonés, aunque en este caso no con la finalidad de aprender un oficio al lado de maestro, sino para estar a su servicio como criado durante un año.

Domingos do Río, menor de edad e hijo de Andrés do Río, procedía de la coruñesa comarca de Barcala, concretamente de la parroquia de Santa María Ordoeste[55], cinco leguas al noroeste de Santiago de Compostela. Y en Santiago, la víspera de la Epifanía de 1604, Juan Bautista Celma y el padre del muchacho escrituraron ante Pedro Díaz de Valdivieso el contrato de servicio entre Celma, -que en este documento se intitula "maestro de obras"- y el joven Domingos do Río, reunión a la que asistieron como testigos Vascos Sánchez, Domingos de Arce y el escribano Juan de Negreiros[56].

El concierto se hizo por un año, desde el 25 de diciembre de 1603 (fecha

[54] Las citas textuales que, en este epígrafe, no se vinculan a nota a pie de página están tomadas del contrato de servicio concertado entre Andrés do Río y Juan Bautista Celma para que Domingos do Río, hijo del primero, sirviera a Celma durante un año (AHUS, S-796, *PN de Pedro Díaz de Valdivieso (1604)*, fol. 284r-v; véase Apéndice, doc. nº 5).

[55] La "feligresía de Santa María Dosdoeste" se anotó en la escritura. Actualmente, la parroquia de Santa María Ordoeste forma parte del ayuntamiento de A Baña.

[56] *Ibidem*, fol. 284r-v.

en la que, posiblemente, el mozo llegó al domicilio de Celma, aunque la escrituración se pospusiera hasta el 5 de enero de 1604) y se prolongaba hasta el mismo día de Navidad de 1604. Durante este tiempo, Domingos do Río se comprometía a "servir de moço de serviçio al dicho Vautista Çelma de todo lo que le mandare, ansí de caminos e curar de cabalgaduras y de otra cossa e de otro qualquiera servicio que le mandare", es decir, a servir como doméstico, pero también a llevar recados, a ejercer de mozo de camino, a cuidar de las caballerías -no como albéitar, sino con la almohaza y la cebada- y a realizar cualquier otra labor que se le encomendara; y además, a "dar quenta de todo lo quel dicho Bautista Çelma le entregare".

El contrato obligaba al mozo a realizar estos trabajos y comprometía a su padre, como avalista, por partida doble: si Domingos do Río abandonaba el servicio, el progenitor debería asumir los costes que supusiera a Celma la contratación de otro criado; y si el mozo no podía dar cuenta de las cantidades de dinero o bienes que le entregara el amo, Andrés do Río debería abonárselas al maestro Celma.

El salario que acordaron el maestro Celma y el padre del Domingos do Río por el servicio anual del mozo ascendía a diez ducados que el contratante pagaría paulatinamente, "como fuere serviendo" el muchacho; además, al concluir el contrato, Celma debía entregar un par de zapatos y un sombrero al que hasta entonces había sido su criado. Un salario exiguo, diez ducados anuales, comparado con los 36 ducados anuales que recibiría Gregorio Míguez si, al finalizar el período de aprendizaje junto a Celma, no estaba lo suficientemente preparado y tenía que seguir un tiempo trabajando en el taller del maestro; tampoco la gratificación en especie era equiparable: un sombrero y unos zapatos para el criado frente a un vestido completo, de valor de diez ducados -el salario anual del sirviente- para el aprendiz que había completado su formación.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1572, julio, 25.- Santiago

Juan Bautista Celma, pintor vecino de Santiago, y Diego González, vecino de la parroquia de San Xulián de Cela, en el coto de Cambre, acuerdan que el hijo de éste, Domingo González, aprenda junto al maestro el oficio de pintor durante cinco años.

- Fol.- 2 ff.
- ACS, P 55, *PN de Gonzalo de Reguera*, fols. 676r-677r.

TRANSCRIPCIÓN PARCIAL (EXCLUIMOS LAS FÓRMULAS NOTARIALES):

En la zibdad de Santiago a beinte e cinco días del mes de jullio de mil e quinientos e setenta e dos años, en presençia de mí, escrivano y testigos, paresçieron presentes Batista Celma, pintor vezino de la dicha zibdad de la una parte, e de la otra Diego González, vezino de la felegresía de San Giao de Cela, coto de Canbre, e se concordaron el uno con el otro en esta manera: que el dicho Diego González pone y asenta con el dicho Batista Pcelma a Domingo González, su hijo, por tienpo y espaçio de çinco años conplidos primeros seguientes, para los quales se a de contar un año que se fenesce oi día de la fecha e turante el dicho tienpo tiene de estar en casa e serbiçio del dicho Bautista ~~Pérez~~ Celma e serbirle en su ofiçio de pintar e los más que le mandare e ser sebiente e obediente e darle cuenta de sus bienes e hazienda sin que en ello aya fraude ni engaño, y el dicho Batista Celma lo tiene de tener en su casa e darle de comer, beber, cama y posada y enseñarle el dicho ofiçio de pintar e darlo enseñado en fin del dicho tienpo que sepa dorar, estofar y pintar con pincel, de manera que sea para ganar treinta reales cada mes. E no lo siendo, quel dicho Batista Celma lo a de tener en su casa asta que sea oficial, ganando los dichos treinta reales y en el entre tanto que ansí lo ubiere después de fenescidos los dichos cinco años ansí mesmo le tiene de pagar los dichos treinta reales por cada mes y ansimesmo le tiene el dicho Batista Celma de bestir e calçar con que pueda [f.676v] serbir el dicho Domingo Gonzales. Y fenescido el dicho tienpo le tiene de dar un bestido que vala asta dozientos reales. Ítem, quel dicho moço no se tiene de hir ni ausentar, sino sebir a la continua al dicho su amo; e si se fuere o ausentare, quel dicho su padre sea obligado a le pagar todas las costas e gastos <e> yntereses que por la dicha causa se le seguieren e recresçieren, e para ello el dicho Diego Gonçález se obliga con su persona e bienes, muebles e raízes abidos y por aber quel dicho su hijo sebirá al dicho Batista Çelma turante los quatro años restantes que corren desde oi sin hazer ausençia e sebirá bien e fielmente, e conplirá e guardará lo contenido en esta scretura enteramente e sin falta alguna. Y el dicho

Batista Zelma se obligó con su persona e bienes abidos e por aber de cunplir e cunplirá por su parte lo aquí asentado y enseñará al dicho al dicho Domingo González e le dará el dicho bestido de la manera susodicha y contra ello no pasará ni reclamará.

E para lo cunplir (…)

En fee e testimonio de lo qual otorgaron dello esta scretura de concordia (…) estando presentes por testigos Biçente de Bamonde, pintor bezino de la feligresía de Santaya de Abegondo, e Alonso Albariño, vezino del coto de Bribes, que juraron conoszían al dicho Diego Gonzales e que es el mesmo aquí contenido, e Domingo Cavaleiro, bezino de la dicha zibdad.

E yo, scrivano, doy fee conozco al dicho Batista Celma e lo firmó por sý, e por el dicho Diego Gonzales el dicho Domingos Cavaleiro, estando presente el dicho Domingo Gonzales (…)

[Firmado:] Bautista Çelma - Domingo Gonzales - Domingo Cavaleiro - Pasó ante mí, Gonzalo de Reguera, escrivano

2

1576, (septiembre, 25.- Santiago)

Pedro de Perlada y Juan Bautista Celma, pintor, se conciertan para que, durante cinco años, éste enseñe el oficio de pintor al hermano del primero, Jácome de Perlada.

- Fol. 2 ff.- Documento muy deteriorado: ambas hojas, mutiladas verticalmente, han perdido su mitad derecha.
- AHUS, S-427, *PN de Bartolomé Giráldez (año 1576)*, fols. 192r-193r.

Restituimos en cursiva el texto perdido por la mutilación vertical a partir de la copia autorizada que se efectuó entre el 28 de septiembre y el 13 de octubre de 1576 por orden del alcalde Oñate (AHUS, S-415, fols. 92r-94v).

TRANSCRIPCIÓN ÍNTEGRA

En la çiudad de Santiago a v*einte e çinco días del mes de tenbre [sic]* de myll e quinientos y setenta y seis *años parescieron presentes de la una parte* ante mí, scribano e testigos, Pedro de Perla*da, vezino de la dicha çiudad, y de la otra* Bautista Çelme, pintor, y se *conçertaron e ygularon en la* forma y manera siguient*e: quel dicho Pero de Perlada aliega* y pone y asienta con el dicho Bau*tista Çelme a Jácome de Perlada*, su hermano, por çinco años prime*ros siguientes que comiençan a* correr y se contar dende el prim*ero día del mes de otubre primero* benidero deste dicho año, para qu*e dentro del dicho término el dicho* Bautista Çelme ençeñe al dich*o Jácome de Perlada ofiçio* de pintor ques pintar y dorar *y estofar y azer todas* las demás cosas tocantes al dicho *ofiçio; por el qual dicho*

tienpo, el dicho Pedro de Perlada a de dar y p*agar al dicho Vautista* Çelme diez ducados por el primero año, y no más, pagos para día de *San Migel primero que viene* deste dicho año en su poder y mano en esta *çiudad, llanamente y de con*tado, sin que dellos no falte cosa *alguna. Y el dicho Vautista* Çelme dixo que él, dende agora açep*tava y açeptó lo susodicho,* y se obligaba y obligó con su persona e *vienes muebles e* raízes, abidos y por aver *que él durante el dicho* tienpo enseñará al dicho Jácome de P*erlada el dicho su ofiçio* de pintor, que es pintar y dorar y e*stofar y azer* las más cosas al dicho su ofiçio tocan*tes, para que al cabo* del dicho tienpo, y el dicho Jácome de Perlada p*or el dicho oficio,* pueda ganar en cada mes dos ducados. Y *no saliendo tal,* que él lo tendrá en su casa y servicio, *y por cada mes que es*tubiere después de aver fenesçid*o el dicho tienpo le dará* dos ducados y le enseñará el dicho o*ficio hasta en tanto que* pueda ganar los dichos dos du*cados. Y el dicho Pedro* de Perlada dixo que él por su *parte y en nonbre del dicho* su hermano açeptava lo susodicho, y *prometía y se obligaba* con su persona e bienes *muebles e raízes abidos y por* aver quel dicho Jácome de Perlada, *su hermano, hestaba [i.e: estaría] todo* el dicho tienpo con el dicho Bautist*a Çelme, y de su serbicio no ará* ausencia ninguna. Y qua*ndo el sobredicho hiziere alguna ausençia del dicho* serviçio y no le quisiere servir, *quel dicho Pedro de Perlada hestá* obligado a azerle servir, y no *queriendo, le dará* por ello y por la dicha ausençia *en cada un año, beinte* ducados, y por el postrero treynta, *los cuales le darán* al dicho Bautista Celme de la azienda *del dicho Jácome de Perlada* sin que dellos falte cosa alguna; *y ansí mismo, al dicho pl*azo, le dará y pagará los dichos *diez ducados llanamente* y de contado, sin que dello falte cosa alguna. *E para lo a*cer de conplir dixo que daba e dio *por su fiador y p*rincipal pagador en la dicha razón *a Roque de Mede*iros, azabachero vezino desta çiudad, *que estaba p*resente, el qual dixo le plazía de salir *por tal su fia*dor en la dicha razón. Y haziendo de deuda *y causa agena su*ya propria y entranbos y dos juntamente *de mancomún y a* boz de uno y cada uno de ellos por sí *y por el todo* ynsolidun, renunciando las leyes de du*obus rex deben*did y la Auténtica presente e quita *de fide jusori*bus y la exseçión del principal *del uno a lo* otro, se obligaron con sus personas *y bienes* muebles y raíces, abidos y por aver, *quel dicho Pedro* de Perlada cunplirá y pagará e *guardar*á todo lo arriba dicho y declarado, *llanament*e y de contado, sin que dello falte *cosa alguna*. Y no lo conpliendo, el dicho Roque *de Medei*ros como tal sub fiador y prin*cipal pag*ador lo cunplirá y pagará e guar*dará a los términ*os e plazos susodichos, llana*mente y de* contado, sin que dellos falte cosa *alguna, so pena* del doblo y costas que sobre dello *se le seguier*en y recrescieren. E para lo aver *de cunplir* todas las dichas tres partes, *cada una po*r lo que le toca y de suso se obligan, *dieron y otorg*aron todo su poder a todas *las justicias* seglares de los reynos [f.193r] y señoríos de Su Majestad, *a la jurdición de las quales,* y de cada una dellas *dixeron se sometían* y

290

sometieron con las d*ichas sus personas y* vienes, muebles e raízes, *renunciando como dixeron que* renunçiaban su propio *fuero, jurdición e domecilio* oniun judiciun para *que las dichas justicias y cada* una dellas ansí se lo agan *cunplir como por* sentençia definetiba pasada *en cosa juzgada, cerca* de lo qual renunçiaron todas *e qualesquiera* leis, fueros e derechos hescritos *e no escritos, a todas* en general y cada una e*n especial, especial*mente renunçió la ley e derecho que di*ze que general renunciación* de leis fecha no bala.

En te*stimonio de lo qual* otorgaron dello la pres*ente carta en la* manera que dicha hes ante mí, scri*vano e testigos, en cuyo* registro lo firmaron de sus non*bres. Y el dicho* Pedro de Perlada dixo que él se obli*gaba y obligó* con su persona e bienes muebles y raízes, *abidos e por* aver, de quitar y sacar a paz *y a salvo, yn*dene desta dicha obligación y fiança al d*icho Roque de* Medeiros, subfiador, ansi del pren*cipal como de las* costas que sobre dello se le siguiere *y recresciere;* y cerca dello le otorgó otra *tal obligación* y fianza como la de arriba, con las *mismas renunciaciones* de leis e poder a las justicias *e aparexada e*xecución, y lo firmó de su nonbre estando p*resentes por* testigos Álvaro López e Grabiel de *Romay, mercader,* e Turibio Giraldo, entallador, *vecinos y estantes* en esta dicha çiudad.

E yo, scrivano doy fe *que conozco a los dichos* otorgantes.

[Firmado:] Bautista Çelma - Roque de Mederos - *Pedro de Perlada* - Pasó an*te mí, Benito Fernández*

3

1576, diciembre, 10.- Santiago

Juan Bautista Celma y Domingo González, ambos pintores vecinos de Santiago, se conciertan para que Domingo se asiente con Celma durante un año para trabajar como pintor, con un sueldo de 60 ducados.

- Fol.- 2 ff.
- ACS, P 68, PN de Gonzalo de Reguera, fols. 1021r-1022v.

TRANSCRIPCIÓN ÍNTEGRA

In Dei nomine. Amén.

Sepan quantos esta carta de convenençia e concordia vieren como en la çiudad de Santiago, a diez días del mes de deziembre de mill e quinientos e setenta e seis años, por delante <de> mí, scrivano e testigos, pareçieron presentes Bautispta [sic] Selma e Domingo Gonçález, pintores vecinos de la dicha ciudad, y el uno con el otro. Y el dicho Domingo Gonçales, viendo que de azer lo aaquí [sic] contenido le biene utilidad e provecho para tener más entera notiçia e deprender el dicho oficio de pintor por entero con el dicho Bautispta Selma, por ser maheso de mucha esperençia, con quien se tiene quenta e de que ay notiçia

en este reino y otras partes, azen la concordia seguiente:

El dicho Domingo Gonçales se pone e asienta con el dicho Bautispta Selma por tiempo de un año que corre dende oy en adelante asta ser feneçido. Turante el dicho tienpo tiene d'egercitar su persona, los días que feriados no fueren, en pintar <e> trabaxar en el ofiçio de pintar y lo a ello conçerniente y en las obras, pinturas <y> hedefiçios que le mandare e señalaré <e> encomendaré el dicho Bautispta Selma y en qualesquiera partes que fuere neçesario [f.1021v] en este Reino de Galicia e Reino d'España y otros reinos ~~de Castilla~~ e señoríos travajar a la continua, sin alçar mano, ayudándole Nuestro Señor con salud, poniendo el dicho Bautispta Selma todos los materiales e ynstrumentos neçesarios que el dicho Domingo Gonçales no tenga neçesidad sino el travaxo de su persona.

Por razón dello tiene de aver sesenta ducados por todo el dicho año, pagos en terçios del año o como entre ellos fuere modeficado, ques cada mes çinco ducados llanamente, y no otra cosa alguna de mantenimiento, ayuda de costa, mudança ni otra cosa ecepto que estando fuera desta çiudad el dicho Domingo Gonçales se le tiene de dar cama y posada paga libremente, aunque tenga su muger e familia en las partes donde hestobiere travaxando, y no pueda dexar de servir todo el dicho tienpo por ninguna causa que pueda […]mo pone aunque diga que no hes vastantes yntereses los dichos sesenta ducados para su mantenimiento y congrua sustentación ni que está sugeto a matrimonio(?) ni que fue …… y engañado en mucho más de la mytad [f.1022r] ni usará ni pueda usar de otro remedio en juicio ni fuera dél, e yéndose e ausentándose de no cumplir el tenor e forma desta concordia, por cada mes que faltare, y en renumeración [i.e: remuneración] del daño que al dicho Bautista Selma le suçediere, le pagará por cada uno de los dichos meses diez ducados pagos llanamente, para que por ellos pueda tomar otro oficial que le sirva en el dicho oficio. Y el dicho Domingo Gonçales sea obligado a lo pagar, e pagará sin ninguna exseción; y por ello consiente e pide se proçeda por execución e rigor de ella, e prisión de su persona, venta e remate de sus vienes asta que realmente e sin ninguna exseción el dicho Bautista Selma sea pagado de los dichos diez ducados por cada mes, e al respeto del tienpo que serviere. Y por muerte de cada uno dellos sese [i.e: cese] el rigor y obligación del dicho contrato.

Y para ello anbas las dichas partes dieron obligaron sus personas e vienes muebles e raízes <e> selarios de conplir lo aquí contenido, e para ello dieron poder a las justicias de su fuero e jurisdición, a la juridición de las quales e de cada una de ellas se sometieron e renunçiaron su propio fuero, jurisdición [f.1022v] e domecilio e la lei sit conbenerit que las dichas justicias e cada una de ellas les conpelan a lo ansí cunplir e pagar e guardar como si fuese sentencia definitiva de su ju[risdición] e por ellos consentida e no apelada çerca y en razón

de lo qual renunciaron y apartaron de sí e de su favor todas e qualesquiera leis, fueros, derechos, costunbres, exseçiones, reclamaciones ques la lei e derecho que dize que general reclamación dél no vala.

Y lo otorgaron de la manera dicha ante el presente scrivano e testigos que fueron Juan da Fonte, vecino de la colación de San Miguel dos Agros, e Juan da Carreira, çapatero, e Ber[nar]dino Xorapán e Va[stián?] López, vecinos e estantes en la dicha ciudad

E yo, scrivano, doy fe conozco a los otorgantes, y lo firmaron de sus nonbres

[Firmado:] Bautista Celma - Domingo González - Passó ante mí, Gon[çalo de Reguera]

4

1604, enero, 1. Santiago

Juan Bautista Celma se concierta con Gabriel Míguez, vecino de Santa María de Casofeito, para que el primero enseñe a Gregorio Míguez, nieto del segundo, el oficio de pintor.

- Fol. menor.- 2 ff.
- ACS, IG 716, *Varia (2ª serie). Tomo 4º (1571-1620)*, doc. nº 295, fols. 66r-67r.

TRANSCRIPCIÓN ÍNTEGRA

Contrato entre Bautista Celma y Graviel Míguez.

En la ciudad de Santiago, al primero día del mes de enero de mill e seisçientos e quatro años.

Ante mí, escribano y testigos, paresçieron presentes de la una parte Bautista Çelma, pintor vezino desta ciudad, y de la otra Graviel Míguez, veçino de Santa María de Casofeito, y se concordaron en la forma e manera siguiente: en quel dicho Graviel Míguez pone y asienta con el dicho Bautista Çelma a Gregorio Míguez, su nieto, hixo de Juan Míguez, su yerno, por tienpo y espaçio de seis años cunplidos, primeros seguientes asta seren fenesçidos y acabados, que corren desde oi dicho día en adelante, para que turante el dicho tiempo, el dicho Bautista Çelma tenga en su casa al dicho Gregorio Míguez y le enseñe el officio de pintor, y al fin del dicho tienpo le dé enseñado del dicho oficio de pintor, de manera que sepa ganar tres ducados cada mes y de comer, y no le dando ensenado le dará el dicho salario y tendrá en su casa y ará buen tratamiento asta que sepa ganar el dicho salario, y se lo pagará queriéndole servir el dicho Gregorio Míguez. Y turante el dicho tiempo, el dicho Bautista Çelma le tendrá en su servicio y dará lo nesçesario y bestir e calçar, [f.66v] con que el dicho Grabiel Míguez le ha de dar al dicho su nieto un vestido que valga asta quatro ducados, y

por no los tener el dicho Graviel Míguez por el de presente se los presta el dicho Bautista Zelma por tienpo de un año, que corre dende oy, los quales dichos quatro ducados se obliga el dicho Graviel Míguez de los pagar al dicho Bautista Çelma al dicho plaço, so pena de execución y costas. Y al fin del dicho tiempo, el dicho Bautista Çelma a de dar al dicho Gregorio Míguez un bestido que valga diez ducados o los diez ducados para él. Y que turante el dicho tiempo, el dicho Gregorio Míguez no lo se ausentará del servicio del dicho Bautista Çelma, y si se fuere o ausentare, que el dicho Bautista Çelma pueda tomar ottro ofiçial a costa del dicho Gregorio Míguez que le sirva del tal officio de pintor.

Y de la manera susodicha se concordaron, y entranbos, cada uno por lo que le toca, prometió por persona e bienes ávidos e por aver de cunplir esta scretura como va declarado, sin que falte cossa alguna. E para lo cumplir, cada uno por lo que le toca, dieron todo su poder [f.67r] cunplido a las justicias de su fuero, a cuya juridición se sometieron para que se lo agan cunplir e pagar como sentencia definitiva de juez conpetente pasada en cosa juzgada, y renunciaron todas leis en su favor e la Ley General.

Y ansí lo otorgaron ante mí, escribano y testigos. Y el dicho Vautista Çelma lo firmó de su nombre. Y, a ruego del dicho Graviel Míguez, porque dixo no savía firmar, lo firmó Vasco Sánchez Pulleiro el Moço. Presentes por testigos el dicho que firmó y Pedro López Varela y Gonçalo de Nogueira, clérigo de la feligresía de San Martiño de Moaña, estantes en la dicha ciudad.

E yo, escrivano, doi fee conozco a los otorgantes.

Ba enmendado do diçe Gregorio.

[Firmado:] Bautista Çelma - Como testigo, Vasco Sánchez - Pasó ante mí, Pedro Díaz de Valdebieso, escrivano.

Doy fe recibí un real y no más. Valdebieso

5

1604, enero, 5.- Santiago

Juan Bautista Celma, maestro de obras vecino de Santiago, concierta con Andrés del Río, vecino de la parroquia de Santa María Ordoeste, en tierra de Barcala, para que Domingos do Río, hijo del segundo, sirva al maestro de obras. El contrato se hace por un año y por importe de 10 ducados, un par de zapatos y un sombrero.

- Fol. 1 f.
- AHUS, S-796, *PN de Pedro Díaz de Valdivieso,* fol. 284r-v.

Ana Goy Diz catalogó este *contrato de servicio* como *escritura de aprendizaje* (lo revelan las funciones de “mestre”, “oficio” y “aprendiz”), identifica la feligresía de origen del criado como Santa María de Ancéis e incluye en la

relación de "sinaturas" las de Domingo del Río y Andrés del Río, excluyendo la de Vascos Sánchez (GOY DIZ, A., *A actividade artística* […], op. cit., doc. nº 969, pp. 496-497).

TRANSCRIPCIÓN ÍNTEGRA

Contrato entre Bautista Celma y Andrés do Río

En la çiudad de Santiago, a çinco días del mes de enero de mil e seisçientos e quatro anos.

Ante mí, scrivano e testigos, paresçieron presentes de la una parte Bautista Çelma, maestro de obras vecino de la dicha ciudad, e de la otra Andrés do Río, vezino de la feligresía de Santa María Dosdoeste, tierra de Barcala, y se concordaron el uno con el otro en la manera seguiente: en que el dicho Andrés do Río pone e assienta con el dicho Bautista Çelma a Domingos do Río, su hixo, por tienpo de un año que corre desde día de Navidad que passó de seisçientos y tres, asta ser fenesçido. E turante el dicho tienpo, el dicho Domingos do Río a de servir de moço de serviçio al dicho Vautista Çelma de todo lo que le mandare, ansí de caminos e curar de cabalgaduras y de otra cossa e de otro qualquiera servicio que le mandare y le a de dar quenta de todo lo quel dicho Bautista Çelma le entregare; e no se la dando o yéndosse o ausentándose, quel dicho Andrés do Río le pagará todo lo quel dicho Domingos do Río le llebara, y pueda tomar otro criado que le sirva a su costa, y por razón dello el dicho Bautista Çelma a de dar e pagar al dicho Domingos do Río diez ducados y un par de çapatos y un sonbrero al fin del tiempo, y el dinero como fuere serviendo.

Y de la manera susodicha se concordaron. Y cada uno por lo que le toca prometió y se o[f.284v]bligó con su persona e bienes avidos e por aver de cunplir esta scretura como va declarado, y el dicho Bautista Çelma de pagar los dichos diez ducados como fuere serviendo al dicho Domingos do Río con el sonbrero e par de çapatos como dicho es.

E para lo cumplir, anbas partes dieron poder a las justicias de su fuero, a cuya jurisdición se sometieron para que se lo agan cunplir e pagar como sentencia definitiva de jues conpetente pasada en cossa juzgada, e renunçiaron todas leis en su favor e la lei general.

Y ansí lo otorgaron ante mí, escribano e testigos. Testigos presentes Vascos Sánchez e Domingos de Arçe, hestantes en la dicha çiudad e yo scrivano que juraron conosçer al dicho Andrés do Río, e ser el mesmo aquí contenido. Y ansimismo fue testigo Juan de Negreiros, escrivano, estante y becino de la dicha ziudad.

E yo, scrivano, doi fee conosco al dicho Bautista Çelma, y lo firmó de mi nombre. Y a ruego del dicho Andrés do Río lo firmó el dicho Vasco Sánchez.

Va testado do diçe e yo scrivano no bala.

[Firmado:] Bautista Çelma - Como testigo, Vascos Sánchez - Pasó ante mí,

Pedro Díaz de Valdibieso, escrivano
Doy fe no resçiví derechos
Valdebieso

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 257-296.
e-ISSN: 3101-5816

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 297-317.
e-ISSN: 3101-5816

La Huida a Egipto a la luz de la tradición copta

THE FLIGHT TO EGYPT IN THE LIGHT OF COPTIC TRADITION

FRANCISCO SINGUL LORENZO
Xacobeo, Xunta de Galicia

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 297-317.
e-ISSN: 3101-5816

La Huida a Egipto a la luz de la tradición copta

Francisco Singul Lorenzo
Xacobeo, Xunta de Galicia

Recibido: 15/12/2025

RESUMEN: El país del Nilo fue una de las primeras tierras en aceptar la doctrina cristiana, primero con un carácter sincrético y gnóstico, y después abrazando la ortodoxia trinitaria contraria al arrianismo y los restos del paganismo. Los protagonistas del desarrollo de las comunidades cristianas fueron el patriarcado de Alejandría y el fenómeno de los monjes del desierto y el monacato inspirado en la espiritualidad ascética de san Antonio Abad. A partir del siglo IV se difunde con la *Visión de Teófilo* la tradición del Viaje de la Sagrada Familia al valle del Nilo, con la localización de los diversos lugares ligados a este itinerario sacro y el desarrollo de iglesias y monasterios. Siguiendo la tradición copta del Viaje, la *Visión de Teófilo* como fuente principal y la abundante bibliografía específica, se realiza un análisis del desarrollo del cristianismo en el Valle del Nilo desde la tardoantigüedad al medioevo, y se concluye que la tradición de la Huida a Egipto es una de las señas de identidad del cristianismo copto, generadora de un inmenso legado cultural vinculado con los lugares del itinerario.

Palabras clave: cristianismo egipcio, Iglesia ortodoxa copta, monjes del desierto, Ruta de la Sagrada Familia, san Antonio Abad, *Visión de Teófilo*

Códigos UNESCO: Historia de la Iglesia (5506.90)

THE FLIGHT TO EGYPT IN THE LIGHT OF COPTIC TRADITION

ABSTRACT: The Nile Valley was one of the first lands to accept Christian doctrine, initially with a syncretic and Gnostic character, and later embracing Trinitarian orthodoxy in opposition to Arianism and the remnants of paganism. The Patriarchate of Alexandria and the phenomenon of desert monks and monasticism, inspired by the ascetic spirituality of Saint Anthony the Abbot, were key figures in the development of Christian communities. From the 4th century onward, the tradition of the Holy Family's journey to the Nile Valley spread, influenced by the *Vision of Theophilus*, along with the identification of various sites associated with this sacred itinerary and the development of churches and monasteries. Following the Coptic tradition of the Journey, the *Vision of Theophilus* as the main source and the abundant specific bibliography, an analysis is made of the development of Christianity in the Nile Valley from late antiquity to the Middle Ages, and it is concluded that the tradition of the Flight to Egypt is one of the hallmarks of Coptic Christianity, generating an immense cultural legacy linked to the places of the itinerary.

Keywords: Coptic Orthodox Church, desert monks, Egyptian christianity, Holy Family Route, Saint Anthony the Abbot, Vision of Theophilus

LOS ORÍGENES DEL CRISTIANISMO EN EL VALLE DEL NILO

La vida religiosa en el valle del Nilo durante el siglo I, antes de la llegada del cristianismo al país, contaba con multitud de cultos[1]. Había devociones de origen local, cultos importados de la cultura helenística, de Siria, Tracia, Frigia y otros lugares. Todo ello conformaba un ámbito religioso en el que tenían cabida los cultos griegos tradicionales –Zeus, Atenea, Apolo-, los dioses tutelares de cada ciudad, los cultos mistéricos de Eleusis y Dionisos, divinidades salutíferas, como Esculapio, y por supuesto la tríada egipcia Isis-Osiris-Horus más la devoción a Anubis, dios conductor de almas. Como rival de Isis se elevó el culto a Cibeles, la Madre Tierra, resaltando también una devoción muy propia de los soldados romanos, como era el dios Mitra. Inserta durante unos años en esta cultura espiritual tan poliédrica, la presencia de la Sagrada Familia –según la tradición copta- pondrá la simiente de una religión nueva, al quedar en la memoria de los cristianos de Egipto la estancia en su tierra de Jesús, María y José, donde dio sus primeros pasos el Hijo de Dios. La palabra de los profetas habían vaticinado, precisamente, que Egipto conformaría un espacio de sacralidad judeo-cristiana, alejado de las prácticas paganas de la antigua religión egipcia y de los dioses

[1] SARTRE, Maurice, *L'Orient Romain. Provinces et sociétés provinciales en Méditerranée orientale d'Auguste aux Sévères (31 avant J.-C. - 235 après J.-C.*, Paris, Seuil, 1991, pp. 459-503.

griegos y romanos. Uno de los cuatro profetas mayores del Antiguo Testamento lo sintetizaba con una cita repetida por la Iglesia Ortodoxa Copta: "Bendito sea mi pueblo egipcio" (Isaías, 19, 25).

La evangelización del antiguo Egipto comienza en época del emperador Claudio (41-54) con la predicación en Alejandría del evangelista san Marcos[2], desarrollada entre los años 43 y 61, según la Crónica de Eusebio de Cesarea[3] y la tradición de la Iglesia copta. Estas fuentes aseguran que san Marcos organizó el germen de la Iglesia cristiana egipcia nombrando a Annianus primer obispo alejandrino, cuya labor pastoral estaría apoyada por un personal de servicio que integraba a tres presbíteros y siete diáconos. Las primeras comunidades cristianas egipcias cuentan con esta tradición, enraizada en los inicios de la expansión en el siglo I de la nueva religión en el valle del Nilo, con sus templos y nueva iconografía sacra[4], en cuyo seno tendrá lugar también la experiencia ascética de los monjes del desierto[5]. Una nueva religión que prende en el territorio del delta bajo el prisma del gnosticismo, en el seno de la comunidad de judíos cristianizados, en el marco socio-cultural desarrollado con el tráfico de personas, mercancías e ideas entre Jerusalén y Alejandría[6].

La nueva religión se desarrolla en Egipto coexistiendo con los cultos antiguos del país, en plena actividad a comienzos de nuestra era, y con la religión romana imperante. El cristianismo rivalizó, además, con cultos orientales como el de Mitra, deidad de origen persa ligada a un popular culto mistérico grecorromano, que también contó con gran popularidad en el Occidente romano. Pese a las dificultades iniciales, el cristianismo se desarrolla a partir de los siglos II y III en el delta del Nilo, padeciendo las mismas persecuciones que se suceden a lo largo del imperio[7], pero consolidando su posición a mediados del sigo III, con la

[2] MEINARDUS, Otto, *Two Thousand Years of Coptic Christianity*, Cairo & New York, The American University in Cairo Press, 2002, pp. 28-35.

[3] GRANT, Robert M., *Eusebius as Church Historian*, Oxford, Clarendon Press, 1980, pp. 3-10.

[4] DU BOURGET, Pierre, S.J., *L'Art Copte*, Paris, Éditions Albin Michel, 1968, pp. 24-28.

[5] MEINARDUS, O., *Monks and Monasteries of the Egyptian Deserts*, Cairo & New York, The American University in Cairo Press, 2002; KAMIL, Jill, *Christianity in the Land of Pharaohs. The Coptic Orthodox Church*, London & New York, Routledge, 2002, pp. 35-59.

[6] BAUER, Walter, *Orthodoxy and Heresy in Earliest Christianity*, Philadelphia, Fortress Press, 1977, pp. 44-53.

[7] KAMIL, J., *Christianity in the Land* […], op. cit., pp. 60-82; DAVIS, Stephen J., *The Early Coptic Papacy, The Egyptian Church and Its Leadership in Late Antiquity*, Cairo & New York, The American University in Cairo Press, 2005, pp. 88-91.

organización de *ecclesiae* y necrópolis[8], con el apoyo pastoral, catequético y administrativo de las cuarenta sedes episcopales documentadas hacia el año 300[9], lideradas por el prestigio de la sede de Alejandría[10]. El sincretismo religioso fue bastante generalizado en la sensibilidad popular copta[11], muy penetrada por el gnosticismo[12] y la superstición mágica[13] de los amuletos curativos y los ritos de poder. Durante los siglos IV-VI proliferaron los papiros cristianos con conjuros y hechizos para la salud y el amor –a veces invocando a Isis y a Horus[14]-, otros contra las enfermedades, apelando tanto a Cristo como a Horus[15], o para obtener un parto saludable[16]. Con estos medios mágicos se solicitaban también beneficios espirituales, implorando a Cristo, a la Virgen, a los ángeles, arcángeles y a la Trinidad[17].

[8] FIOCCHI NICOLAI, Vincenzo, "Los primeros espacios de culto y la primera topografía cristiana", in CHAVARRÍA ARNAU, Alexandra (coord.), *Cambio de Era. Córdoba y el Mediterráneo cristiano*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 2022, pp. 83-88.

[9] DEVOS, Paul, "Note sur l'Histoire ecclesiastique copte", *Analecta Bollandiana*, 95, 1977, pp. 144-151; GARÍN, Alberto, "El mundo copto", in GARÍN, Alberto (coord.), *Abu Sirga: la iglesia copta de San Sergio y San Baco del Viejo Cairo. Las primeras huellas del cristianismo en Egipto*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2004, pp. 13-15; ORLANDI, Tito, "The Coptic Ecclesiastical History: A Survey", in GOEHRING, James E. & Timbie, Jane A. (eds.), *The World of Early Egyptian Christianity. Language, Literature, and Social Context. Essays in Honor of David W. Johnson*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2007, pp. 3-24; ÁLVAREZ VICENTE, Andrés, "La iglesia de los Santos Sergio y Baco del Viejo Cairo: Análisis tras la restauración y la excavación arqueológica a comienzos del tercer milenio", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 37, Madrid, 2018, pp. 277-294.

[10] KINDIY, Oleh, "Transformation of education as the precondition of the establishment of episcopal see in Alexandria in second and third century", *Vox Patrum*, 32, 2012, t. 58, pp. 35-47.

[11] FRANKFURTER, David, *Christianizing Egypt: syncretism and local worlds in Late Antiquity*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2018, pp. 7-19, 24-30 y 69-100.

[12] MEYER, Marvin W. & SMITH, Richard (eds.), *Ancient Christian Magic. Coptic texts of ritual power*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1999, pp. 59-76.

[13] SFAMENI GASPARRO, Giulia, "Magia e demonologia nella polemica fra cristiani e pagani fra V e VI sec.: la Vita di Severo di Zaccaria Scolastico", *Mene. Revista sobre Magia y Astrología Antiguas*, 6, 2006, pp. 33-92

[14] MEYER, M. W. & SMITH, R. (eds.), *Ancient Christian Magic* […], op. cit., 1999, pp. 152-153.

[15] *Ibidem*, pp. 83-104

[16] *Ibidem*, pp. 120-128.

[17] *Ibidem*, pp. 27-57.

La cultura popular no se había desprendido de las creencias de tiempos faraónicos, que pervivían en las comunidades cristianas que crecen por todo el país en los siglos II y III. El impulso de esta expansión de la nueva fe lo lideraba la escuela catequística de Alejandría[18], segunda sede de la cristiandad, después de Roma, donde desarrollan su trabajo intelectual y teológico figuras tan destacadas como Clemente[19], Orígenes[20] y Atanasio de Alejandría[21].

LA *VISIÓN DE TEÓFILO*

En ese ambiente de inicial arraigo de la religión cristiana en el valle del Nilo prosperó la tradición del viaje y estancia en Egipto de la Sagrada Familia, basada en el Evangelio de San Mateo (2, 13-15 y 19-23), en textos apócrifos, creencias locales y sobre todo gracias a la difusión de la *Visión de Teófilo*[22]. Existen indicios de la tradición del Viaje de la Sagrada Familia a mediados del siglo II, en el contexto de una controversia en Alejandría entre judíos y cristianos, que conocemos a través de Celsius, el primer intelectual griego interesado en el

[18] LOUTH, Andrew, "The Fourth-century Alexandrians: Athanasius and Didymus", in YOUNG, Frances, AYRES, Lewis & LOUTH, Andrew (eds.), *The Cambridge History of Early Christian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 275-282.

[19] SANGUINETI, Juan José, *Antropología educativa de Clemente Alejandrino*, Barañáin (Navarra), Ediciones Universidad de Navarra, 2003; MICAELLI, Claudio, *Cristianizzazione dell'ellenismo,* Brescia, Morcelliana, 2005; OSBORN, Eric F., *Clement of Alexandria,* Cambridge, Cambridge University Press, 2005; Henny Fiska HÄGG, *Clement of Alexandria and the Beginnings of Christian Apophaticism,* Oxford, Oxford University Press, 2006.

[20] MONACI CASTAGNO, Adele, *Biografia di Origene fra storia e agiografia: Atti del VI Convegno di studi del Gruppo italiano di ricerca su Origene e la tradizione alessandrina, Torino, 11-13 settembre 2002*, Villa Verucchio (Rimini), Pazzini, 2004; SIMONETTI, Manlio, *Origene esegeta e la sua tradizione,* Brescia, Morcelliana, 2004; TZAMALIKOS, Panayiotis, *Origen: Philosophy of History and Eschatology*, Leiden, Brill, 2007.

[21] ANATOLIOS, Khaled, *Athanasius. The Early Church Fathers*, London and New York, Routledge, 2004; LOUTH, A., "The Fourth-century Alexandrians: Athanasius and Didymus", in YOUNG, F., AYRES, L. & LOUTH, A. (eds.), *The Cambridge History* [...], op. cit., 2004, pp. 275-282; CAMPLANI, Alberto, "L'identità del patriarcato alessandrino, tra storia e rappresentazione storiografica", *Adamantius*, 12, 2006, pp. 8-42; IDEM, "The religious identity of Alexandria in some ecclesiastical histories of Late Antique Egypt", in BLAUDEAU, Philippe et VAN NUFFELEN, Peter (eds.), *L'historiographie tardo-antique et la transmission des savoirs, Millenium Studies*, 55, Berlin, De Gruyter, 2015, pp. 85-119.

[22] MINGANA, Alhonse (trans.), *Vision of Theophilus*, Woodbrooke Studies, vol. 3, Fasciculus 5, Cambridge, Heffer, 1931.

cristianismo primitivo[23]. Celsius asegura que la comunidad judaica calificaba de heréticos a los cristianos, restando legitimidad a la nueva fe por ser fruto de la magia y los conjuros aprendidos en Egipto por Jesús cuando era joven[24]. El hijo de María, según esta crítica judaica, causó la desgracia a muchos judíos equivocados, falsamente convencidos de que Cristo era el Mesías. La intención de los rabinos no era certificar la tradición del viaje al valle del Nilo de la Sagrada Familia, pero la argumentación llevaba implícita dicha creencia.

La *Visión de Teófilo* revela con detalle el itinerario de la Sagrada Familia en Egipto; se conoce a través de un registro apócrifo del siglo IV, atribuido al patriarca Teófilo de Alejandría (385-412), muy reverenciado por los coptos. El texto incorpora detalles del Protoevangelio de Santiago, el Evangelio árabe de Tomás, el Pseudo-Mateo y otros relatos apócrifos sobre la infancia de Jesús[25], y cuenta el desplazamiento del patriarca Teófilo al sur del país, en una visita pastoral a las comunidades meridionales de su diócesis. Sumido en oración en el Monte Qousqam, la Virgen María le revela los pormenores del viaje a Egipto de la familia de Jesús, con detalles sobre las dificultades del itinerario y nombrando las localidades por las que habían pasado, desde el delta hasta aquel lugar del alto Egipto donde en ese momento se encontraba Teófilo.

LOS PADRES DEL DESIERTO

Al tiempo que prende la llama de la *Visión de Teófilo*, como revelación propia del cristianismo egipcio, prolifera en el siglo IV el monacato cristiano en despoblados desérticos[26]. El fenómeno eremítico egipcio fue tempranamente destacado en el relato de peregrinación a Tierra Santa de la gallega Egeria (ca. 381-384)[27]. Este fenómeno se inicia en un ámbito rural y austero, alejado de las

[23] NIEHOFF, Maren R., "A Jewish Critique of Christianity from Second-Century Alexandria: Revisiting the Jew Mentioned in *Contra Celsum*", *Journal of Early Christian Studies*, 21:2, 2013, pp. 151-175.

[24] ORÍGENES DE ALEJANDRÍA, *Contra Celso*, trad. Daniel Ruiz Bueno, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967, p. 64.

[25] CULLMANN, Oscar, "Infancy Gospels", in SCHNEEMELCHER, Wilhelm (ed.), *New Testament Apocrypha*, vol. I, Louisville, Westminster/John Knox Press, 1991, pp. 414-469; ELLIOTT, James Keith, *A Synopsis of the Apocryphal Nativity and Infancy Narratives*, Leiden, Brill, 2006; COWAN, James, *Fleeing Herod. A Journey Through Coptic Egypt with the Holy Family*, Brewster, Massachusetts, Paraclete Press, 2013, pp. 12-18.

[26] BROOKS HEDSTROM, Darlene L., *The Monastic Landscape of Late Antique Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 79-91 y 145-154.

[27] PICCIRILLO, Michele, "Il pellegrinaggio di Egeria al Monte Nebo in Arabia", *Atti del Convegno Internazionale sulla Peregrinatio Egeriae (Arezzo, 23-25 ottobre 1987)*, Arezzo, Academia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze, 1990, pp. 193-214; LÓPEZ PEREIRA, Xosé

seducciones del mundo, conocido inicialmente por documentos como el de Khora, del año 324, que cita a un *monachos*, y sobre todo por las cartas de san Antonio Abad (251-356)[28], considerado modelo de piedad cristiana y de ascetismo como medio de crecimiento espiritual. Con sus preces, vigilias, ayunos e incomodidades, los cenobios aislados y las comunidades urbanas causaban agrado al poder celestial. El sacrificio del monje seguía el modelo ascético de san Juan Bautista, garantizando con su vida de virtud y plegarias la salvación individual del fiel, el bienestar del pueblo y la seguridad del Estado[29]. La vida de superación espiritual de la sociedad monástica se complementaba con su dedicación intelectual en los *scriptoria*, cuidando de la memoria de la Iglesia copta. Los hermanos se dedicaron a escribir la historia del monacato egipcio, que engrosó la literatura teológica e histórica de patriarcas, obispos y otros autores eclesiásticos, como Eusebio, Sócrates, Teodoro, Sozomeno, Evagrio Escolástico y Zacarías Retórico[30], cuya labor pastoral, teológica e intelectual penetró en la sensibilidad y espiritualidad del pueblo egipcio; formado en buena medida en esta espiritualidad[31], el cristianismo copto formó parte de la Iglesia universal, durante los tres primeros siglos, llegando a ser un fenómeno de masas[32].

A san Antonio Abad se le considera el fundador de la vida ascética y del

Eduardo, *Exeria, viaxe a Terra Santa*, Vigo, Xerais, 1991; IDEM, "Egeria, primera escritora y peregrina a Tierra Santa", en GONZÁLEZ PAZ, Carlos A. (dir.), *Mujeres y peregrinación en la Galicia medieval*, Santiago, CSIC, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", 2010, pp. 39-53; IDEM, *Exeria*, Santiago, Andavira, 2023; PASCUAL,Carlos (ed.), *Viaje de Egeria. El primer relato de una viajera hispana*, Madrid, La Línea del Horizonte Ediciones, 2017.

[28] MANGO, Ciryl, "Diabolus Byzantinus", in CUTLER, Anthony & FRANKLIN, Simon (eds.), *Homo Byzantinus. Papers in Honor of Alexander Kazhdan, Dumbarton Oaks Papers*, 46, 1992, pp. 215-223; RUBENSON, Samuel, *The Letters of St. Antony: Origenist theology, monastic tradition and the making of a saint*, Lund, Lund University Press, 1990.

[29] BROWN, Peter, "The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity", *Journal of Roman Studies*, 61, 1971, pp. 80-101; CAVALLO, Guglielmo, *L'uomo bizantino*, Roma, Laterza, 1992, pp. 23-25.

[30] MOAWAD, Samuel, "Coptic Historiography", in GABRA, Gawdat (ed.), *Coptic Civilization: Two thousand years of Christianity in Egypt*, Cairo & New York, The American University in Cairo Press, 2014, pp. 11-18.

[31] GRÜN, Anselm, *La sabiduría de los padres del desierto*, Salamanca, Sígueme, 2017.

[32] MASPERO, Jean, *Histoire des patriarches d'Alexandrie depuis la mort de l'empereur Anastase jusqu'à la réconciliation des églises jacobites (518-616)*, Paris, E. Champion, 1923; PEARSON, Birger A., "Earliest Christianity in Egypt: Some Observations", in PEARSON, Birger A. & GOEHRING, James E. (eds.), *The Roots of Egyptian Christianity*, Philadelphia, Fortress Press, 1986, pp. 132-156; DAVIS, S. J., *The Early Coptic* […], op. cit..

movimiento eremítico de los monjes del desierto[33], impulsor de una espiritualidad con gran desarrollo e influencia tanto en Oriente como en Occidente[34]. El santo vivió como eremita en el desierto, no lejos del mar Rojo, en una zona donde podía recibir ayuda de los beduinos para su subsistencia; su ejemplo fue seguido por otros religiosos que se consideraron sus discípulos. A principios del siglo VII estos eremitas del desierto dejaron su existencia individual para reunirse y fundar el monasterio de Deir el Qaddis Antwan[35]. Un contemporáneo y seguidor de san Antonio Abal, el ex soldado romano Pacomio (ca. 287-347), fundaría el monacato cenobítico a partir del monasterio de Tabennisi (ca. 318-323), en una isla del Nilo localizada al norte de Tebas, en el alto Egipto[36]. En contraste con los eremitas que buscaban aislarse en el desierto, al margen del mundo, la actividad cenobítica de Pacomio se desarrolló en el valle del Nilo, área densamente poblada y cultivada[37].

Los monjes coptos construyeron sus primeros monasterios en el área occidental del delta del Nilo y en las soledades del desierto próximo[38], siguiendo un proceso por el que aseguraban su subsistencia y el servicio espiritual de la comunidad; lo básico era cavar un pozo, levantar una basílica, construir un molino para moler el grano salido de sus tierras y preparar talleres artesanales[39]; después levantaban edificios comunitarios y un hospital para atender a enfermos, pobres y peregrinos[40], usando materiales propios del territorio[41]. Como parte del

[33] GOEHRING, J. E., *Ascetics, Society and the Desert: Studies in Egyptian Monasticism. Studies in Antiquity and Christianity*, Harrisburg, A&C Black, 1999; MEINARDUS, O., *Two Thousand Years* [...], op. cit., 2002, pp. 35-37; DUNN, Marilyn, *The Emergence of Monasticism. From the Desert Fathers to the Early Middle Ages*, Malden (USA) & Oxford (UK), Blackwell, 2003, pp. 1-19; WIPSZYCKA, Ewa, *Monks and the hierarchical Church in Egypt and Levant during Late Antiquity*, Leuven/Paris/Bristol, Peeters, 2021, pp. 57-184.

[34] DUNN, M., *The Emergence of* […], op. cit., pp. 2-11.

[35] WIPSZYCKA, E., "A look at the origins of monasticism in Egypt from a geographic point of view", *Przeglad Humanistyczny*, 2, 2013, pp. 109-112.

[36] ROUSSEAU, Phillip, *Pachomius. The Making of a Community in Fourth-Century Egypt*, Oakland, University of California Press, 1985.

[37] KAMIL, J., *Christianity in the* […], op. cit., 2002, pp. 107-134; WIPSZYCKA, E., "A look at [...]", op. cit., 2013, pp. 113-118; BROOKS HEDSTROM, D. L., *The Monastic Landscape* […],, op. cit., 2017, pp. 157-164.

[38] WIPSZYCKA, E., "A look at [...]", op. cit., 2013, pp. 118-123.

[39] IDEM, "Resources and Economic Activities of the Egyptian Monastic Communities (4th–8th Century)", *The Journal of Juristic Papyrology*, vol. XLI, 2011, pp. 159-263.

[40] NUTTON, Vivian, "From Galen to Alexander, Aspects of Medicine and Medical Practice in Late Antiquity", *Dumbarton Oaks*, 3, Papers, 38, 1984, pp. 6-10; BURTON-CHRISTIE, Douglas, *The Word in the Desert: Scripture and the Quest for Holiness in Early Christian Monasticism*, 4, New York, Oxford University Press, 1994.

edificio comunitario se organizaba la biblioteca, con papiros y tablillas de caliza o terracota para contener los textos del Antiguo Testamento, el Nuevo Testamento, evangelios apócrifos y textos litúrgicos y patrísticos[42].

A fines del siglo IV y durante el siglo V los monjes se aproximaron al entorno urbano, a las afueras de las ciudades, utilizando viviendas vacías para uso de la comunidad[43]. A partir del siglo V los monasterios coptos en áreas rurales construyeron también una fortaleza para protección de la comunidad, ante posibles ataques de los Blemias o Blemmyes, tribus asentadas en el actual territorio de Sudán, junto al mar Rojo. Cuando se producían estos ataques a los monasterios amurallados, el recinto sacro también daba seguridad a los habitantes del entorno[44].

EL PAPEL DE LA IGLESIA ORTODOXA COPTA

La construcción de templos cristianos en Egipto destinados al pueblo alcanzó importante desarrollo en el siglo III, como prueba la investigación arqueológica y la documentada destrucción de iglesias en la gran persecución de Diocleciano (303-304)[45]. Tras este hostigamiento imperial, la Iglesia alejandrina tuvo que enfrentarse en los siglos IV-VI al paganismo y a la doctrina arriana, contraria al dogma trinitario. En el sínodo de 318 los coptos condenaron el arrianismo como herejía; Atanasio de Alejandría resaltó las firmes creencias ortodoxas de la Iglesia egipcia: Dios no es un hombre, Jesús es Dios e Hijo del Padre[46]. Una ortodoxia que inspiró la difusión de la evangelización en el valle del Nilo, con una persuasiva catequesis contra oráculos, adivinaciones, conjuros y los restos del paganismo faraónico, en especial contra la devoción a Isis, Serapis[47],

[41] BROOKS HEDSTROM, D. L., *The Monastic Landscape* [...], op. cit., 2017, pp. 92-100.

[42] MAZY, Élodie, "Livres Chrétiens et Bibliothèques en Égypte pendant L'Antiquité Tardive: Le Témoignage des Papyrus et Ostraca Documentaires", *Journal of Coptic Studies*, 21, 2019, pp. 115-162.

[43] WIPSZYCKA, E., "Le monachisme et les villes", *Travaux et Mémoires*, t. 12, París, Collège de France. Centre de recherche d'histoire et civilization de Byzance, 1994, pp. 1-44.

[44] DUNN, M., *The Emergence of* [...], op. cit., 2003, pp. 25 y 34.

[45] PEARSON, B. A., "Earliest Christianity in [...]", op. cit., 1986, pp. 151-154.

[46] YOUNG, Frances M., *Biblical exegesis and the formation of Christian culture*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1997, pp. 29-45.

[47] MASSA, Francesco, "Devotees of Serapis and Christ? A literary representation of religious cohabitation in the 4th century", in ARCARI, Luca (ed.), *Beyond Conflicts. Cultural and Religious Cohabitations in Alexandria and Egypt between the 1st and the 6th Century CE*, Tübingen, Siebeck, 2017, pp. 263-282.

Esculapio y otras deidades[48].

Como en el resto del imperio, el cristianismo copto se desarrolló en libertad desde Constantino y la proclamación del Edicto de Milán (313). El célebre decreto imperial potenció la presencia y el poder en el país nilótico del patriarca de Alejandría, sede que se consolida como la segunda en importancia después de Roma. La libertad de culto fue superada con el Edicto de Tesalónica (380), por el cual el emperador Teodosio I[49] impone a todos los romanos la profesión de la fe de los obispos de Roma y Alejandría; es decir, se oficializaba el cristianismo trinitario de acuerdo con el credo del Concilio Ecuménico de Nicea (325). En este contexto favorable, y formando parte del Imperio bizantino hasta bien entrado el siglo VII, Egipto se integra en la cultura cristiana[50], aunque los cultos antiguos perduraron en ciertos círculos intelectuales hasta principios del siglo V, cuando los altos funcionarios de Alejandría seguían a la filósofa Hipacia[51], perviviendo además las prácticas mágicas, los amuletos, los hechizos y la devoción a deidades egipcias y romanas en el seno de la cultura popular. A mediados del siglo V todavía se promulgaba el culto a Júpiter y a las Nereidas, como documenta la escultura copta de Ahnâs el Medîneh[52], al tiempo que sigue viva la devoción a Isis, cuyo culto se mantiene en su templo de la isla de Filé hasta el año 540[53]. La inercia pagana, no obstante, irá perdiendo vigor, y la sociedad egipcia de los

[48] TEJA, Ramón, "De Menute a Abukir. La suplantación cristiana de los ritos de la *incubatio* en el templo de Isis en Menute (Alejandría)" *'Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, 18, 2007, pp. 99-114; MONACA, Mariangela, "Between Cyril and Isis. Some Remarks on the Iatromantic Cults in 5th-Cent. Alexandria", in ARCARI, L. (ed.), *Beyond Conflicts. Cultural* [...], op. cit., 2017, pp. 283-303.

[49] TEJA, R., "Del Edicto de Galerio (311) al de Tesalónica (380) o cuando el príncipe entró en la iglesia acompañado del diablo", *Laicidad y Libertades*, 14, 2014, p. 268.

[50] BOOTH, Phil, "A circle of egyptian bishops at the end of roman rule (c. 600)", *Le Muséon*, 131 (1-2), 2018, pp. 21-72.

[51] WATTS, Edward J., *Hypatia. The Life and Legend of an Ancient Philosopher*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

[52] MONNERET DE VILLARD, Ugo, *La scultura ad Ahnâs: note sull'origine dell'arte copta*, Milano, Tipografia della Reale accademia nazionale dei Lincei in Roma, 1923; DU BOURGET, P., *L'Art Copte*, op. cit., pp. 74-75; MORENO CONDE, Margarita, "La naturaleza alterada. Imágenes de la metamorfosis animal en la antigua Grecia", en JUFRESA, Montserrat & REIG, Montserrat (eds.), *Ta zôia. L'espai a Grècia II: els animals i l'espai*, Tarragona, Institut d'Estudis Catalans / Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2011, p. 108.

[53] DUCELLIER, Alain, *Bizancio y el mundo ortodoxo*, Madrid, Mondadori, 1992, pp. 62-66; DIJKSTRA, Jitse H.F., *Philae and the End of Ancient Egyptian Religion. A Regional Study of Religious Transformation (298-642). Orientalia Lovaniensia Analecta*, 173, Leuven, Peeters, 2008.

siglos IV-VII irá construyendo multitud de templos cristianos y monasterios, además de ocupar y adaptar a su liturgia edificios de culto de la Antigüedad faraónica, helenística y romana[54].

A mediados del siglo V se crea un punto de inflexión, con la celebración en octubre de 451 del concilio ecuménico de Calcedonia, que causó honda conmoción entre los cristianos de Alejandría, provocando la separación de la Iglesia copta de la Iglesia universal[55]. La creencia de Cristo unigénito en dos naturalezas llevó a la ortodoxia de Oriente a la ruptura con los monofisistas, a la escisión del patriarcado de Alejandría y a una reafirmación de los valores tradicionales del mundo romano cristiano. En este proceso convulso toma carta de naturaleza la Iglesia Ordodoxa Copta y se reivindica la introspección de la cultura e identidad cristianas según el credo de Nicea, a través de un lenguaje simbólico reactivado en el Imperio oriental en la segunda mitad del siglo VI[56], con consecuencias en el mundo mediterráneo de influencia bizantina. El canon 28 de Calcedonia fijaba el segundo puesto en importancia para la sede de Constantinopla, solo superada por Roma, y contradiciendo la disposición del concilio de Nicea (325), que había determinado que ese segundo puesto le correspondía a Alejandría.

La rivalidad entre sedes patriarcales y la degradación de categoría de Alejandría en favor de la capital del Imperio bizantino molestó a la Iglesia de Egipto, que además veía depuesto a su patriarca. La crisis dio lugar en 457 al cisma del patriarcado de Alejandría, declarado por Timoteo Eluro, dando origen a la Iglesia Ortodoxa Copta[57]. En el siglo VI el cristianismo egipcio padece fuertes turbulencias, relacionadas con ciertas discusiones teológicas relacionadas con Severo de Antioquía, que certificaron un cambio radical en la Iglesia egipcia, así como la influencia de san Severo en monasterios rurales y los orígenes de un cargo sin precedentes, denominado vicariato patriarcal[58].

[54] HAHN, Johannes, EMMEL, Stephen & GOTTER, Ulrich (eds.), *From Temple to Church: Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity. Religions in the Graeco-Roman World*, 163, Leiden, Brill, 2008.

[55] JOHNSON, David, "Anti-Chalcedonian Polemics in Coptic texts 451-641", in PEARSON, B. & GOEHRING, J. (eds.), *The Roots of Egyptian Christianity*, op. cit., pp. 226-234.

[56] HALDON, John F., *Byzantium in the seventh century. The transformation of a culture*, Cambridge, University Press, 1990, pp. 355-364.

[57] ELLI, Alberto, *Storia della Chiesa copta. Studia Orientalia Christiana-Monographiae*, 12, 13, 14, Cairo & Jerusalem, The Franciscan Centre of Christian Oriental Studies, 2003; CHAILLOT, Christine, *The Coptic Orthodox Church: A Brief Introduction to Its Life and Spirituality,* Paris, Inter-Orthodox Dialogue, 2005.

[58] BOOTH, P., "Towards the Coptic Church: The Making of the Severan Episcopate", *Millenium*, vol. 14, Oxford, 2018, pp. 151-189.

Con todos sus problemas teológicos y organizativos, la cultura egipcia copta se fue desarrollando durante la tardoantigüedad, en el contexto de pertenencia del país al Imperio bizantino[59]. Durante los siglos V y VI el valle del Nilo logró su unidad religiosa, cristiana, bajo el mandato pastoral del patriarca de Alejandría[60]. Una cultura amenazada entre 619 y 629 con la presencia en Egipto de los persas sasánidas, y entrando en seria crisis con la expansión islámica del valle del Nilo, conquistado por los musulmanes a los bizantinos a partir de 639-640. Pese a este trascendental acontecimiento, el cristianismo siguió formando parte de la sensibilidad espiritual de Egipto, con una parte significativa de la población fiel a la Iglesia Ortodoxa Copta. Es en esta época cuando los cristianos egipcios asumen el término copto con carácter nacional religioso, rechazado por la mayoría islamizada[61].

La Iglesia Ortodoxa Copta, como heredera de la primitiva Iglesia de Alejandría, mantiene su misma liturgia, utiliza la lengua copta y su patriarca se considera sucesor de san Marcos. La doctrina ortodoxa copta basa su identidad en los tres primeros concilios ecuménicos y en su lucha contra la magia y el paganismo, en particular en tiempos del emperador Teodosio el Grande (379-395) y del patriarca Teófilo (385-412)[62], cuando los cristianos alejandrinos destruyen el Serapeo que servía de refugio a un grupo de paganos que habían entrado en abierta hostilidad contra los cristianos. El sobrino y sucesor de Teófilo, el patriarca san Cirilo de Alejandría (412-444)[63] fija la cristología copta[64], con la

[59] BLAUDEAU, P., *Alexandrie et Constantinople (451-491): de l'histoire à la géo-ecclésiologie*, Roma, École française de Rome, 2006; MOSCHOS, Dimitrios, "Christian Egypt in the Mediterranean background during Late Antiquity", *Epestemonikê Epetêris Theologikês Scholês Panepistêmiou Athênon,* 39, 2014 (ed. 2017), pp. 335-350.

[60] FREND, William H.C., *Archeology and History in the Study of Early Christianity*, London, Variorum Reprints, 1988, chapter XVIII, p. 26.

[61] SUERMANN, Harald, "Copts and the Islam of the Seventh Century.", in GRYPEOU, Emmanouela, SWANSON, Mark N. and THOMAS, David (eds.), *The Encounter of Eastern Christianity with Early Islam. The History of Christian-Muslim Relations*, 5, Leiden, Peeters, 2007, pp. 95-109.

[62] RUSSELL, Norman, *Theophilus of Alexandria. The Early Church Fathers*, London, Routledge, 2006.

[63] LOUTH, A., "Cyril of Alexandria", in YOUNG, F., AYRES, Lewis & LOUTH, A. (eds.), *The Cambridge History* [...], op. cit., 2004, pp. 353-357; D'ELIA, Dina, *Olivo e l'oleastro: una prospettiva ecclesiologica in Cirillo D'Alessandria*, Roma, Institutum patristicum Augustinianum, 2006.

[64] McGUCKIN, John Anthony, *St. Cyril of Alexandria: The Christological Controversy: Its History, Theology, and Texts. Supplements to the Vigiliae Christianae*, 23, Leiden, Brill,

creencia de una sola naturaleza del Verbo encarnado, siendo Cristo Dios al mismo tiempo que hombre[65]. En su pugna contra las creencias de Nestorio, Cirilo desvela que la Eucaristía enseña al fiel quién es realmente Jesús, Dios y hombre[66].

En estos tiempos los coptos también se oponen con firmeza a la crítica de Nestorio hacia el concepto de *Madre de Dios* como sinónimo de Virgen María. Cirilo tranquilizó en 429 a las comunidades monásticas con una carta a los monjes de Egipto, en la que mostraba su preocupación por la ortodoxia y condenaba el nestorianismo. También reivindicó Cirilo el lugar sagrado de la Virgen como *Theotokos* (la que da a luz a Dios) y el papel de Jesús como Hijo de Dios que se hizo carne y nació de María, resaltando el concepto de unidad (ενωσις) de las naturalezas humana y divina en la persona de Cristo[67]. A través de una laboriosa exégesis del célebre pasaje de Jesús a la Samaritana, "Ha llegado la hora de adorar a Dios en espíritu y en verdad" (Jn 4, 23-26), Cirilo incide en el concepto teológico de que el Antiguo Testamento prepara la adoración espiritual de la Nueva Ley, la adoración de las almas purificadas por los méritos de Cristo y dignas de presentarse con el Hijo ante el Padre[68].

LA TRADICIÓN DEL VIAJE DE LA SAGRADA FAMILIA: DE LA TARDOANTIGÜEDAD AL MEDIOEVO

Desde principios del siglo V la *Visión de Teófilo* afianza en la memoria colectiva la tradición del Viaje a Egipto de la Sagrada Familia[69], localizando

1994; WEINANDY, Thomas G. & KEATING, Daniel A. (eds.), *The Theology of St. Cyril of Alexandria: A Critical Appreciation*, London, T&T Clark, 2003.

[65] LUCCHESI, Enzo, "Le dialogue *Quod unus sit Christus* de Cyrille d'Alexandrie en copte", *Orientalia*, 73, 2004, pp. 289-301; DAVIS, S. J., *Coptic Christology in Practice: Incarnation and Divine Participation in Late Antique and Medieval Egypt. Oxford Early Christian Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2008; WIPSZYCKA, E., *Monks and the* [...], op. cit., 2021 pp. 130-133.

[66] HAINTHALER, Theresia, "Perspectives on the Eucharist in the Nestorian Controversy", in PERCZEL, Itsván, FORRAI, Réka and GERÉBY, György (eds.), *Eucharist in Theology and Philosophy*, Leuven, Leuven University Press, 2005, pp. 3-25.

[67] RAMÍREZ BASUALDO, Ricardo Andrés, "«¿Dos naturalezas en la persona de Cristo?» Análisis del concepto de unidad (ενωσις) en la obra «¿Por qué Cristo es uno?» de Cirilo de Alejandría", *Anales de Teología*, 21.2, 2019, pp. 215-236.

[68] WILKEN, Robert L., "Cyril of Alexandria as Interpreter of the Old Testament", in WEINANDY, T. G. & KEATRING, D. A. (eds.), *The Theology of* [...], op. cit., 2003, pp. 1-21.

[69] VALENSI, Lucette, *La Fuite en Egypte*, Paris, Éditions du Seuil, 2002; DAVIS, S. J., "A Hermeneutic of the Land: Biblical Interpretation in the Holy Family Tradition", in IMMERZEEL, Mar & VAN DER VLIET, Jacques (eds.), *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies*,

determinados espacios sagrados como lugares de paso y residencia temporal de Jesús y su familia terrenal. Itinerario y lugares que no se olvidaron en los siglos siguientes, señalados también por la hagiografía de la Iglesia copta del siglo XIII. El santoral o Sinaxario de 1246 popularizó la creencia, con la inclusión de notas biográficas de sensibilidad popular sobre Jesús, María y José. Los franciscanos también fueron muy sensibles a esta tradición; instalados en Egipto a partir de la primera mitad del siglo XIV, los seguidores del *poverello* valoraron especialmente este episodio de la infancia de Jesús y su desvalimiento durante el viaje de la Sagrada Familia en el país del Nilo, en armonía con el ambiente piadoso de la minoría copta del país, en época del sultanato mameluco (1250-1517)[70].

Los frailes menores se asientan en El Cairo gracias a las relaciones comerciales y amistosas de la Corona de Aragón con el sultanato mameluco que gobernaba amplios territorios de Próximo Oriente, propiciando la entrada en la región de la Orden de San Francisco. A partir de 1327 los franciscanos se hacen cargo de la basílica de la Natividad de Belén, en virtud de un acuerdo entre el sultán Al-Malik an-Nassir Muhammad ibn Qalawun (1293-1341) y Jaime II de Aragón (1291-1327)[71]. Poco después, en 1333, el sultán Ibn Qalawun, mejorando sus relaciones con los estados cristianos que comerciaban en el Mediterráneo, reconoce la *Custodia de Terra Sancta* y permite la entrada en Jerusalén de los franciscanos. A partir de 1335 los frailes se hacen cargo del Cenáculo y la capilla del Espíritu Santo, en el monte Sión, asumiendo también, a partir de 1343, el servicio del culto en la iglesia del Santo Sepulcro[72].

En el país del Nilo los franciscanos cuidan de la cripta de la Sagrada Familia en Abu Sirga, la iglesia cairota dedicada a los santos Sergio y Baco. Además, en virtud de su vocación de atención social y cuidado de almas, los frailes fundaron y administraron un hospital para pobres y peregrinos en El Cairo, situado en la proximidad de la iglesia de Sergio y Baco, remodelado en el siglo

volume 1, Leuven, Peeters, 2004, pp. 329-336; FABRY, Heinz-Josef, "Die Heilige Familie in Ägypten. Alttestamentliche Vorbilder und Aspekte", in BOOCHS, Wolfgang Boochs (ed.), *Geschichte und Geist der koptischen Kirche*, Langwaden, Bernardus-Verlag, 2004, pp. 157-175.

[70] GABRA, G., "The Copts in the Mamluk Period: Survival of an Isolated Minority", *Hallesche Beiträge zur Orientwissenschaft*, 41, 2006, pp. 85-91.

[71] WHARTON, Annabel Jane, *Selling Jerusalem: relics, replicas, theme parks*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, pp. 105-106.

[72] ROBSON, Michel, *The Franciscans in the Middle Ages*, Woodbridge & Rochester (New York), The Boydell Press, 2006, pp. 146-147; WHARTON, A. J., *Selling Jerusalem: relics*[...], op. cit., 2006, pp. 106-107; SALOMON, D. (ed.), *The Chronicle of Pilgrimage to the Holy Land*, RMC Publishing, Ra'anana (Israel), 2008, p. 127.

XVII con el apoyo de la monarquía de España[73].

En este impulso devocional bajomedieval hacia la familia de Jesús jugarán un papel importante los teólogos de París a principios del siglo XV, reivindicando en Occidente el culto a san José[74]. A ello se dedicó Jean Gerson, canciller de la Universidad parisina, además de otros personajes de la Iglesia occidental, como Pierre d'Ailly, Bernardino de Siena, Bernardino de Feltre y Johann Geiler von Kaysersberg. A través de su tratado *Considérations sur Saint Joseph*, Jean Gerson promocionó incansablemente el culto al padre terrenal de Jesús y esposo de María, destacando su papel en la Huida a Egipto, por la cual la Sagrada Familia pudo eludir la ira de Herodes y poner a salvo al sagrado Niño.

LA RUTA DE JESÚS Y SU FAMILIA EN EGIPTO, SEGÚN LA TRADICIÓN CRISTIANA COPTA

La tradición del viaje de la Sagrada Familia a Egipto, huyendo de la matanza de los recién nacidos ordenadas por Herodes, cuenta con abundantes huellas tangibles e intangibles. Una aventura del espíritu sintetizada por la historiografía especializada en antigüedades coptas[75]. El análisis de esta tradición sugiere que la alta densidad demográfica del Egipto romano, así como su variedad étnica y abundancia de ciudades, pueblos y aldeas, daría facilidades a los huidos para hallar fácil refugio y llevar una vida discreta. Según Diodoro Sículo, el cómputo de población estimada para esta provincia del Imperio en el siglo I a.C. era de siete millones de habitantes, y en época de Flavio Josefo (ca. 30-ca. 100), historiador contemporáneo de la Sagrada Familia, alcanzaría los siete millones y medio, sin contar Alejandría, cuya población calcula Flavio en medio millón[76].

La tradición copta, como ya se ha dicho, señala al evangelista san Marcos predicando la palabra de Cristo en Egipto durante el tercio central del siglo I, fundando las primeras comunidades cristianas que serán el germen de la Iglesia Ordodoxa Copta. En el seno de esta antigua comunidad cristiana se guarda desde hace siglos la memoria del viaje por Egipto de la Sagrada Familia, cuyas huellas se

[73] SANCHO RODA, José, "La iglesia de San Sergio", en GARÍN, A. (coord.), *Abu Sirga: la iglesia* […], op. cit., 2004, p. 32.

[74] NEWMAN, Barbara, *God and the Goddesses. Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 283-287.

[75] GABRA, G. (ed.), *Be Thou There. The Holy Family's Journey in Egypt*, Cairo & New York, The American University in Cairo Press, 2001; GABRA, G., VAN LOON, Gertrud & LUDWIG, Carolyn, *The Churches of Egypt: from the Journey of the Holy Family to the Present Day*, Cairo & New York, The American University in Cairo Press, 2012; COWAN, J., *Fleeing Herod: A* [...], op. cit., 2013.

[76] SARTRE, M., *L'Orient Romain* [...], op. cit., 1991, pp. 423-430.

veneran en diversas iglesias y monasterios de la tardoantigüedad. Muchos de estos templos cristianos egipcios, según tradición local, fundados en el siglo IV por santa Elena, madre del emperador Constantino. Otros espacios vinculados con esta memoria colectiva forman parte de la red monástica egipcia. Los monjes coptos, herederos de la tradición eremítica de los Padres del Desierto, conforman uno de los pilares identitarios de la Iglesia Ortodoxa Copta, junto con el otro pilar del cristianismo egipcio, representado por el patriarcado de Alejandría. Las localizaciones de la familia de Jesús en el país del Nilo, esbozadas en el siglo IV en la *Visión de Teófilo*, comienzan a ser reconocidas antes del Sinaxario de 1246. En la primera mitad del siglo XIII aparecen citas concretas a lugares específicos, en los textos de Thetmar (1217) y Burchard de Estrasburgo (1225), y por supuesto en testimonios posteriores, como el de Ange de Spoleto (1304)[77].

El camino y los lugares egipcios donde residieron Jesús, María y José, actualmente potenciados por la industria del turismo religioso[78], se extenderían a lo largo de una larga ruta que se inicia en Belén, continúa por el sur de Palestina, el Sinaí el delta del Nilo y el valle del río. Nada más salir de Belén la Sagrada Familia encontró cobijo en una gruta, conocida por los árabes como Magharat Sayyida[79], al sureste de la Basílica de la Natividad; una tradición armenia asegura que en esta gruta María dio el pecho a Jesús, algunas gotas de leche cayeron sobre las rocas, que se tornaron blancas. Santa Paula, fallecida en Belén en 404, fundó en el lugar una iglesia, que en el siglo XIV cambió su advocación mariana por la de san Nicolás, al pertenecer a los griegos ortodoxos. El templo, reconstruido en 1872, y más concretamente la gruta, fue durante siglos centro de peregrinación de mujeres, que llevaron trozos de las rocas blancas al ser consideradas reliquias y memoria del inicio del viaje a tierras del Nilo de la Sagrada Familia.

De acuerdo con el Evangelio Armenio de la Infancia de Jesús, la Sagrada Familia llegó al puerto de Ascalón, pasando después a Hebrón y viajando hacia el sur por Gaza, en paralelo al Mediterráneo, siguiendo la ruta de caravanas de Judea a Egipto[80]. Tras dejar atrás Palestina, la familia de Jesús habría penetrado

[77] SANCHO RODA, J., "La iglesia de [...]", *op. cit.*, 2004, pp. 28-29.

[78] ELZEK, Yehia & ALFY, Nader, "The Role of Holy Family Path and Egyptian Pilgrimage Route Restoration in Promoting Religious Tourism to Egypt", *Journal of the Faculty of Tourism and Hotels*, Elsadaat University, vol. 2/2, 2017, pp. 1-26; AZIZ ABED, Mohamed A. & YOUSSEF ABOUZIED, Fatma, "Reviving the Trail of the Holy Family to Egypt: Applied for the Tourism and Hospitality Sector", *Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality (JAAUTH)*, vol. 20, n.º 2, 2021, pp. 198-215.

[79] MEINARDUS, O., *Two Thousand Years* [...], op. cit., 2002, pp. 14-15.

[80] *Ibidem*, pp. 15-16.

en el tierras egipcias por Rafah, en el Sinaí, recorriendo el norte de la península hasta Farama y Tel Basta, donde Jesús habría realizado un milagro y bendecido el lugar con un manantial de agua que emergió de la sequedad del suelo. La siguiente parada fue Mostorod, un lugar donde la Virgen María habría bañado al Niño Jesús y lavado sus ropas. Continuaron después hasta Belbeis[81]. Ante la visión de una procesión funeraria celebrada para dar sepultura al hijo de una viuda, Jesús resucita al difunto. En las afueras de Belbeis los sacros viajeros descansaron a la sombra de un sicomoro, después conocido por los musulmanes locales como el *Árbol de la Virgen María*. A lo largo de los siglos el árbol se renueva, manteniendo su carácter sagrado: viajeros, peregrinos medievales en dirección a Tierra Santa y otras gentes piadosas le ofrecieron respeto y veneración, por ser testigo mudo del paso de la Sagrada Familia. Ya en el delta del Nilo, en la ciudad de Mīt Ghamr, hay tradición sobre el paso de los viajeros sacros y de la estancia de tres días en un refugio donde se construyó en el siglo V la cripta de la iglesia de Daqados[82], nombre que deriva de María *Theotokos*, María, madre de Dios.

Sinaxarios coptos y etíopes indican que algo más al norte, en Samannoud (Gamnudi), existe también tradición del paso de Jesús con su familia; dicha creencia asegura que la iglesia martirial de Abba Noub, nombre de un anacoreta cristiano del desierto, del siglo III, víctima de la persecución de Diocleciano, fue construida en el lugar de reposo de los sagrados viajeros. Abba Noud cuenta con una curiosa reliquia, una piedra de granito sobre la que se arrodilló la Virgen, además de un rico iconostasio del siglo XII y gran número de iconos[83]. También en esta localidad, según piadosa tradición, Jesús abrió milagrosamente un pozo de agua[84]. La misma creencia piadosa se documenta algo más al suroeste, en Sakha, donde el agua habría surgido de una roca que fue tocada por el Niño. En Sakha hay una iglesia dedicada a la Virgen María, que guarda otra reliquia que atestigua el paso de la Sagrada Familia: un bloque de piedra con la huella del Niño Jesús, objeto sagrado capaz de obrar numerosos milagros, según la tradición copta local[85].

La Sagrada Familia continuó viajando por el desierto desde Sakha hacia el suroeste, para llegar a Wadi El Natrum, un territorio muy ligado a la tradición copta[86]. Después seguirían, tras cruzar el Nilo, hasta Fustat (Viejo Cairo), donde se

[81] *Ibidem*, pp. 19-20.
[82] COWAN, J., *Fleeing Herod: A* [...], op. cit., 2013, pp. 62-63.
[83] *Ibidem*, pp. 63-66.
[84] MEINARDUS, O., *Two Thousand Years* [...], op. cit., 2002, p. 20.
[85] COWAN, J., *Fleeing Herod: A* [...], op. cit., 2013, pp. 74-76.
[86] DEN HEIJER, Johannes, "Wadi al-Natrun and the History of the Patriarchs", *Coptica*, 2, 2003, pp. 24-42; COWAN, J., *Fleeing Herod: A* [...], op. cit., 2013, pp. 79-101.

refugiaron en una cueva. A continuación, los sagrados viajeros siguieron hacia el sur; tras cruzar el Nilo llegaron a Heliópolis, una de las grandes ciudades del antiguo Egipto, en cuya proximidad se encuentra el pueblo de El-Matariyah, en la actualidad un suburbio septentrional de El Cairo. En el siglo I habitaba en El-Matariyah una comunidad judaica que pudo darles refugio durante unos días a Jesús y su familia, desarrollándose en el lugar el culto a la Virgen durante toda la Edad Media. Además de la población local, fue un lugar muy visitado por los peregrinos cristianos latinos a Tierra Santa. En las afueras del pueblo hay un sicomoro denominado el *Árbol de María*, que señala el lugar de descanso de la Sagrada Familia, y donde el Niño Jesús obró nuevamente el milagro de crear una fuente[87]. El franciscano anglo-irlandés Symon Semeonis, que visitó Egipto en los años 1322-1323, da noticia del ecumenismo de El-Matariyah, pues cada domingo rezaban a María, además de los coptos, peregrinos latinos con destino a los Santos Lugares y también musulmanes, y se bañaban ellos mismos y lavaban a sus parientes enfermos en las aguas de la fuente ligada a la tradición del viaje de la Sagrada Familia[88].

El sagrado grupo continuó viajando hasta Maady, un barrio cairota, en la actualidad. Allí tomaron un barco en dirección sur, hasta Mynia, donde cruzaron el río para alcanzar Gabal El-Tair, donde la tradición asegura que Jesús dejó la huella de su mano sobre una piedra de la montaña. El viaje continuó Nilo arriba hasta Qousqam, en Assiut, la antigua Lykopolis, sede episcopal copta[89]. Esta sería la localidad más meridional del itinerario de la Sagrada Familia. De allí partieron hacia el norte para dejar Egipto y dirigirse a Nazaret.

CONCLUSIONES

Un análisis del itinerario de la Sagrada Familia en Egipto, con lugares tan significativos como Wadi El Natroun, Gabal Al Ter, El Cairo copto y todo el curso del Nilo hasta el monte Qousqam, en al-Muharraq, ofrece una buena síntesis sobre el legado cultural cristiano egipcio relacionado con esta tradición copta. Todos los sitios históricos que cuentan desde la plena Edad Media con este vínculo directo con el Niño Jesús y su familia son lugares espirituales y de alto interés histórico y cultural, íntimamente unidos al desarrollo del primer cristianismo en el valle del Nilo y a la espiritualidad eremítica y monástica que alcanzó un importante desarrollo histórico-cultural en Egipto, y que inspiró el

[87] MEINARDUS, O., *Two Thousand Years* [...], op. cit., 2002, pp. 21-22; COWAN, J., *Fleeing Herod: A* [...], op. cit., 2013, pp. 103-104.

[88] YOUSSEF, Youhanna N., "Ecumenism in Egypt. The Pre-Modern Period", *Parole de l'Orient*, 50, 2024, pp. 315-331, especialmente p. 322.

[89] BOOTH, P., "A Circle of [...]", op. cit., 2018, pp. 30-35.

inicio del monacato del Occidente medieval. No cabe duda que la tradición del Viaje de la Sagrada Familia en Egipto, hondamente enraizada en las creencias y en la cultura religiosa de la Iglesia Ortodoxa Copta, cuenta con un patrimonio histórico monumental ligado a un itinerario sacro cuya memoria ha permanecido viva hasta el siglo XXI.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 297-317.
e-ISSN: 3101-5816

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 319-353.
e-ISSN: 3101-5816

Las capillas funerarias de la Plaza de A Quintana (siglos XIV y XVI): buscando el orden en el caos

THE FUNERARY CHAPELS OF PLAZA DE A QUINTANA (14TH AND 16TH CENTURIES): SEEKING ORDER IN CHAOS

JULIO VÁZQUEZ CASTRO
Universidade de Santiago de Compostela

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 319-353.
e-ISSN: 3101-5816

Las capillas funerarias de la Plaza de A Quintana (siglos XIV y XVI): buscando el orden en el caos

Julio Vázquez Castro
Universidade de Santiago de Compostela

Recibido: 30/01/2026

RESUMEN: En este trabajo, a partir del análisis de las fuentes documentales, se pretende ordenar la caótica impresión que genera el espacio de la actual plaza de A Quintana entre los siglos XIV y XVI. Se trata de una primera aproximación, que presta atención a las capillas funerarias, todas de la misma advocación, vinculadas al principal cementerio de la ciudad de Santiago y que se situaban en el sector oriental de la plaza. Se define su número -cuatro en total-, su posible ubicación, sus fundadores y sus características básicas.

Palabras clave: arte gótico, capillas funerarias, Plaza de A Quintana, Santiago de Compostela, urbanismo medieval
Códigos UNESCO: Historia del Arte (5506.02), Historia Medieval (5504.03), Historia Moderna (5504.04), Urbanismo (6201.03)

THE FUNERARY CHAPELS OF PLAZA DE A QUINTANA (14TH AND 16TH CENTURIES): SEEKING ORDER IN CHAOS

ABSTRACT: This paper, based on documentary sources, aims to clarify the chaotic impression generated by the space of the current Plaza de A Quintana between the fourteenth and sixteenth centuries. This study constitutes a preliminary approach that focuses on the funerary chapels, all dedicated to the same saint, linked to the main

cemetery of the city of Santiago and located on the eastern side of the square. This work identifies their total number -four in all-, their possible location, their founders and their basic characteristics.

Keywords: A Quintana Square, Funerary Chapels, Gothic art, Medieval Urban Planning, Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

La Quintana de Palacios es, sin duda, el espacio más enigmático de Compostela entre los siglos XIV y XVI. Sorprende que la enorme plaza actual estuviese ocupada en aquella época por un gran cementerio, el ayuntamiento, varios auditorios para pleitos, una multitud de notarios y escribanos, varias capillas, tiendas de plateros, buhoneros, tundidores y mercaderes, así como sus correspondientes accesos.

El abigarrado conjunto se completaba con una gran variedad de actividades, no solo comerciales, sino también oficiales (lugar de pregones y de colocación de edictos, actos judiciales y notariales, reuniones concejiles), gremiales (reuniones de cofradías) y religiosas (procesiones funerarias, actividades de culto, entierros o procesiones del Corpus). Es por ello por lo que podemos afirmar que ese espacio constituía, en aquella época, el corazón de la urbe compostelana y su centro neurálgico.

Este trabajo se enmarca en un proyecto de mayor alcance que comprendería el análisis del espacio de la *Quintana de Paaços* entre los siglos XIV y XVI, con especial incidencia en el impacto que pudieran haber causado las estructuras de la inconclusa cabecera gótica proyectada durante el arzobispado de Juan Arias[1]. El objetivo de esta presentación inicial se ciñe a clarificar, en la medida de lo posible, el abigarrado conjunto de capillas que existieron en la plaza y a dilucidar si hubo un aprovechamiento de las inacabadas capillas de la cabecera gótica citada. Para ello, en esta fase inicial del proyecto, se ha utilizado, fundamentalmente, la bibliografía existente sobre el tema y la documentación del Arquivo Histórico da Universidade de Santiago de Compostela[2].

[1] Esta investigación se enmarca en el proyecto "Arquitecturas soñadas. Proyectos fallidos y pensamiento utópico en la historia de la arquitectura en Galicia" (PID2022-137098NB-I00).

[2] Los archivos que en esta primera fase hemos manejado son el Arquivo Histórico Universitario de la Universidade de Santiago de Compostela (AHUS) y, en menor medida,

Soy consciente de que el resultado de esta investigación es todavía parcial, debe completarse con los ricos fondos del Archivo de la Catedral Compostelana, algo que abordaré en otros trabajos posteriores. Con todo, el resultado, con sus luces y sus sombras, puede considerarse revelador pues apunta claramente a que las capillas de la Quintana se disponían en línea en la zona oriental de la plaza y, por lo tanto, no se asentaron sobre los restos de la cabecera gótica de la catedral. Partimos de la base de que lo aquí presentado constituye una aproximación inicial y no definitiva; posteriores investigaciones podrán, sin duda, complementar, reafirmar, modificar o replantear algunas de las hipótesis que ahora se presentan.

EL ORIGEN DEL ESPACIO URBANO Y LOS PRIMEROS INTERROGANTES

Gracias a las certeras investigaciones de Puente Míguez sabemos que el espacio que ocupa la actual plaza de A Quintana tiene su origen en el proyecto de cabecera gótica de la catedral de Santiago, planificada y comenzada bajo el mandato del arzobispo Juan Arias (1238-1266)[3]. La programación de esta nueva obra obligó a desplazar el monasterio y la iglesia de Antealtares varios metros hacia el este, generando así el espacio necesario para la nueva cabecera que nunca llegó a terminarse.

El 13 de julio de 1256 se realizó una concordia entre el arzobispo Juan Arias y el cabildo compostelano de una parte, y el abad Pedro y el convento del monasterio de Antealtares de la otra[4]. Permutaban, en ese acuerdo, la iglesia, claustro y dormitorio de Antealtares que pasaban a poder de la Iglesia

el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (ACS), el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV) y el Arquivo Penzol de Vigo (AP).

[3] PUENTE MÍGUEZ, José Antonio, "La Catedral gótica de Santiago de Compostela: Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)", *Compostellanum*, 30, 3-4, 1985, pp. 245-276; IDEM, "Catedrales góticas e iglesias de peregrinación: la proyectada remodelación de la Basílica Compostelana en el s. XVIII y su incidencia en el marco urbano", en *Los Caminos y el Arte* (Actas VI Congreso Español de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 1986), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, pp. 267-277; IDEM, "La frustrada catedral gótica de Santiago de Compostela: ¿eslabón perdido en las relaciones artísticas entre Francia y España durante el siglo XIII?" en Christian FREIGANG (ed.), *Gotische Architektur in Spanien. La arquitectura gótica en España*, Madrid, Vervuert, 1999, pp 41-57 y 377-379; e IDEM, "La *frustrada* Catedral gótica de Santiago" en Paula FRANJO CALVO, Fernando FRANJO FRANJO y Santiago RODRÍGUEZ CARAMÉS, *Santiago proxectado. Arquitecturas non construidas*, Santiago de Compostela, Teófilo-Consorcio de Santiago, 2025, p. 34-35.

[4] LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Seminario Conciliar Central, 1902, V, pp. 194-195 y ap. 32.

compostelana a cambio de la iglesia de Santa María de Quintana de Palacios y el edificio de la Canónica, que el mismo abad y convento confesaban haber recibido ese mismo día. De la concordia de 1256, firmada en el capítulo compostelano, se deduce que para la nueva obra de la cabecera catedralicia se pretendía liberar el espacio norte de la actual Quintana, ofreciendo dos edificios (Canónica y capilla de Santa María) que se situaban al sur de la plaza y, por lo tanto, no comprometían esa nueva edificación.

Con todo, surge un interrogante, pues resulta difícil comprender que se produjese un intercambio aparentemente tan desigual. El monasterio de Antealtares sacrificaría su presencia al lado de la tumba del Apóstol, relegando su nuevo edificio a más de 30 metros de distancia. Además, cedían una iglesia, un claustro y un dormitorio de considerable tamaño y en perfecto uso; también, aparentemente, deberían correr con los gastos de construir unos nuevos. A cambio tan sólo recibían una capilla y un edificio, de cierto tamaño y empaque, como la Canónica, antiguo dormitorio común de los canónigos compostelanos. La promesa del arzobispo y el cabildo de ser "fauorabiles propicii et benigni circa constructionem sui monasterii tam in commutandis domibus cum eis quam in aliis" podría interpretarse más como una intención que como un hecho. En este contexto, lo más razonable sería pensar que la Iglesia compostelana corriese con todos los gastos de esa nueva edificación (o los compensase de algún otro modo) y, mientras esas obras durasen, el monasterio pudiese servirse de la Canónica, como dormitorio, y la capilla de Santa María, como iglesia monástica provisional.

En menos de dos años, el 15 de mayo de 1258, el arzobispo Juan Arias procedió a la protocolaria colocación de la primera piedra de la nueva cabecera de la catedral, al lado de la escribanía de Juan Baluguino[5]. Sorprende la rapidez para el inicio de la obra, lo que implica que en ese breve período de tiempo ya se habría derruido todo el complejo monástico de Antealtares, liberando un gran solar. Es posible, por tanto, que en esos escasos dos años aún no se hubiese concluido el nuevo monasterio, sirviéndose mientras tanto, como apuntábamos antes, de la Canónica y la capilla de Santa María. Dos décadas después, el

[5] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1902, V, pp. 195-196. La escribanía de Juan Baluguino necesariamente debía estar ubicada hacia la zona de la Vía Sacra, en la actual plaza de Quintana de Vivos, al norte de la plaza actual. Si bien, por aquel entonces ya había zonas de viviendas habitadas por ciudadanos en la Quintana, quizá hacia el lado sur de la actual plaza, pues en un documento de 1237 figura como testigo "Iohannes Petri, habitator de Quintana Palacio" (JUSTO MARTÍN, María Xosé y LUCAS ÁLVAREZ, Manuel, *Fontes documentais da Universidade de Santiago de Compostela. Pergameos da Serie BENS do Arquivo Histórico Universitario (Anos 1237-1537). Edición diplomática*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1991, d. 1).

monasterio ya se habría concluido, pero la obra de la nueva cabecera catedralicia quedaba paralizada y, finalmente, abandonada, permaneciendo en pie parte de los muros construidos[6].

De la capilla de Santa María de la Quintana, que pervivió durante varios siglos más sin mantener ninguna relación aparente con Antealtares[7], trataremos más adelante. Sin embargo, el edificio de la Canónica parece que desaparece en esas fechas (¿aprovecharon sus sillares para el monasterio?), su espacio se usará para ampliar el cementerio de la ciudad, presentando un acceso más cómodo y rápido desde la puerta catedralicia de la Canónica (que pasará a denominarse de la Quintana). El monasterio de Antealtares tampoco tuvo propiedades en ese lugar durante los siglos siguientes, lo que resulta sorprendente si, como se pactaba en el acuerdo de 1256, ambos (capilla y Canónica) pasaban al dominio real del monasterio de Antealtares.

EL ETERNO PROBLEMA DE LAS CAPILLAS

A la citada capilla de Santa María de la Quintana se fueron uniendo algunas más a lo largo del siglo XIV. La desaparición de todas ellas a finales del siglo XVI y el modo impreciso en que se citan en las fuentes documentales ha generado una notable confusión entre los investigadores modernos.

El primer problema radica en el incierto número de capillas. A Zepedano no parece haberle preocupado ese particular y sólo hace una rápida referencia a la capilla de "Nuestra Señora de la O, fundada por D. Pedro Balanguiño"[8]. López Ferreiro, sin embargo, afirmaba que fueron seis: la del Canónigo Juan Rodríguez, la de *D. Balonguino* ó de Don Juan Elias, la de Santa María la Antigua; la de

[6] El arzobispo Juan Arias, en su testamento de 1266, todavía lega la generosa cantidad de 50 maravedís a la "obra nueva de Santiago" (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1902, V, ap. 37), cuya última referencia documental es de 1276, cuando el cardenal Lorenzo Domínguez deja en su testamento 100 sueldos para "la obra nueva y la vieja de Santiago" (*Colección Diplomática de Galicia Histórica*, Santiago de Compostela, Tipografía Galaica, 1901, I, d. 46). Para entonces, como sugiere Puente Míguez, los trabajos posiblemente ya estuviesen paralizados (PUENTE MÍGUEZ, J.A., "La Catedral gótica […]", op. cit., p. 251).

[7] De este hecho ya se hizo eco LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1902, V, p. 195, n. 1, al asegurar que "la iglesia de Santa María de la Quintana, o quedó excluida de la permuta, o fue trasladada a otro lugar; porque en otras escrituras bastante posteriores a esta fecha, se hace mención de esta iglesia o capilla como propia del Cabildo".

[8] ZEPEDANO Y CARNERO, José María, *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Lugo, Imprenta de Soto Freire, 1870, p. 154, n.1.

Nuestra Señora de la O; la de Gómez Ballo y la de Santo Tomé[9].

Ambos autores, con matices, siguen al visitador Jerónimo del Hoyo[10], que a su vez hacía referencia a la situación hacia 1610[11], cuando las capillas, que él nunca llegó a ver[12], ya llevaban más de diez años destruidas. Este es el motivo por el que, con cierta confusión, parece citar seis capillas: la de don Balunguino o de San Juan Elías, la del canónigo Juan Rodríguez, la de Santa María, la de Santo Tomé, la de Nuestra Señora de la Quintana que llaman de la O y la capilla de Nuestra Señora de la O[13].

En fechas recientes se ha sugerido que el número total de capillas debía ser de cuatro, basándose en dos citas documentales, una de 1443 y otra de 1537[14]. En la primera, un cumplimiento de un testamento de 1434, se otorgaba cierta cantidad de aceite para "o lume das quatro capelas da Quintana"; en la segunda, una notificación de un capellán, se aseguraba que éste lo era de "una de las quatro capillas que están en la dicha Quintana" [15].

Otro de los principales dilemas es la denominación que recibía cada una de esas cuatro capillas. Un problema especialmente grave es que todas

[9] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1903, VI, pp. 277-278. No obstante, la citada de Gómez Ballo la incluye López Ferreiro por error, ya que se encontraba dentro de la iglesia de Antealtares (véase HOYO, Jerónimo del, *Memorias del Arzobispado de Santiago. Reproducción facsimilar*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Universidade de Santiago de Compostela, 2016, f. 142r-144r), por lo que la nómina de las capillas en la Quintana, realmente, quedaría reducida a cinco.

[10] En sus *Memorias del Arzobispado de Santiago*, reproducción facsímil en HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., 2016; transcripción en HOYO, Jerónimo del, *Memorias del Arzobispado de Santiago* (ed. por Ángel Rodríguez González y Benito Varela Jácome), Santiago de Compostela, Porto y Cía. Editores, c. 1950.

[11] Las *Memorias* se redactaron entre 1603 y 1620, como afirma Simón Vicente López en HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., 2016, p. 45. Conviene manejarlas, pues, con cierta precaución ya que los datos se van incorporando en distintos momentos que varían dentro de esos márgenes temporales.

[12] Jerónimo del Hoyo llegó a Compostela en 1603, siguiendo a Simón Vicente López en *Ibidem*, 2016, p. 40.

[13] *Ibidem*, f. 139r-141v.

[14] VICENTE LÓPEZ, Simón, *Vega y Verdugo, Peña de Toro y la introducción del barroco en Compostela*, Santiago de Compostela, Teofilo, 2012, p. 391; y FRAGA SAMPEDRO, Mª Dolores y RÍOS MIRAMONTES, María Luz, "Aproximación a la topografía espiritual de Santiago en la Baja Edad Media: antiguas y nuevas devociones", *Ad Limina*, 5, 2014, pp. 43-62, véase p. 54 para la cita.

[15] RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Clara C., *La Colección documental de Santa Clara de Santiago (1196 a 1500)*, Santiago de Compostela, Liceo Franciscano, 1993, d. 1039; y AHUS, Protocolos, S-70, f. 12r-14v.

presentaban la misma advocación. En 1539, al especificar una de esas capillas se dice que "hes la capilla questa mas arriba en el lugar susodicho de las otras tres capillas que en la dicha Quintana están, que son de abocaçion todas de Nuestra Señora"[16]. Esta confusa circunstancia obligó a precisar en la documentación de la época, de modo extraño y con circunloquios, algunos de estos datos complementarios para establecer con claridad de cuál de ellas se trataba: el nombre de su fundador, su ubicación relativa con respecto a las demás y/o su capellán vigente.

Todas, pues, se llamaban de Santa María, o Nuestra Señora, de la Quintana. A este problema se une el hecho de que algunas cofradías gremiales se asentaron, o al menos se vincularon para determinados actos fúnebres o religiosos, en varias de estas capillas, con lo que el nombre o advocación del gremio se utilizó a veces, a posteriori, como nombre de la capilla a él vinculada.

En cuanto a su ubicación, hasta hace unos años era completamente desconocida. Recientemente se ha propuesto que pudieran haberse instalado en las capillas radiales de la inacabada cabecera gótica de la catedral[17]. Pero realmente, a tenor de la documentación que hemos manejado, puede afirmarse que se encontraban próximas al antiguo muro de cierre del monasterio de San Paio de Antealtares[18], formando una línea, no muy uniforme, de norte a sur. Las dos capillas que estaban en los extremos están perfectamente ubicadas e identificadas en la documentación, por lo que no ofrecen dudas al respecto de su posición en la plaza (figs. 1 y 2).

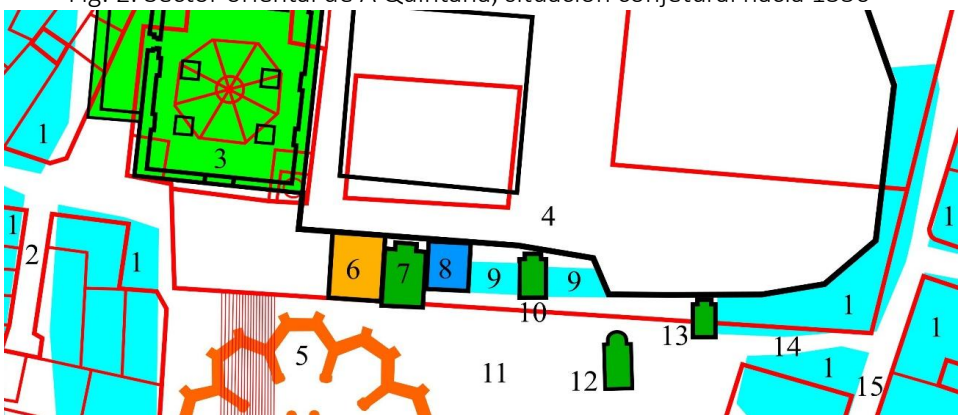
[16] AHUS, Protocolos, S- 75, f. 165r-167r.

[17] SUÁREZ OTERO, José, "A Quintana de Paaços. Arquitectura, urbanismo y conflicto social en la Compostela bajomedieval", *Quintana*, 1, 2002, pp. 285-300, para la cita pp. 292-294. Tan sólo LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1907, IX, pp. 202-203, propuso con poco convencimiento, y menos acierto, la ubicación la capilla de Nuestra Señora de la Quintana en las proximidades de la Torre del Reloj; VICENTE LÓPEZ, S., *Vega y Verdugo* […], op. cit., pp. 391-392, desecha la posibilidad con sólidos argumentos.

[18] En aquella época se encontraba varios metros más retrasado que el cierre monástico actual y presentaba una configuración más irregular, no formando una línea recta de norte a sur de la plaza.

Fig. 1. Plaza de A Quintana, vista aérea[19]

Fig. 2. Sector oriental de A Quintana, situación conjetural hacia 1550[20]



[19] En rojo se marca el recuadro ampliado en la fig. 2.

[20] Las líneas finas de color rojo indican la situación actual. Se remarca: viviendas y/o tiendas (1); Vía Sacra (2); iglesia de San Paio de Antealtares (3); cerca y monasterio de Antealtares (4); lugar que ocupaba la proyectada cabecera gótica de la catedral (5); ayuntamiento (6); capilla de Juan Rodríguez o de Nuestra Señora de la O (7); notaría (8); escribanías (9); capilla de doña Leonor, de Ares Yáñez o de Santo Tomé (10); cementerio (11); capilla de Santa María la Antigua o de Pedro Abril (12); capilla de don Baluguino (13); *Escurelo* de la Quintana (14) y rúa da Conga (15).

CAPILLA DE SANTA MARÍA DE LA QUINTANA, SANTA MARÍA LA ANTIGUA O DE PEDRO ABRIL

La capilla de Santa María de la Quintana ya se documenta en la temprana fecha de 1216[21], posiblemente vinculada al cementerio de ese lugar, y a su presbítero en 1238[22]. Es la misma que aparece en la referida concordia de 1256 y también se la nombra en el citado testamento del cardenal compostelano Lorenzo Domínguez de 1276[23].

Fue dotada el 23 de septiembre de 1279 por el canónigo y tesorero compostelano Pedro Abril, en cuyo testamento[24] mandó enterrarse en la Quintana de Palacios[25] y dispuso que su casal de Penela lo poseyesen sus hermanos para, después de sus días, ser entregado a la iglesia de Santa María de la Quintana, celebrando una misa de réquiem por su alma en ella[26] y encomendándosela al Cardenal compostelano[27]. Además, legó a dicha iglesia de la Quintana su capilla privada, que incluía un cáliz de plata dorada, unas vinajeras de plata, vestimentas y libros litúrgicos[28]. Posteriormente, un pariente suyo, el

[21] Cuando se realiza un acto "in capella Sancte Marie de Quintana Palacii" (PÉREZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *Os documentos do Tombo de Toxos Outos*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2004, d. 466).

[22] "Johannes Petri, presbiter Sancte Marie de Quintaa" (*Ibidem*, d. 359).

[23] En el cual hace un legado a "Sancte Marie de Quintana" (*Colección Diplomática de* […], op. cit., d. 46).

[24] *Colección Diplomática de* […], op. cit., d. 53.

[25] "in cimiterio Bti. Jacobi uidelicet in platea palatii ubi iacet patrus meus donnus Pelagius Sebastiani quodam archidiaconus auriensis".

[26] "ad ecclesiam Sce. Marie de Quintana Palaciii libere deuoluatur, cuius ecclesie capellanus postquam percepirit fructus predicti casalis teneatur ter saltim in septimana celebrare pro anima mea et parentum meorum missa de requie in eadem ecclesia et hoc faciat fieri Cardinalis qui tenuerit pro tempore ecclesia et hoc faciat fieri Cardinalis qui tenuerit pro tempore ipsam ecclesiam sin autem dictum casale ad Capitulum Compost. libere deuoluantur et Capitulum teneatur celebrare predictam missam ut dictum est".

[27] Así figura en un documento, hacia 1300, en el que se incluyen los réditos y juros del Cardenal Mayor, penitenciario compostelano, en el *Tumbillo, Concordias con esta ciudad, Privilegios y Constituciones*: "Item ista sunt que debet conferre cardinalis maior scilicet capellan de Cortezela. Item capella Sce. Marie de Quintana. Item capellaniam misse matutinalis altaris", etc. (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1902, V, ap. 35). Igualmente se cita en 1527, cuando se dio posesión al bachiller Pedro de Muros de la cardenalía mayor, tomando, entre otras cosas, posesión de la iglesia de "Nuestra Señora la Antigua" (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1905, VIII, p. 85, n. 2).

[28] "Cui ecclesie Sce. Marie mando capellam meam scilicet calicem deauratam et cantarinas argénteas et uestimenta et libros scilicet antiphonale et officiarium et

canónigo Pedro Velasci Abril, se enterró en dicha capilla[29].

Era la más antigua de todas las situadas en la Quintana, circunstancia de la que derivaría, probablemente, su sobrenombre. Con ese título de "Santa María Antygua" aparece en el *Libro del Subsidio*, hacia 1500[30] y como "Capilla de Santa María la Antigua", en el libro de la visita de Jerónimo del Hoyo hacia 1610[31]. Éste último confirma que estaba a cargo de la dignidad de Cardenal Mayor, aunque se desconocía su fundación. Cita ampliamente, y con algunos errores, la dotación de Pedro Abril y, finalmente, afirma que Juan de Leirado había sido su capellán[32].

Resulta llamativo que el visitador no mencione al capellán vigente en ese momento ni aluda al total de las misas a cargo de la capilla, también las vagas y erróneas referencias a sus rentas y, sobre todo, a dónde se trasladó una vez derruida a finales del siglo XVI. Todo ello permite suponer que la capilla llevaba ya tiempo en decadencia, abandonada sino arruinada, y ya no se realizó traslado de misas a otros altares ni tampoco de propiedades, que quedarían en manos del Cardenal Mayor[33].

psalterium ad horas dicendas, et Cardinalis ipsius ecclesie qui pro tempore fuerit faciat custodire Omnia ista ut non distrahantur".

[29] Dotó un aniversario en la catedral con "processio ad ejus sepulturam in capella S. Marie Antique" (LEIRÓS FERNÁNDEZ, Eladio, "Los tres libros de Aniversarios de la Catedral de Santiago de Compostela", *Compostellanum*, 15, 2, 1970, pp. 179-254, para la cita p. 222).

[30] VÁZQUEZ BERTOMEU, Mercedes, *A Igrexa de Santiago contra 1500 (O Libro do Subsidio)*, Noia (A Coruña), Lóstrego, 2003, p. 114.

[31] HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., 2016, f. 140r; y HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., c. 1950, p. 124. En las transcripciones modernas de su manuscrito sólo aparece el nombre de "Capilla de Santa María", el resto del título, por oxidación de la tinta, se ha perdido y ya no es visible. Por fortuna podemos completarlo a través de las notas tomadas hacia mediados del siglo XIX por el bibliotecario de la universidad compostelana Francisco Javier Rodríguez Gil (1797-1857) y publicadas bajo el título "Noticias y documentos históricos referentes al Arzobispado de Santiago, recogidos por el Presbítero D. Francisco Javier Rodríguez" en *Galicia. Revista universal de este Reino*, 4-6, entre 1863 y 1865. Para el texto aludido aquí véase *Galicia. Revista universal de este Reino*, 5, 5, 1 de marzo de 1864, p. 82.

[32] Juan de Leirado fue racionero cantor en la iglesia compostelana entre 1577 y 1600, fecha de su fallecimiento (IGLESIAS ORTEGA, Arturo, "Músicos prebendados en el siglo XVI: una aproximación prosopográfica a los racioneros cantores de la catedral de Santiago de Compostela", *Annuarium Sancti Iacobi*, 1, 2012, pp. 175-218, para la cita pp. 196-201).

[33] El Cardenal Mayor Bartolomé Bonifacio de Almonacir "el Mozo" todavía indicaba en su testamento de 1587 que la citada capilla pertenecía a su dignidad (IGLESIAS ORTEGA, Arturo, *El Cabildo Catedralicio de Santiago de Compostela en el siglo XVI: aspectos*

En cuanto a sus características, cabe pensar que se tratase de una capilla exenta de mediano tamaño, de una nave, posiblemente construida hacia 1200, y que albergaba sepulcros en su interior. De las cuatro existentes en la Quintana era una de las dos centrales, posiblemente, de ambas, la situada hacia el sur, es decir, más próxima a la rúa de la Conga.

Asociada a esta capilla de Nuestra Señora la Antigua[34], al menos con fines funerarios, es muy probable que estuviese la cofradía de mercaderes y tratantes de la renta del vino. El gremio ya existía desde el siglo XIV, cuando realizaba sus cabildos en el "çimiterio de San Fiins do Louio" (1380), es en el siglo XVI cuando se denomina "Confradia de Nuestra Señora la Antigua de los mercaderes", haciendo evidente la vinculación entre el gremio y la capilla. Sin embargo, a mediados de ese siglo ya se reunían con frecuencia en el monasterio de San Paio de Antealtares (1558-1578)[35], quizá síntoma del estado de abandono de la capilla de la Quintana.

CAPILLA DE SANTA MARÍA DE LA QUINTANA O DE DON BALUGUINO

La segunda capilla en incorporarse a la Quintana fue la edificada y dotada por Domingo Peláez Baluguino, personaje que aparece documentado en las dos últimas décadas del siglo XIII como "dispensatore" del Cabildo compostelano[36]. Realizó importantes donaciones a dicho Cabildo hacia 1300-1315, quizá en su

funcionales y sociológicos de una élite eclesiástica (Tesis doctoral), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2010, p. 81), si bien en esas fechas quizá ya no estuviese en pie el edificio. También nos consta la existencia de un pleito entre el cardenal mayor Luis Rodríguez de Castro, junto al deán Rodrigo de Moscoso y Sandoval, contra Gregorio Suárez "sobre la capilla del cimiterio de Santa Maria de la Quintana de la Santa Iglesia de Señor Santiago de que al presente hesta atitulado Pedro de Leyrado legitimo posedor de la dicha capilla" en la tardía fecha de 1613, cuando, previsiblemente, ya no existía físicamente la citada capilla (ACS, P152, f. 24r-v).

[34] Ocasionalmente, quizá por errores, se aplica esa denominación de "Nuestra Señora la Antigua de la Quintana" a otras capillas aledañas, como la de Balonguino o la de Juan Rodríguez, pero al completar la identificación con referencias a su ubicación, o a su capellán, puede verse con claridad que se trata de capillas distintas.

[35] AHUS, Protocolos, S- 317, f. 254r-255r; S- 268, f. 36r-40v; S- 269, f. 125r-126v, 128r-130v y 671r-672v; S- 416, f. 217r-220v y S- 516, f. 313r-316r. Ocasionalmente, en esas fechas, también realizaron cabildos en el claustro de Santo Domingo (1575) o en el de la Catedral (1578),véase AHUS, Protocolos, S- 422, f. 538r-540v y S- 516, f. 370r-371r.

[36] *Tumbo B de la Catedral de Santiago* (estudio y ed. de María Teresa González Balasch), Santiago de Compostela, Seminario de Estudios Galegos-Cabildo de la S.A.M.I. Catedral, 2004, d. 312; y *Colección Diplomática de* […], op. cit., d. 55.

testamento[37]. En ese margen temporal también se construiría la capilla de la Quintana. En todo caso, el 22 de mayo de 1343, un pariente suyo, Juan Eanes Baluguino estaba al cargo de ella y mandó en su testamento enterrarse ante su puerta[38].

En el *Libro del Subsidio*, hacia 1500, se recoge como la capilla "de Don Valuguyno" [39], mientras que, en la visita de Jerónimo del Hoyo, hacia 1610, aparece por duplicado. La primera vez como "Capilla de Don Balonguino que alias llaman de Sant Juan Elías" y la segunda como "Capilla de Nuestra Señora de la Quintana que llaman de la 0" [40].

En la primera entrada, Jerónimo del Hoyo, asegura que la capilla estaba junto a la tienda de los "Sarrianos"[41], que había sido dotada por don Balonguino pero desconocía su fundación y cita sus pertenencias (casas en la ciudad y unos casares fuera de ella). Recoge alguno de sus capellanes: Agustín de Sande, Marcos de Mera (1595), Rojano (que vive en Castilla) y el presente, que era Juan Correa. La carga de misas, de modo confuso, se sitúa en 12 ó 14 anuales. Afirma que la capilla estaba a cargo del canónigo Vivero. Al final de la entrada, en el último párrafo, escribe "Esta capilla está adelante a ojas", pero el número queda en blanco, lo que sugiere que continuaría en el f. 140v, la segunda de las entradas que hemos identificado.

En esa segunda entrada repite algunos datos y completa otros. Asegura

[37] "Estes som os herdamentos que Domingo Pelaes Balugino mandou aa jglesia de Santiago […] Et leyxou os casares pobrados, et despobranonse ennas gerras de Dom frey Beringel", (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1903, VI, p. 286), por lo que la donación tuvo que realizarse antes de 1317.

[38] "Iohan Eans dito Balugino clerigo de choro de Santiago et da capilla de Santa Maria da Quentana de Paaços que fos et edificou Domingo Pelaes Balugino a quen Deus perdone" […] "et mando meu corpo soterrar enna dita capilla de Santa Maria so a canpaa que hy deitey aa porta dessa cappella. Et mando a esa cappella quanta heredad conprey" (RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Clara C., "Santa María de Belvís, un convento mendicante femenino en la Baja Edad Media (1305-1400)", *Estudios Mindonienses*, 5, 1989, pp. 335-485, para la cita d. 19). En 1407 también consta un enterramiento en ese lugar: "Iten mando enterrar o meu corpo en hua sepultura que teno ante a porta da capela de Santa María da Quintaan" (FERNÁNDEZ SALGADO, Antonio, *A documentación medieval de San Bieito do Campo* (Tesis de licenciatura), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, 15b, p. 55).

[39] VÁZQUEZ BERTOMEU, M., *A Igrexa de* […], op. cit., p. 114.

[40] HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., 2016, f. 139r-v y 140v-141v; y HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., c. 1950, pp. 123 y 125-126.

[41] Generalmente suele transcribirse esta palabra como "Sauianos". Posiblemente haga referencia a una de las tiendas situadas en el bajo de la casa que estaba adosada a la capilla.

que el arzobispo Juan de Sanclemente la trasladó al altar de Nuestra Señora La Preñada, dentro de la catedral. Con cierta confusión afirma que en esta capilla estaba la memoria que hizo "don Pedro Balonguino" (*sic*). Repite y complementa los capellanes: Alonso Dourado, Gonzalo Abril, Agustín de Sande, Marcos de Mera (1595) y, al presente, dice, era capellán Juan Porro Sarabia. También cita las 14 misas al cargo y detalla mucho más las posesiones, entre las que destaca "una cassa sita en la Quintana junto do estaba fundada la dicha capilla", que estaba aforada por Juan Osorio de Goyanes y que había sido vendida por el canónigo Vivero[42].

En la documentación que he manejado no he encontrado ninguna vinculación entre esta capilla y San Juan Elías[43], tampoco entre ella y la Virgen de la O[44]. Como nos transmite del Hoyo, las misas con que estaba cargada la capellanía se pasaron, tras su destrucción, al altar de Nuestra Señora la Preñada, en el trascoro de la catedral. Por otra parte, esta capilla no estuvo vinculada nunca a ninguna cofradía.

Los capellanes que hemos documentado son los siguientes: el clérigo de coro Juan Eanes Balugino (1343), el racionero Afonso Dourado (antes de 1465), Fernán Gomes (1465, que también era capellán de Santa María de Salomé), el racionero Gonzalo Abril (1532-1544), Juan Páez (1544), Agustín de Sande (1547-1566) y Gabriel García, clérigo natural de la diócesis de Toledo (1568). A ellos habría que añadir los que citaba del Hoyo: Marcos de Mera (1595), Rojano (que vive en Castilla), Juan Correa y Juan Porro Sarabia.

Cabe estimar que la capilla habría sido construida hacia 1300-1315, debía

[42] Concluye del Hoyo informando que el capellán Agustín de Sante "mando para el seruicio desta memoria y capilla de Obradiero un calis de plata". Realmente se refiere a la llamada "capilla de Payo Soga", situada en el *mirador* del Obradoiro, donde el visitador también hace referencia a ese donativo: "tiene mas un calis de plata que le mando Agustin de Sande capellan que della fue" (f. 138v). No tiene relación con la capilla de la Quintana pues Agustín de Sande también era capellan y "tenedor e poseedor de la capilla de Santa María del Obradoyro syta en la Santa Iglesia de Santiago", al menos entre 1547 y 1549 (AHUS, Protocolos, S-206, f. 136r-v y S-212, f. 14r)

[43] Pudo ser una confusión: en el folio anterior Hoyo alude a una capilla de San Juan Elías, que "estaba fundada la claustra" antigua de la catedral y luego "se mudó al altar de San Felipe a la entrada de la puerta de la sacristia de abajo" (HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., 2016, f. 138v)

[44] También parece que hay aquí un error: la capilla de la Virgen de la O en la Quintana no es la fundada por Baluguino. Desde luego que esta última capilla pudiera haber tenido una imagen de la Virgen de la O en su altar, ningún documento lo abala, pero tampoco lo contradice, no obstante, el hecho que se hubiese trasladado al altar de Nuestra Señora la Preñada pudo dar pie a la confusión.

ser prácticamente exenta y de pequeño tamaño[45]. Surge con un fin funerario, pero las sepulturas relacionadas con ella siempre se sitúan al exterior, ante sus puertas, nunca en su interior. Era la última en el lado sur, justo en el arranque del "Escurelo" de la Quintana, que era el callejón que comunicaba la plaza con la rúa Nova (atravesando también la rúa da Conga), en aquella época mucho más estrecho y largo que la actual vía de comunicación[46].

Al lado sur de la capilla, pegada a ella, había una casa de su propiedad que estaba, por la trasera, adosada al muro del monasterio de Antealtares. En 1465 se decía de dicha casa que "se teen por parede de huna parte con a dita capela", casi de modo idéntico se repite en 1582: "questa junto pegado a una de las capillas questan en la dicha Quintana"[47]. Se puede confirmar documentalmente la información aportada por del Hoyo con respecto a esta casa, efectivamente estaba aforada a Juan Osorio de Goyanes ya en 1582 y fue vendida por el canónigo Vivero al monasterio de Antealtares en 1599[48].

Desde 1343 se denomina como "capilla de Santa Maria da Quintana de Paaços" o "Nuestra Señora Santa María de la Quyntana" especificando casi siempre que había sido edificada por Domingo Pelaes Balugino[49]. En ocasiones se referencia con algún punto conocido en ese momento, como por ejemplo estar próxima a una notaría: "capela de Santa María da Quintaan, que esta cabo da

[45] Son curiosas las condiciones que impuso, el 30 de noviembre de 1563, el capellán Agustín de Sande al licenciado Lope de Alvite, vecino de Santiago, cuando tomó en foro una casa de la capellanía en As Hortas. Además de las prestaciones habituales, se hizo constar que "debéis de retejar y reparar la dicha capilla de teja y madera todas las bezes que fuere nesçesario a vuestra costa" (AHUS, Protocolos, S- 270, f. 875r-876v).

[46] Este callejón fue adquiriendo la configuración estrecha por acumulación de viviendas y tiendas a lo largo del siglo XV, si bien con esa denominación, "Escurelo", ya como una calle "institucionalizada", no se recoge documentalmente hasta la segunda década del XVI. Sufre modificaciones con la obra de la cerca del monasterio de Antealtares, hacia 1599, y desaparece definitivamente con la construcción del cuarto nuevo de este monasterio, hacia 1640, y la posterior casa de la Conga a comienzos del siglo XVIII.

[47] AP, CA-0002/001: *Libro de notas de Gómez Fernández e Francisco de Lerma, notarios de número de Santiago de Compostela*, f. 15r-16r y ACS, P085, f. 195r-196v.

[48] ACS, P085, f. 195r-196v; MARTÍN GARCÍA, Ana, "La Puerta de los Carros del Monasterio de San Payo de Antealtares. Arquitectura, poder y urbanismo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 47, 112, 2000, pp. 249-288, para la cita p. 258; e IDEM, "El Monasterio compostelano de San Payo de Antealtares en el siglo XVI. Génesis arquitectónica e integración urbana", *Historia Nova*, 9-10, 2002, pp. 217-249, para la cita p. 247.

[49] En 1465, 1532, 1538, 1544, 1561 o 1563 (RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Clara C., "Santa María de […]", op. cit., d. 19; AP, CA-0002/001, f. 15r-16r; AHUS, Protocolos, S-169, f. 114r; S-72, f. 5v-7r; S-189, f. 454r-v; S- 269, f. 603r-604r y S- 270, f. 875r-876v).

notaría de Gomez Fernandez, notario de Santiago" (1407)[50]. Dicha notaría estaría hacia el oriente de la actual Casa de la Conga, en la zona que luego se denominaría como "Escurelo".

Otras veces se indica su localización en el orden de capillas: "la mas de baxo" (1533)[51], es decir, teniendo como referencia el desnivel del terreno en que se asienta la plaza, hacia la Conga. Incluso pueden añadirse varias especificaciones, fundador y situación: "hes syta en la Quintana de Palaçios de la dicha cibdad que hes una de las cuatro capillas que están en la dicha Quintana, la mas baxa y postrera dellas, la qual ynstituyo, fundo e adocto Domingo Paez Balouguino" (1537)[52].

Únicamente en una ocasión aparece con el sobrenombre de "la Antigua" pero los datos aportados no ofrecen duda en su identificación: "la capilla de Nuestra Señora la Antigua de la Quintana cimiterio de la Sancta Yglesia de Santiago que hes la capilla postrera que esta en la dicha Quintana azia el Escurelo, la qual ynstituyo y adocto Domingo Baluguino" (1537)[53].

CAPILLA DE SANTA MARÍA DE LA QUINTANA, DE JUAN RODRÍGUEZ O DE NUESTRA SEÑORA DE LA O

Esta capilla fue edificada por el canónigo Juan Rodríguez hacia 1320 aproximadamente[54], quien fue además sepultado en ella. Por su álma se celebraba un aniversario en la catedral compostelana, que incluía una "processio pro eo cotidie ad capellam eius novam de Quintana Palaciorum ubi est sepultus"[55].

El 31 de octubre de 1380, el chantre Gonzalo Pérez Corbacho, el canónigo Afonso da Veiga y el justicia de Santiago Aras Pérez da Cana, como testamentarios de Juan da Rama, hijo del cambiador Gonzalo Eanes da Rama, realizaron una donación al cabildo compostelano con la obligación de celebrar un aniversario por el alma del testador y de su padre con "processio ad capellam

[50] FERNÁNDEZ SALGADO, A., *A documentación medieval* […], op. cit., 15b, p. 55.
[51] AHUS, Protocolos, S-171, f. 26r-27r.
[52] AHUS, Protocolos, S-70, f. 12r-14v.
[53] AHUS, Protocolos, S-70, f. 64-64bis.
[54] Desconozco la fecha exacta, pero dicho canónigo hizo un legado al cabildo en 1319 (PÉREZ RODRÍGUEZ, Francisco, *El dominio del cabildo catedral de Santiago de Compostela en la Edad Media (siglos XII-XIV)*, Santiago de Compostela, Tórculo, 1994, p. 147) y figura como testigo en un documento de 1320 (*Tumbo B de la Catedral* […], op. cit., d. 1139). También dotó una capellanía en la catedral, la "Capilla de Juan Rodriguez canonigo" (HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., 2016, f. 131r-v), con misa diaria de réquiem después de maitines en el leedoiro de la catedral de Santiago.
[55] LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros […]", op. cit., pp. 206-207.

Johannis Roderici in Quintana Palacii ubi ipse est sepultus"[56].

En el *Libro del Subsidio*, hacia 1500, aparece mencionada con el nombre de capilla "de Juan Rodrigues, canonigo"[57]. En las *Memorias* de Jerónimo de Hoyo, hacia 1610, se recoge por duplicado. Una primera entrada como "Capilla de Juan Rodrigues canonigo" y en otra menor bajo el título de "Capilla de Nuestra Señora de la O"[58].

En la primera de ellas se indica que fue dotada por el canónigo Juan Rodríguez con una casa y tiendas en la Azabachería. También que fueron capellanes de ella el racionero Pillado y el canónigo Pedro de Burgos. En la segunda se informa que, tras su destrucción, su altar fue trasladado a la iglesia de San Paio de Antealtares y que en ella estaba asentada la cofradía de los sastres.

Los capellanes que he podido documentar son los siguientes: Gomes Yanes, que era asimismo "clerigo de Santa Vaya de Pera de Merin" (Pardemarín) en 1466 y, posteriormente, "clerigo de Santa Maria de Couso" en 1469; Pedro Picado (1514), Bernal Martínez (1539), Juan González, clérigo de la diócesis de Calahorra, antes de 1550 y, finalmente, el racionero Juan Pillado (1550-1566). A ellos habría que añadir al canónigo Pedro de Burgos, citado por Jerónimo del Hoyo.

Fue un lugar habitual de enterramientos. A los ya citados del fundador Juan Rodríguez (c. 1320), Juan da Rama y su padre Gonzalo Eanes da Rama (c. 1380), pueden añadirse en 1422 el de Mencía López, mujer de Martín Afonso de Burgos, y su madre[59]; el del regidor Vasco López de Burgos y su padre Martín Afonso en 1442[60]; y el de Catalina Rodríguez, viuda del boticario Vasco Pérez, en

[56] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1903, VI, p. 277; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Xosé, "El tumbo E de la Catedral de Santiago: catalogación y regesta", *Annuarium Sancti Iacobi*, 5, 2016, pp. 21-123, para la cita d. 86; y LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros […]", op. cit., p. 242.

[57] VÁZQUEZ BERTOMEU, M., *A Igrexa de* […], op. cit., p. 114.

[58] HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., 2016, f. 139v y 141v; y HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., c. 1950, pp. 123-124 y 126.

[59] "Mando que me enterren en santa Maria de Quintana, aly onde jaz mina madre" (JUSTO MARTÍN, M. X. y LUCAS ÁLVAREZ, M., *Fontes documentais da* […], op. cit., d. 276).

[60] Vasco López manda que "o meu corpo seja enterrado enna iglleia de santa Maria da Quintaa, onde jaz o meu padre Martin Afonso en huun dos moymentos que ende están aserqua do altar"; "e mando na dita capela de Santa Maria da Quintaa para a [çera] dosentos maravedís"; "item mando que me digan […] quince [misas] en santa Maria da Quintaa, a donde me enterraren"; "item mando a santa Maria da Quintaa o meu casal da Portela que he enna fregresia de Santa Maria […] e que me digan cada año os capelaas que foren dela duas misas cantadas de requie […] por mia alma e de todos [aqueles a que] eu soo tiudo" (*Ibidem*, d. 322bis). En 1469, Diego Rodríguez, hijo del

1462[61]. Dado este marcado carácter funerario, en contraste con las otras tres capillas de la Quintana, quizá deba atribuirse también a esta capilla algún otro enterramiento no especificado con claridad, como el del canónigo Arias Alfonso de Padrón[62] y el de Costanza Vázquez y su marido Gómez Prego[63], también en siglo XV.

Construida hacia 1320 con un marcado carácter funerario, era la capilla situada más al norte del conjunto y la de mayores proporciones, con capacidad para más de cuarenta personas. Nunca fue una edificación exenta, sino que se situaba entre construcciones y con el testero adosado, o casi, al muro del monasterio de Antealtares, lo que permite suponer la existencia de un único ábside de planta rectangular. Posiblemente estuviese dedicada a la Virgen de la O, de donde habría tomado la advocación la cofradía de sastres que se asentó en ella. El carácter funerario implicaría, además, que tuviese arcosolios y estuviese llena de laudas, tanto al interior como en sus proximidades. En una visita realizada en 1571 se hace constar que en su interior tenía "unos rotulos de unas piedras, el uno encima de la puerta para entrar en la Capilla y el otro al lado del Evangelio del Altar, en la pared, que dice que la fundo un Canonigo Juan Rodriguez, difunto"[64].

Al norte de la capilla, adosado a ella, vendría a situarse la casa consistorial[65], y al sur, igualmente unida al edificio, se encontraba una notaría.

regidor Vasco López de Burgos, y su madre María Pérez dan a la citada capilla un *pardiñeiro* en la rúa da Moeda Vella por ciertas misas por sus almas y la de Vasco López y que vayan con agua bendita "sobre la sepultura do dito Vasco Lopes que jas dentro da dita capela" (AP, CA-0002/001, f. 187r-188v).

[61] Manda que digan por su alma una misa cantada anual "enna capela de Santa María da Quintana" y acabada vayan con responso y agua bendita a su sepultura "enna dita Quintana de Paaços a que e sita junto con a dita capela e porta principal dela" (AHUS, Libro de Notas, DIG. S-1, f. 19r-20r)

[62] Aniversario con "processio ad Quintanam Palaciorum ad portam B. Marie de Quintana super sepulturam Arie Alfonsi de Patrono quodam canonic. compostel." (LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros […]", op. cit., p. 221).

[63] Aniversario con "processio ad capellam B. Marie in Quintana Palacii" (LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros […]", op. cit., p. 231).

[64] BOUZA BREY, Fermín, "Historia de la Cofradía gremial de Sastres de Santiago de Compostela", *Compostellanum*, 7, 4, 1962, pp. 247-330; para la cita véase p. 268 y n. 21.

[65] En 1588 se asegura de la casa del concello "que por la una parte hestá arrimada al monasterio de San Payo desta çiudad, y con la hescalera y portada della sale junto a la hescalera y entrada de la yglesia del dicho monasterio de San Payo, y de la otra parte confina con la capilla de la cofradía de los sastres desta çiudad, y con la delantera sale a la dicha Quintana de Palaçios" (TAÍN GUZMÁN, Miguel, *As antigas casas do Concello de Santiago de Compostela. A sede da praza de Cervantes (1689-1787)*, Santiago de

Esas referencias espaciales son las que se emplean, habitualmente, para su identificación en la documentación, como en 1462, "capela de Santa María da Quintana a qual esta junta et fixa con a notaría que agora he de Juan Siso de Padron notario da dita çidad de Santiago"[66], o en 1503, "la capilla [de la Quintana de Palaços] que esta entre las notarias de Garçia [Lorenzo] Porra e la que fue de Lope Gomes [de Marzoa]"[67].

Incluso cuando erróneamente se la denomina "de la Antigua", las referencias son tan precisas que no dejan lugar a dudas sobre su identificación:

> Capilla de Nuestra Señora la Antigua sita en la Quintana de Palacios, junto a la casa de Consistorio de la çibdad de Santiago, entre las dichas casas de consystorio y la tienda y ofiçio de Alonso Peres notario y hes la capilla questa mas arriba en el lugar susodicho de las otras tres capillas que en la dicha Quintana están que son de abocaçion todas de Nuestra Señora de la qual dicha capilla hes al presente clerigo y capellan Vernal Martinez [1539][68].

No obstante, a la hora de individualizarla se suele recurrir a la figura de su fundador: "capela de Santa Maria de Quintana de Paaços que he de dentro da çidade de Santiago a qual edificou Johan Rodrigues coengo que foy da Santa Igllesia de Santiago defunto"[69] . A partir de mediados del siglo XVI, además, comienza a identificarse por la advocación de la cofradía allí instalada, como veremos más adelante.

La cofradía de los alfayates (sastres) ya existía en el siglo XIV, sin embargo, no parece asociarse a esta capilla hasta mediados del XV[70]. El 3 de mayo de 1462, Catalina Rodríguez, viuda de Vasco Pérez boticario, especificaba que "como a

Compostela, Concello de Santiago-Universidade de Santiago de Compostela, 2003, pp. 17-18).

[66] AHUS, Libro de Notas, DIG. S-1, f. 19r-20r.

[67] ARCHV, Pergaminos, caja 78, 12. La notaría de Lopo Gómez de Marzoa era la que décadas atrás había regentado el citado Juan Siso, mientras que la de García Lorenzo Porra estaba en la zona de la Vía Sacra.

[68] AHUS, Protocolos, S- 75, f. 165r-167r.

[69] Años 1466, 1469 y 1514 (AP, CA-0002/001, f. 44r-45v y 187r-188v; y AHUS, Protocolos, S-8, f. 89r-91r).

[70] Por ejemplo, en 1419, cuando Juan *Boguerrere* do Preguntoiro, jurado de Santiago, concedió a favor de las cofradías de los Sastres, los Zapateros, los Herreros y los Pedreros de la ciudad de Santiago, varios casales, incluía la obligación para cada cofradía de una misa solemne cantada por su alma en la "capilla de Santa María de la Cerca, sita dentro de la Santa Iglesia de Señor Santiago que era de su generación" (BOUZA BREY, F., "Historia de la Cofradía […]", op. cit., p. 253), no en unas hipotéticas capillas gremiales, que por aquel entonces no tenían.

confraría dos alfayates desta dita çidad manda diser misas e anaes por las almas de aqueles que lles dan e acreçentan ennos bees e posisoos da dita confraría", por ello cedía cierta cantidad de maravedís para que se dijese por su alma una misa cantada anual "enna capela de Santa María da Quintana" y acabada fueran con responso y agua bendita a su sepultura "enna dita Quintana de Paaços a que e sita junto con a dita capela e porta principal dela"[71]. Como puede comprobarse, se trataba de una relación de carácter estrictamente funeraria, pues en esos mismos años, 1463, la "confraria dos alfayates da çidade de Santiago" se reunía habitualmente en San Fiz de Solovio[72].

Será a partir de mediados del siglo XVI cuando se constate una vinculación directa entre la cofradía y la capilla. Así, en las ordenanzas del gremio de 1550 se especifica que se encontraban reunidos unos cuarenta cofrades "dentro de la capilla de Nuestra Señora de la Hoo questa y es syta dentro de la Quintana de Palacios, estando en su cabildo juntos en la dicha capilla los honrrados mayordomo y vicario e confrades de la confradia de los sastres desta cibdad, cuya adbocación es Nuestra Señora"[73]. Asimismo, el 7 de diciembre de 1576 los racioneros del colegio de Sancti Spiritus tomaron fe, ante escribano y testigos, de cómo celebraban las vísperas y misas dotadas de Nuestra Señora de la Concepción en "la Capilla de los sastres de la dicha avocación de Nuestra Senora […] que es sita en la dicha Quintana de Palaçios siminterio de la dicha Santa Iglesia", verificando que participaban diez clérigos con sobrepellices celebrando los oficios públicamente "e con puertas abiertas dentro de la dicha capilla que se dice de los sastres"[74].

[71] AHUS, Libro de Notas, DIG. S-1, f. 19r-20r. Algo parecido sucede en 1541 cuando Martín Galos, regidor de Santiago, contrató con la Cofradía de Sastres, que ésta dijese dos aniversarios con misas cantadas, una por el alma de Catalina Martínez Galos y de Fernán González, su marido, y otra por la de Baltasar Galos, con responsos cantados y agua bendita sobre sus sepulturas (BOUZA BREY, F., "Historia de la Cofradía […]", op. cit., p. 264).

[72] "Estando juntados en noso cabildo junto con a capela de San Fiins da dita çidade a donde avemos acustumado a faser noso cabildoo e ajuntamento" (AHUS, Libro de Notas, DIG. S-1, f. 111v-113r y 11v).

[73] LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Fueros municipales de Santiago y de su Tierra*, Santiago, Seminario C. Central, 1895, II, pp. 242-243. En una escritura de poder otorgada el 13 de agosto de ese mismo año, se reconoce también como "confradia de los sastres desta çiudad de Santiago de la abocaçion de Nuestra Señora de la Hoo de la Quintana desta Santa Yglesia de Santiago", se encontraban entonces unos 32 sastres "presentes juntos en la dicha capilla, donde nos acostunbramos a yuntar" (AHUS, Protocolos, S-278, f. 156r-157r).

[74] AHUS, Protocolos, S-413, f. 252r-v.

Finalmente, la capilla y su cofradía fueron trasladadas a la iglesia del monasterio de San Paio de Antealtares en 1588, como se ha indicado anteriormente.

CAPILLA DE SANTA MARÍA DE LA QUINTANA, DE DOÑA LEONOR, DE ARES YÁÑEZ O DE SANTO TOMÉ

Es, posiblemente, la capilla que presenta mayores dificultades para su estudio y la única de fundación lega. Creemos que esta capilla podría identificarse con la fundada y edificada por Leonor González de Saz hacia 1334. Era hija de Juan González de Saz y de Urraca Fernández, y estuvo casada en primeras nupcias con Esteban Rodríguez de Ulloa y, en segundas, con Roy Soga. Tanto Roy como Leonor mantuvieron excelentes relaciones con los arzobispos Berenguel de Landoira (1317-1325) y Juan Fernández de Limia (1330-1338)[75].

Leonor González otorgó su testamento en los primeros días de agosto de 1334, en él disponía lo siguiente:

> mando meu corpo deitar enno çimiterio de Santiago en aquela capella que eu fiz, et mando y conmigo huun calez duun marquo et medeo de prata et o meu breuiario. Item mando y huun par de panos quaes eu ouuer a tenpo da mina morte […]. Item mando aa mina capella de Santiago a mina vestimenta laurada dos [sinais] dos lobos[76].

Se deduce que hacia 1330 construyó una capilla funeraria en la Quintana y que posteriormente la dotó con un cáliz de plata, un breviario, unos paños y una vestimenta. A la portada de esta capilla de la Quintana pertenecería, sin duda

[75] Sobre este aspecto véase LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1903, VI, pp. 64-65 y 81-82; GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Marta, *El Arzobispo de Santiago, una instancia de poder en la Edad Media (1150-1400)*, Sada: Ediciós do Castro, 1996, pp. 199-201 y MANSO PORTO, Carmen, "Un tímpano singular vinculado al arzobispo Fray Berenguel de Landoira (1317-1330) en Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela)", *Abrente*, 38-39, 2006-2007, pp. 75-116, para la cita p. 81.

[76] LÓPEZ FERREIRO, Antonio, "Fragmentos del testamento de Dª Leonor González, esposa del noble caballero D. Rui Sosa (Tumbo de S. Justo)", *El Eco de la Verdad*, 20, 1868, pp. 158-159 [reed. en *Compostellanum*, 5, 1960, pp. 400-402]; PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., *Os documentos do* […], op. cit., d. 795; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Xosé, "Catálogo y edición de la carpeta nº 13 de la Colección de Documentos Sueltos (archivo de la Catedral de Santiago)", *Annuarium Sancti Iacobi*, 2, 2013, pp. 31-204, para la cita d. 7; y PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo y MARTÍNEZ LEMA, Paulo, "Documentação posterior à confecção do Tombo de Toxos Outos (sécs. XIII-XIV). Edição e inventario toponímico", *Scriptum Digital*, 3, 2014, pp. 95-132, para la cita véase d. 14.

alguna, el llamado "tímpano de doña Leonor", hoy conservado en el Museo de la Catedral.

En el citado testamento, Leonor designa como heredero y cumplidor a su segundo marido, Ruy Soga; si bien parece, por dicho texto, que ella no tuvo hijos propios, aunque su marido Ruy Soga, tuvo un hijo llamado Pay Mariño. Todo parece indicar que la capilla, que no fue dotada con propiedades, fue abandonada y terminó arruinándose. En la documentación posterior no he podido localizar ninguna referencia o alusión a ella bajo la denominación de "capilla de doña Leonor".

En algún momento, entre mediados del siglo XIV y mediados del XV, un individuo llamado Ares Yáñez reedificó la capilla. No me consta quién pudo haber sido, pero el hecho de que su nombre no aparezca acompañado de ninguna dignidad o cargo eclesiástico parece sugerir que se trataba de un lego. En todo caso, poco antes de 1463 ya constan enterramientos en su interior, como el del clérigo Juan Afonso de Lamas[77].

En el citado *Libro del Subsidio*, hacia 1500, aparece registrada como capilla "de Ares Yañes"[78]. Sin embargo, Jerónimo del Hoyo, en sus *Memorias*, la recoge como "Capilla de Santo Thome po[r otros] Santa Maria la Blanca"[79].

Jerónimo nos informa de que fue capellán Lope Varela, quien era además rector de Santa María de Asorey y Santa María de Oirós, y que declaró tener la carga de una misa mensual. Señala que la capilla era de presentación de legos, especialmente de Fernando de Camba Salgado por su mujer Inés Vázquez de Bamonde, que gozaban por ello de una pensión sobre una casa en la rúa do Vilar. Finalmente, indica que la capellanía fue trasladada, tras su demolición, a la capilla del arzobispo Lope de Mendoza, en el interior de la catedral.

En realidad, los laicos aludidos por Jerónimo del Hoyo eran Fernando de Camba Salgado y su mujer Catalina Vázquez de Vaamonde. Ésta, a su vez, era hija de Nicolao Gago de Araujo y de Inés Vázquez de Vaamonde[80]. Dada la presencia

[77] AHUS, Libro de Notas, DIG. S-1, f. 84r-v.

[78] VÁZQUEZ BERTOMEU, M., *A Igrexa de* […], op. cit., p. 114.

[79] HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., 2016, f. 140v; y HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., c. 1950, p. 124. En las transcripciones modernas de su manuscrito sólo aparece el nombre de "Capilla de Santo Thomé", el resto del título, por oxidación de la tinta, se ha perdido y ya no es visible. Por fortuna, como ya hemos comentado, a través de las notas de Francisco Javier Rodríguez podemos completarlo parcialmente ("Noticias y documentos […]", op. cit., p. 82).

[80] El 6 de febrero de 1574, en Compostela, se realizó una concordia entre Nicolao Gago de Araujo, vecino de Santaia de Arca, y su yerno Fernando de Camba Salgado, por ciertas palabras e injurias que ambos se habían dicho y para que el citado Fernando "no se acoja ni acoste" con Catalina Vázquez de Baamonde, su mujer, hija del referido Nicolao,

de Nicolao en la zona orensana, donde tenía tomados foros de la encomienda de Pazos de Arenteiro y había sido, durante muchos años (al menos entre 1545 y 1566), merino y juez de Orcellón[81], podemos suponer que el patronato de la capilla de la Quintana vendría por parte de su mujer Inés Vázquez[82].

Los capellanes que he podido documentar son los siguientes: Lope Afonso (1507), Juan Pérez (antes de 1519; había sido previamente procurador del capellán Lope Afonso), Gómez Deán (1519), el racionero Pedro de Rubiel [o Arrubiel] (1544-1551) y el racionero Bartolomé de Rubiel [o Arrubiel] (1562-1570). A ellos habría que añadir a Lope Varela, citado en las *Memorias* de Jerónimo del Hoyo.

A la hora de identificar esta capilla, en ocasiones sólo se menciona su denominación, "capilla de Santa María da Quintana" o "Capilla de Nuestra Señora de la Quintana", pero a través de su capellán podemos definirla con exactitud[83]. Lo mismo sucede cuando ocasionalmente se la denomina como "capilla de Nuestra Señora la Antigua"[84], son sus capellanes quienes aseguran su correcta identificación.

Para concretarla, frecuentemente se recurre a su situación física, pues era la única ubicada entre dos escribanías. En 1463 se la describe como la "capela da Quintana a qual capela he aquela que esta junto con a tenda que agora ten Antonyo Yanes e con a tenda que agora ten Jacome Romeu scripuaas"[85]. En 1519, "la capilla de Santa María de la Quintana que es la entrada de la dicha capilla dentre las escripbanias de Jacome de Montaos e la que fue de Roy de Pereyra defunto"[86]. Y en 1562 como:

"hasta ser belado e reciba las bendiçiones de la Santa Madre Yglesia" (AHUS, Protocolos, S- 420, f. 72r-73r).

[81] POUSA DIÉGUEZ, Rodrigo, "Madarnás en el siglo XVI: de coto a jurisdicción. Debates entre el conde de Lemos y el Cabildo Catedralicio Compostelano", *Compostellanum*, 68, 3-4, 2023, pp. 275-318.

[82] Posiblemente a través del clérigo Ares Vázquez de Vaamonde (acaso hermano de la citada Inés), el cual junto al capellán Pedro de Rubiel pedían el 4 de marzo de 1544 testimonio de haber apelado una sentencia desfavorable del provisor del arzobispado debido a ciertos beneficios que dicho Ares tenía en "una capilla syta en la Quintana e de la raçion del dicho Pedro de Arrubiel" (ACS, P016, f. 103r-v).

[83] En los años 1467, 1507 y 1544 (AP, CA-0002/001, f. 92r-v; AHUS, Protocolos S-2, f. 185r; y S- 206, f. 270r).

[84] En 1549 y 1570 (LÓPEZ FERREIRO, A., *Fueros municipales de* […], op. cit., II, p. 246; y ACS, P051, f. 381r-184r).

[85] AHUS, Libro de Notas, DIG. S-1, f. 84r-v.

[86] AHUS, Protocolos, S-14, f. 91r-94v.

> la capilla de Santa Maria de la Quintana que es la entrada de la dicha capilla junto a ella el hescritorio y tienda de Roy Fernandes Bezerra de la una parte y de la otra el escritorio y tienda de Juan Rodrigues de Parda escribano que tiene Pedro Nunez escribano y esta entremedias de las dichas tiendas y escritorios suso dichos la puerta por donde entran para la dicha capilla[87].

Solo en una ocasión, el 14 de febrero de 1519, el juez árbitro nombrado para una disputa, Juan Rodríguez de Ulloa, hace referencia a ella por su fundador: "la capilla de Nuestra Señora de la Quintana que hizo e hedefico Ares Yañes defunto"[88].

La cofradía de los pedreros y carpinteros de la ciudad compostelana, ya existente en el siglo XIV, no parece haber contado con una capilla propia durante el siglo XV; sus misas se celebraban allí donde las dispusiese el donante[89] y los cabildos en el monasterio de San Paio de Antealtares[90]. A comienzos del siglo XVI parece que comenzaron a mantener una relación más estable con esta capilla de la Quintana, así se desprende del testamento del maestro cantero Juan Moreda, el 9 de abril de 1522, cuando manda vender ciertas herramientas de su oficio, entre las cuales estaban tres picos que se hallaban "en la capilla de la Quintana donde acostumbran posar la ferramenta"[91]. Por estas fechas, en 1537, además, comienza a reflejarse en la documentación la advocación de esta cofradía gremial: "la confradaría de los carpinteros [y pedreros] de abocaçion de Santo Tome"[92].

En 1549, el citado gremio de Santo Tomé se concertó con el racionero y capellán Pedro Rubiel para celebrar en esta capilla de la Quintana las funciones propias de la cofradía, así como sus funerales y sufragios[93]. De este modo, cuando

[87] AHUS, Protocolos, S-228, f. 56r-57v.
[88] AHUS, Protocolos, S-14, f. 91r-94v.
[89] Véase el citado ejemplo, de 1419, cuando Juan *Boguerrere* do Preguntoiro, jurado de Santiago, concedió a favor de las cofradías de los Sastres, los Zapateros, los Herreros y los Pedreros de la ciudad de Santiago, varios casales, incluyendo la obligación para cada cofradía de una misa solemne cantada por su alma en la "capilla de Santa María de la Cerca, sita dentro de la Santa Iglesia de Señor Santiago que era de su generación" (BOUZA BREY, F., "Historia de la Cofradía […]", op. cit., p. 253).
[90] El 3 de agosto de 1467, se concede una manda a "vos os confrades da confraria dos pedreiros e carpenteiros desta dita çidade que presentes sodes juntados en voso cabido enno mosteiro de San Payo Dantealtares da dita çidade de Santiago" (AP, CA-0002/001, f. 92r-v).
[91] PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Seminario C. Central, 1930, p. 394.
[92] AHUS, Protocolos, S- 70, f. 29r-29v.
[93] LÓPEZ FERREIRO, A., *Fueros municipales de* […], op. cit., II, p. 246.

en un foro otorgado el 23 de enero de 1551 se la denomina como "capilla de Santa Maria de la Quyntana", el escribano anotó una aclaración al margen izquierdo: "Capilla de Santa Maria de San Thome de la Quintana", por lo que la asociación con el citado gremio ya era evidente[94]. En 1562 ya se especifica que en "la capilla de Santa Maria de la Quintana […] en ella esta la abocaçion de Santo Tome"[95].

La capilla debía de ser de pequeñas proporciones y, como se ha indicado, se situaba entre oficinas de escribanos, que estaban adosadas a sus muros laterales. El fondo estaría, con casi total seguridad, apoyado en el muro de antealtares. Era una de las dos capillas centrales dentro de esa disposición lineal y, posiblemente, la situada más al norte de ambas.

Había sido edificada por Leonor González de Saz poco antes de 1334, con cierta calidad técnica y cuidada ejecución y decoración, a tenor del tímpano conservado hoy en el Museo de la Catedral (fig. 3), que representa la Epifanía con la donante arrodillada ante la Virgen. Sirvió como capilla funeraria privada para Leonor, a cuyo sepulcro se sumarían posteriormente algunas laudas más, como consta documentalmente.

Fig. 3. Tímpano de doña Leonor procedente de su capilla en la Quintana, c. 1330

© Museo Catedral de Santiago

[94] AHUS, Protocolos, S-280, f. 105r-106v.
[95] AHUS, Protocolos, S-228, f. 56r-57v.

Fue la única capilla de la Quintana fundada por la nobleza, o alta burguesía, compostelana, la única con patronato de legos y no vinculada directamente a dignidades de la iglesia compostelana, desde su fundación hasta su desaparición a finales del siglo XVI.

Todo parece indicar que la capilla fundada por Leonor sufrió un temprano abandono. Si bien, como hemos visto anteriormente, había sido utilizada para su enterramiento y dotada con vestimentas, códices y un cáliz, no parece que la dotase con recursos económicos y propiedades que pudiesen ayudar a su mantenimiento. Su segundo marido, heredero y testamentario, no parece haber mantenido relación alguna con la capilla, al menos no nos consta documentalmente. Leonor, a tenor de su testamento, tampoco parece haber tenido hijos que pudieran hacerse cargo del mausoleo.

Posiblemente entre mediados del siglo XIV y mediados del XV, un individuo llamado Ares Yáñez construyó, o quizás reconstruyó, la capilla. Desconocemos el alcance de las obras, aunque cabe suponer que no debieron de ser de gran entidad. En todo caso, el tímpano parece haberse mantenido en su lugar, a la entrada de la capilla. A comienzos del siglo XVI, al parecer, volvía a encontrarse en estado de abandono, sin puertas ni tejado, y fue reparada por el capellán Juan Pérez[96], esto sucedería hacia 1510-1515. Finalmente, el 28 de octubre de 1582, la cofradía de Santo Tomé contrató al carpintero Pedro da Porta para la ejecución de un alpendre de madera, a modo de pórtico, en la entrada de la capilla[97].

Aparentemente no existe una relación directa entre esta capilla y la advocación de Santa María la Blanca, como recogía Jerónimo del Hoyo en sus *Memorias*[98], si bien sobre esta cuestión trataremos más adelante.

El tímpano de doña Leonor y su traslado a la capilla de los Soga en la fachada del Obradoiro

Antes de concluir el análisis de la capilla de Santo Tomé, conviene realizar algunas precisiones necesarias sobre ella y sobre el tímpano de doña Leonor. Desde hace casi un siglo se viene admitiendo en la bibliografía científica que la capilla de la citada Leonor González estuvo ubicada en la zona de la fachada del Obradoiro, al sur del "mirador" exterior y por ello la presencia del tímpano en ese lugar. Esta teoría, en modo alguno fundamentada, tiene su origen en una serie de coincidencias y casualidades, que se exponen a continuación.

[96] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1905, VIII, pp. 74-76.
[97] ACS, P085, 410r-411r.
[98] HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., 2016, f. 140v; y "Noticias y documentos […]", op. cit., p. 82.

El primer autor que hace referencia a dicho tímpano fue Zepedano, en 1870. Al comentar la fachada del Obradoiro señala que:

> Junto a la puerta del lado derecho hay una pequeña capilla que fundaron a principios del siglo XVI Rodrigo y Payo Soga con el título de *Nuestra Señora del Portal*. Tiene un altar de piedra, y la imagen de Nuestra Señora presentando al Niño Jesús a la adoración de los Santos Reyes. Rodea el altar un retablo de madera en forma semicircular. La reedificó el Deán D. Policarpo de Mendoza en el año 1738. Hace años que está cerrada por ser muy reducida [99].

Zepedano, pues, llegó a ver el tímpano en dicha capilla exterior del Obradoiro, la cual vinculaba con Rodrigo y Payo Soga. Aunque situar a estos personajes en el siglo XVI parece responder a una errata de imprenta; no existieron dignidades con esos nombres en esa fecha, supongo que querría decir siglo XIV. El tímpano se encontraba incrustado en el retablo de madera, por lo que no eran visibles sus epígrafes y, por tanto, no podía relacionarse con Leonor González.

Años después, en 1903, López Ferreiro identificó correctamente a Payo Soga, arcediano de Trastámara, y a su pariente Roy Soga, a comienzos del siglo XIV, y les atribuye la fundación de la capilla del mirador del Obradoiro, conocida en época de López Ferreiro como Capilla del Deán. Aseguraba, además, que "como retablo, conserva un curioso relieve que representa la Adoración de los Santos Reyes; el cual relieve debió de ser el tímpano de la puerta de la antigua capilla" [100]. Puede concluirse que López Ferreiro identificó correctamente a los personajes y vio el tímpano, sin embargo, al encontrarse todavía encastrado en el retablo, no pudo leer sus inscripciones y, por lo tanto, no pudo asociarlo con Leonor González, a pesar de que años atrás, en 1868, había transcrito y editado su testamento[101].

Sería hacia 1930 cuando Jesús Carro, aprovechando el traslado del tímpano al Museo de la Catedral, pudo observar los epígrafes que lo vinculaban con Leonor González, a la cual identifica correctamente, si bien no llegó a conocer el testamento que había publicado López Ferreiro muchos años antes, por lo que cree que la capilla de Leonor se construiría en ese mismo lugar[102]. Uno de los epígrafes citados, el situado en la cara inferior del dintel (aunque hoy no es visible con la instalación museística actual), presentaba el texto: "CAPELLA :

[99] ZEPEDANO Y CARNERO, J. M., *Historia y descripción* […], op. cit., pp. 218-219.
[100] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1903, VI, p. 273.
[101] IDEM, "Fragmentos del testamento […]", op. cit., pp. 158-159.
[102] CARRO GARCÍA, Xesús, "O tímpano da Capela de Dona Leonor", *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, 5, 1930, pp. 146-152.

DONA : LEONOR".

Este es el motivo por el que aún hoy día se mantiene, de forma reiterada y errónea, que la capilla de doña Leonor se encontraba en el mirador de la fachada occidental de la catedral. Sin embargo, su testamento de 1334 es concluyente y no ofrece lugar a dudas: "mando meu corpo deitar enno çimiterio de Santiago en aquela capella que eu fiz", es decir, la capilla ya estaba concluida en esa fecha y se encontraba en la Quintana de Palacios, evidentemente con el tímpano que le pertenecía. Y allí permaneció dicha pieza y capilla, sin duda alguna, hasta su demolición hacia 1588.

Jerónimo del Hoyo también dejó algunas anotaciones relativas a la capilla del mirador del Obradoiro. En las transcripciones modernas aparece bajo el título abreviado de "Capilla de Payo Soga", pero en el manuscrito original, carcomido en parte por la oxidación de la tinta se puede todavía leer perfectamente "Cap(ill)a de Rª Sª del Payo Soga"[103]. Este título incompleto puede precisarse aún más gracias a las anotaciones del archivero Francisco Javier Rodríguez[104]. De este modo, el contenido íntegro sería: "Capill(a) de N(uest)r(a) S(eñora) del Portal que llaman de Payo Soga". Según del Hoyo se encontraba "en el mirador de la sancta iglesia que cae hacia la plaça del Hospital", habría sido fundada por Rodrigo y Payo Soga y estaba al cargo del arzobispo, quien "nombra y prouee capellan in solidum".

De Roy Soga, marido de Leonor, nombrado el 15 de diciembre de 1334 jefe de los pertigueros de Santiago y que ya había fallecido antes de 1344, no puede documentarse vinculación alguna con la capilla de Leonor en la Quintana ni con la del mirador del Obradoiro.

Los Soga que fundaron la capilla del Obradoiro, como ya señalaron López Ferreiro y Zepedano (a pesar de la errata que antes comentábamos en el siglo), son el canónigo Rodrigo Soga (documentado en 1339) y su pariente, acaso hermano, el arcediano de Trastámara Pelayo Soga (documentado entre 1302-1328), que también fue deán de Tuy y juez[105].

En realidad, no parece que fundaran una única capilla o capellanía, sino probablemente dos. En el citado *Libro del Subsidio* se recogen, por separado, la capilla "de Ruy Soga" y la "de Payo Soga"[106]. La de Payo, podría haber estado

[103] HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., 2016, f. 138r-v.
[104] "Noticias y documentos […]", op. cit., p. 81.
[105] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1903, VI, p. 273; GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M., *El Arzobispo de* […], op. cit., p. 199; y ROMERO PORTILLA, Paz, "Relaciones entre Portugal y Galicia. Siglo XIV-XV", *Revista da Faculdade de Letras HISTÓRIA*, Porto, 3, 9, 2008, pp. 217-269, para la cita d. 15 y 16.
[106] VÁZQUEZ BERTOMEU, M., *A Igrexa de* […], op. cit., p. 113.

situada en la capilla de Sancti Spiritus, como se desprende de los tres aniversarios que dejó en la catedral compostelana, "pro judice D. Pelagio de Scolla" (Soga) con "processio ad portam capellam S. Spiritus" o "ad capellam S. Spiritus ubi est sepultus"[107]. Esta capilla o capellanía ya contaba con capellán el 16 de julio de 1336[108].

La otra capilla, la del canónigo Roy Soga, sí pudo haber estado situada en el mirador del Obradoiro, al menos no me consta documentación para afirmar lo contario, aunque tampoco sabemos con certeza si estaba al lado norte o al sur de la plataforma. Presumiblemente bajo la advocación de Nuestra Señora del Portal.

Sin embargo, este canónigo Roy Soga no guarda una relación directa con Leonor González, ni con su marido homónimo ni con su capilla funeraria de la Quintana. Cabe preguntarse, por tanto, por qué motivo y en qué momento se trasladó ese tímpano a la capilla del Obradoiro.

El tímpano permaneció en la capilla de la Quintana hasta su demolición en 1588 aproximadamente. Según Jerónimo del Hoyo las cargas de esta capilla y de su cofradía de carpinteros y pedreros fueron trasladadas a la del arzobispo Lope de Mendoza, donde nos consta que ya estaban instalados en 1600, fecha en la que la cofradía de Santo Tomé encargó su retablo al entallador Carlos de Meri[109].

Es posible que en las primeras décadas del siglo XVII se trasladase a la capilla del Obradoiro la capellanía de Nuestra Señora la Blanca, que había sido fundada por el arzobispo Gómez Manrique a mediados del siglo XIV en el antiguo claustro de la catedral, esta capellanía dependía del deán[110], por lo que la capilla del Obradoiro pudo haber pasado al deanato.

Finalmente, todo parece indicar que en el segundo cuarto del siglo XVII se produjo la separación de los carpinteros de los canteros, fundando un nuevo gremio, bajo la advocación de San José. Este nuevo gremio, se reunía el 4 de julio 1655, "en el Obradoiro junto á la capilla de Nuestra Señora la Blanca que sale á la plaza del Hospital" para tratar con don Francisco Ballo de Porras sobre la posible instalación de esa cofradía en la Capilla del Alba, en el claustro de la catedral[111].

[107] LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros […]", op. cit., pp. 211, 244 y 250.

[108] "Domingo Domingues, capellan da capella de Paay Soga" (JUSTO MARTÍN, M. X. y LUCAS ÁLVAREZ, M., *Fontes documentais da* […], op. cit., d. 157).

[109] AHUS, Protocolos, S- 687, f. 539r-541r.

[110] Así consta en el título, otorgado por Baltasar López Gallo, deán de Santiago, el 18 de diciembre de 1563 a Esteban de Castro, de la capellanía de "Santa María la Blanca que es una de las quatro capellanías que instituyo el arçobispo don Gomez questa syta en la claustra de la Santa Iglesia de Santiago" (AHUS, Protocolos, S- 317, f. 265v).

[111] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1907, IX, pp. 301-302.

Desconozco si finalmente se trasladaron a la capilla del Alba o si permanecieron en la del Obradoiro, pero quizá estos hechos, que acabo de citar, podrían justificar el traslado del tímpano de doña Leonor a esta capilla, como sede del nuevo gremio escindido, y el que Jerónimo del Hoyo relacione la advocación de Nuestra Señora la Blanca con la capilla de la Quintana.

La capilla del Obradoiro fue reformada por completo tras la edificación de la fachada barroca de la catedral, por el deán Policarpo de Mendoza en 1768[112], según consta en la otra inscripción del tímpano, situada en la parte superior, en el extradós: "… D[E] DONA•L[E]ONOR ACABADA E[N]•1•7•6•8"[113]. Fue entonces cuando el tímpano se reutilizó, encastrándolo en el retablo[114].

LA ABRUPTA DESAPARICIÓN DE LAS CAPILLAS

La desaparición de estas capillas obedece, en última instancia, al deseo del cabildo compostelano de dejar "en isla" a la catedral, es decir, sin edificaciones adosadas, alegando tanto la seguridad ante posibles incendios como la necesidad de buscar el ornato y la magnificencia de un espacio público tan frecuentado y próximo a la basílica.

Esa pretensión ya se expresaba con toda claridad en un acta capitular del 3 de agosto de 1558, tras arder una casa adosada a la torre de las campanas del Rey de Francia (actual torre del Reloj): "porque demas del dapno que se poderia recrescer a la dicha torre non puede de razon e justicia aver casas pegadas a la iglesia", mandando a tres canónigos para que las tasasen y satisficiesen los daños e intereses de sus habitantes, ya que su propiedad era del cabildo, "y esto fecho, les mandaban hiziesen quitar e derrocar las dichas casas con toda brebedad e diligencia"[115]. El proceso, no obstante, fue bastante lento. En 1561 constan

[112] ZEPEDANO Y CARNERO, J. M., *Historia y descripción* […], op. cit., p. 219, asegura que "la reedificó el Deán D. Policarpo de Mendoza en el año 1738". Policarpo fue deán entre 1731 y 1794 (PORTELA PAZOS, Salustiano, *Decanologio de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Cabildo de la S.A.M.I. Catedral, 1944, pp. 380-390). En su testamento, del 23 de abril de 1790, encarga unas misas rezadas "en la capilla de Nuestra Señora la Blanca, que es patronato de la dignidad de deán, y se halla cerca de la puerta principal de la misma Iglesia por la parte exterior, mano derecha de la entrada" (CARRO GARCÍA, Xesús, "O tímpano da […]", op.cit., p. 147).

[113] CARRO GARCÍA, Xesús, "O tímpano da […]", op.cit., p. 149, hace la siguiente lectura: "A D DONA•LIONOR CARADAE•1•7•6•8", que interpreta como "Capilla de Doña Lionor restaurada el 1768".

[114] Sobre el reaprovechamiento durante el siglo XVIII de éste y otros tímpanos góticos similares véase MANSO PORTO, Carmen, "Un tímpano singular […]", op. cit.

[115] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1905, VIII, ap. 35. En esa misma idea se insistió el 5 de octubre de 1558, cuando el cabildo "por quanto conbenia al serviçio

algunas casas ya derrocadas en la zona de la citada torre de las campanas del Rey de Francia y en Platerías y, en 1568, en la zona de la Corticela[116].

El monasterio de San Paio de Antealtares, por su parte, comenzó asimismo a considerar la posibilidad de que su monasterio quedase igualmente "en isla", sin construcciones adosadas, tanto por su seguridad como para poder adecentar la fachada de su monasterio hacia la plaza de A Quintana. Existía, sin embargo, un problema de considerable importancia. La mayor parte de las casas, tiendas y oficinas de la Quintana pertenecían al cabildo, por lo que bastaba con resarcir los daños, pero en dicha plaza también se encontraba la casa del ayuntamiento, con sus escribanías, y ahí el conflicto podía ser considerable.

El cabildo compostelano, con el beneplácito y el apoyo del monasterio de Antealtares, buscó un brazo ejecutor y expeditivo, que halló en la Real Audiencia de Galicia. Ésta envió a comienzos de 1582, entre enero y febrero, al licenciado Velarde, el cual, actuando como juez de visita de escribanos, pasó a querellarse de los del ayuntamiento

> diciendo que siendo la dicha Quintana de Palacios lugar sagrado e cimiterio de la Santa Yglessia de Señor Santiago, y estando las dichas casas de consistorio dentro e ynclusas en él, que conforme a derecho e leis destos reinos, sacros cánones y el santo Conçilio de Trento; los dichos scrivanos de Ayuntamiento no diesen fe de ninguno de los dichos autos en las dichas casas de consistorio[117].

Si ya resultaba llamativo el procedimiento, habida cuenta de que los oidores de la Real Audiencia conocían perfectamente la situación de ayuntamiento de Santiago e incluso habían estado en él en varias ocasiones, más llamativas fueron aún las prisas en su ejecución. En mayo de ese mismo año de 1582 ya se aseguraba que "se abían quitado y demolydo los ofiçios de la Quintana y que todos ellos estaban fuera de la dicha Quintana"[118] y a comienzos de 1583 se informaba nuevamente de que el licenciado Velarde había "derrocado las tiendas y ofiçios de hescrivanos del numero y Concejo y Cavildo y de los

de Dios nuestro señor y desta Santa Yglesia e ornato della, que la dicha Santa Yglesia quede en ysla e limpia y desembaraçada alrededor della, e pala limpieça della conviene que se derroquen algunas casas e edefiçios questan en la Quintana e alrededor de la dicha Santa Yglesia" encomendando a tres canónigos la labor de derrocarlas (MARTÍN GARCÍA, A., "El Monasterio compostelano […]", op. cit., p. 234).

[116] Ibidem, p. 234.

[117] PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas* […], op. cit., p. 287 y FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo y GOY DIZ, Ana, "Las casas consistoriales de Santiago de Compostela en los siglos XVI y XVII", *Semata*, 15, 2003, pp. 545-586, para la cita véase p. 555.

[118] TAÍN GUZMÁN, M., *As antigas casas* […], op. cit., p. 23.

señores Provisor y Asistente y juez eclesiástico e seglar e ordinarios deste arçobispado questavan de ynmemorial tienpo a esta parte en el cimiterio y Quintana de la Santa Iglesia"[119].

La decisión fue irreversible, el ayuntamiento no volvería a reunirse en sus casas de la Quintana, las quejas formuladas en 1584 se resolvieron definitivamente en 1585 como asunto ya juzgado[120], por lo que no quedó más remedio que poner la antigua sede consistorial a la venta en 1586[121].

Sin embargo, no me constan quejas por parte del cabildo, ni mucho menos de Antealtares. Fue precisamente este último el que aprovechó la situación para obtener todas las casas que, hacia la Quintana, estaban adosadas o casi pegadas a sus muros. Adquirió las antiguas casas consistoriales en 1588 "para que se quiten de allí las dichas casas y el dicho sitio quede libre al dicho monasterio para siempre jamás y con que en el dicho sitio en ningún tiempo no se pueda edeficar casas ni tiendas no otro edefiçio sino que siempre sea y hesté desocupado"[122]. Asimismo, una casa perteneciente a una de las capillas de la Quintana, la de don Baluguino, fue adquirida antes de 1599[123]. Una vez liberado el espacio inmediato a sus muros de casas, tiendas, escribanías, capillas y del concejo, pudo por fin el monasterio de Antealtares remodelar la cerca del monasterio hacia la Quintana, primero entre 1599 y 1605 y, más adelante, realizar el cuarto nuevo actual y definitivo, hacia 1640.

[119] AHUS, Protocolos, S-539, f. 93-99, cita en f. 94.

[120] Todavía en 1593 coleaba la ingrata actuación del licenciado Velarde y fue presentada queja ante el licenciado Íñigo de Mardones, oidor del Consejo de Castilla, en su visita a la Real Audiencia de Galicia: "Ansimismo parece que estando el dicho licenciado Belarde en la Ciudad de Santiago visitando los escrivanos por comisión de essa Audiencia sin tocar a su comisión hizo derribar los escritorios que los escrivanos tenian en la Quintana, que es vna plaça junto a la Iglesia Mayor de Santiago, diziendo era lugar sagrado sin oirlos, ni dar lugar para que sacassen, ni inventariassen los papeles, y sin embargo de muchas apelaciones que del interpusieron, y se perdieron muchos papeles, y otras escrituras, de que vino mucho daño, y perjuyzio. Y asimismo hizo notificar a los escrivanos de Ayuntamiento de la dicha ciudad, y a los demás della que no diessen fee de lo que pasasse en las casas del Ayuntamiento que la dicha ciudad mas avia de cien años tenia en la dicha plaça so ciertas penas, y a los regidores que no se juntassen en ellas a hazer Ayuntamiento; que les fue forçoso dexar las dichas casas desamparadas por no aver quien las quisiesse comprar, y comprar otras fuera de la dicha plaça para hazer Ayuntamiento" (*Ordenanzas de la Real Audiencia del Reyno de Galicia*, La Coruña, Antonio Frayz, 1679, p. 268)

[121] TAÍN GUZMÁN, M., *As antigas casas* […], op. cit., pp. 20-21.

[122] *Ibidem*, p. 21.

[123] MARTÍN GARCÍA, A., "La Puerta de […]", op. cit., p. 258.

En cuanto a la desaparición de las capillas creemos que no se trató de un proceso rápido ni sencillo, especialmente para aquellas que eran privadas, presentaban entierros en su interior o tenían una relación muy directa con cofradías. Por ello, su destrucción se prolongó en el tiempo hasta solventar todos los aspectos necesarios a esos diversos intereses.

En la visita pastoral realizada en 1588 consta que se hallaban indecentes:

> a causa de no servir a Nuestro Señor de algunas cosas y subcesos de que su Ilustrisima [el arzobispo Sanclemente] había sido informado, porque algunas de las capillas estaban sin reparo y no estaban decentes como convenia y las quería mudar y trasladar y entre ellas la de los Sastres en que tenian su entierro, decían misas, hacían sus cabildos y los mas conveniente al culto divino y aumento de la Cofradia[124].

Finalmente, serían derruidas a partir de 1588, ya bajo el arzobispado de Juan de Sanclemente (1587-1602)[125], aunque aún habría de transcurrir cierto tiempo hasta que se configurase el aspecto actual de la plaza[126].

CONCLUSIÓN

A través de la documentación consultada puede concluirse que únicamente se construyeron cuatro capillas en el cementerio de la *Quintana de Paaços*, actual plaza de A Quintana. Todas ellas compartían la misma advocación y un idéntico nombre "Santa María da Quintana" y se disponían de forma aproximadamente alineada en el sector oriental de la plaza, lindando con el antiguo muro de cierre del monasterio de Antealtares.

La primera, ya existente a comienzos del siglo XIII, fue dotada por el canónigo Pedro Abril en 1276 y recibió con frecuencia el sobrenombre de "la

[124] BOUZA BREY, F., "Historia de la Cofradía […]", op. cit., p. 269.

[125] La afirmación de Jerónimo del Hoyo en sus *Memorias* de que las capillas de la Quintana "por estar indeçentes" se derribaron "en tiempo de don Juan del Hiermo" (HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado* […], op. cit., 2016, f. 139r; al que sigue LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., 1903, VI, p. 278), es decir, entre 1582 y 1584, parece errónea, lo que sí derribó este arzobispo, como se recoge en algún episcopologio del siglo XVI, fueron "todas las tiendas de la Quintana a donde estaban los escribanos y procuradores de la audiencia arzobispal" (MURGUÍA, Manuel, "Un episcopologio compostelano del siglo XVI", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 8, 68, 1913, pp. 185-188; 69, pp. 209-212 y 70, pp. 237-241; para la cita véase p. 240) pero no las capillas.

[126] Para la evolución arquitectónica posterior véase ROSENDE VALDÉS, Andrés A., *Unha historia urbana: Compostela 1595-1780*, Vigo, Nigratrea-Concello de Santiago de Compostela, 2004, pp. 190-232.

Antigua". Las otras tres se edificaron tras el abandono del proyecto de la cabecera gótica de la catedral y la consiguiente ampliación del espacio del cementerio. Dos de ellas fueron promovidas por individuos vinculados directamente a la iglesia compostelana: el *dispensatore* Baluguino, hacia 1300-1315 (capilla de don Baluguino), y el canónigo Juan Rodríguez, hacia 1320 (capilla de la Virgen de la O). Tan solo una fue impulsada por la alta burguesía urbana compostelana, la de Leonor González de Saz, hacia 1330, reconstruida posteriormente por Ares Yáñez, manteniéndose en manos de legos hasta su desaparición.

Sólo una de las capillas, la denominada "la Antigua", era completamente exenta, mientras que las otras tres tenían viviendas, notarías o escribanías adosadas a sus muros laterales. Todas desempeñaron funciones funerarias, si bien en la capilla de la Virgen de la O esta actividad resulta especialmente documentada. Tres de ellas se vincularon a cofradías gremiales, mientras que la capilla de don Balunguino permaneció al margen de estos gremios.

Finalmente, todas las capillas fueron derruidas en torno a 1588 y, con excepción de "la Antigua", sus fundaciones se trasladaron como capellanías a otras capillas de la catedral o del monasterio de San Paio de Antealtares. Su desaparición no respondió a un proceso fortuito, sino a una nueva concepción urbana y monumental del entorno catedralicio, promovida por las instituciones eclesiásticas, orientada a aislar los grandes edificios religiosos y a ennoblecer y monumentalizar su entorno inmediato.

El análisis de estas fundaciones permite constatar el carácter dinámico y mutable del espacio funerario de la Quintana, sometido a continuas transformaciones entre los siglos XIII y XVI, condicionadas por la evolución arquitectónica de la catedral y del monasterio de Antealtares, y también por los intereses institucionales, económicos, religiosos y devocionales que confluyeron en este entorno.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 355-414.
e-ISSN: 3101-5816

El museo del señor BC

THE MUSEUM OF MR. BC

SIMÓN VICENTE LÓPEZ
Rede Museística Provincial de Lugo

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 355-414.
e-ISSN: 3101-5816

El museo del señor BC

Simón Vicente López
Rede Museística Provincial de Lugo

Recibido: 26/01/2026

RESUMEN: Con el contrapunto de fuentes epistolares y noticias de hemeroteca, se ejemplifica el fenómeno coleccionista de finales del siglo XIX a partir de la visita de Ruth Matilda Anderson al museo del enigmático señor BC. Se estudia ese museo privado como centro de investigación, clave en el desarrollo de la arqueología, la numismática, la historia del arte y otras disciplinas, y también el edificio ecléctico que lo albergaba, en el que intervinieron hasta cuatro maestros.

Palabras clave: arquitectura, coleccionismo, Compostela, eclecticismo, Fin de Siglo, Ruth Matilda Anderson
Códigos UNESCO: Arqueología (5505.01), Historiografía (5502.02), Numismática (5505.06), Historia de la arquitectura (5506.01), Historia del arte (5506.02)

THE SACRAMENT OF CONFIRMATION IN THE DIOCESE OF MEXICO IN THE MODERN AGE

ABSTRACT: Using epistolary sources and newspaper archives, the collecting phenomenon of the late 19th century is exemplified through the visit of Ruth Matilda Anderson to the museum of the enigmatic Mr. BC. This private museum is studied as a research center, key to the development of archaeology, numismatics, art history, and other disciplines, as is the eclectic building that housed it, in which as many as four master builders contributed.

Keywords: architecture, collecting, Compostela, eclecticism, End of Century, Ruth Matilda Anderson

Los marfiles, los relieves medievales, las monedas y pinturas, los muebles, los manuscritos y demás chucherías de Señor BC colonizaban el edificio número 3 de la rúa da Senra, desde el jardín a la última alcoba. Lo más preciado se guardaba, ostentaba en una de las salas de la primera planta. Nos incumbe la vocación de museo apetecida con alevosía para esa estancia: sin complejos, se predestinó a escaparate de objetos de deseo cuando la firma del plano seminal. Escribieron en cursiva la función del salón y escogieron, sí, la voz museo, significante legitimador del vicio avariento afecto al sabihondo *fin de siécle*.

En busca de un orden, de museografías esteticistas, el señor había requerido en 1892 todo un casoplón de bajo y tres plantas expuesto al exterior en imafronte de señorío crepuscular, en fachada adjetivada de eclecticismos, o, conviene matizarlo, de notas eclecticistas así traídas, en minúscula voraz. Nombraría para la fachada a Manuel Otero y López, un maestro de obras pendiente de la vindicación académica que lo resitúe como arquitecto sobrevenido de hoteles intempestivos, de museos premeditados. Para los planos que distribuirían la ajetreada rutina doméstica, ya fuese el rezo en oratorio "con honores de capilla" (sic), ya el regocijo en gabinetes y excusados, buscó a otros artífices, sumisos amanuenses de toda una vida erudita traducida al cálculo espacial. Es tanta la información, que la sede del museo tal vez sea la construcción compostelana de finales del XIX que apetezca comentar con más detalle: suerte que Mr. BC guardase hasta el papelucho más ruin, facturas de inodoro incluidas. Luego los veremos, fachada y dédalo museal.

LA VISITA DE RUTH MATILDA ANDERSON A LA COLECCIÓN BC: ENTRE LA ERUDICIÓN Y LA POPULARIDAD

Dudo pero, por reconcomio, allá va esto: puede que la última persona en fotografiar las intimidades amatísimas, o sea, el tesoro "céltico", digo en vida del coleccionista, fuese Ruth Matilda Anderson. Escuece el eco sordo del notición. Ni el relato que evocó la jornada en que accedió al mausoleo ni las fotografías que lo ilustraron, publicadas en su ninguneada y... leída, intuyo que en diagonal, *Gallegan provinces*, despertaron interés o es que se desapercibieron.

Lo cierto es que Ruth Matilda Anderson accedió al hogar, ojo, de una virilidad legitimista, atávica, durante su segunda jornada en Compostela, lo que les acrecienta el mérito a los dos, a Ruth y a R. Porque ella no entró al museo en noviembre de 1925 junto con su padre Alfred, como se infiere del texto, redactado al descompás de la cronología real de lo vivido. Acudió a la cita acompañada de otra ella, "Paquita" Frances Spalding, en febrero de 1926. Las

cartas que recibió aquel invierno el compinche y mentor don César Vaamonde Lores -enternece su lectura cien años después- concretan el día, evocan la expectación perenne en la publicación del 39. Las conversaciones previas, obvias, intentos tácitos de un *rendezvous* que adivinamos, reputan la celebridad de lo que con rigor o sin él reivindicaron con el palabro museo.
Sobre el gran día, leemos en el libro lo que sigue:

> *Though little adventure was promised by a provincial art collection, we suffered considerable suspense over visiting that of Señor B-- C-- (así en el original) at Santiago, for the owner, aged and unwell, was thought to be capricious about showing his treasures. An appointment, however, was readily granted, and when the day arrived, the collector himself kindly gave us permission not only to see but even to handle anything we chose. When we rather hesitantly inquired whether we might photograph a few objects, he assented instantly and ordered a piece of antique damask brought to us for background. It was of heavy silk, deep red in colour, and much handsomer than the modern velvet we had provided. In the crowded rooms, among wood carvings, ivories, furniture, pottery, and silverwork, our attention was soon drawn to the remarkable collection of pre-Roman collars and bracelets*[1].

Llegados a este punto... serían las iniciales del "Señor B C" invocadas por Ruth Matilda Anderson, -proclive a velar nombres bajo acrónimos propios de cortejo epistolar- las que soterraron la identidad del *aged and unwell collector* al que me vengo refiriendo. Se llamaba, claro, don Ricardo Blanco-Cicerón. Moriría a los pocos meses del reportaje de Miss Anderson y Miss Spalding: ante unas fotógrafas de la Hispanic Society, nada menos, desnudó o, más bien, vistió de elegante damasco encarnado unos tesoros que apenas habían abandonado su residencia, lo cual, proclama el interés recalcitrante por la divulgación de sus orfebrerías prerromanas.

A propósito de la Exposición Regional Gallega de 1909, en la que es harto conocida su estrecha colaboración con el amigo don Antonio López Ferreiro -fueron subdirector y director de la Sección de Arqueología-, escribió esto doña Emilia Pardo Bazán:

> Entre los activos y entendidos organizadores se cuenta uno de los expositores que más han contribuido á enriquecer las vitrinas: me refiero al señor Blanco Cicerón, que presenta objetos notabilísimos en marfiles, tablas, cruces, y sobre todo una colección que por lo rara y única está á la altura de lo más importante

[1] ANDERSON, Ruth Matilda, *Gallegan provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña*, Hispanic Society of America, 1939, pp. 364-365.

> en su género, como documento etnográfico y como muestra de arte arqueológico: hablo de la famosa colección de fíbulas y torquis, de oro en su mayor parte, y algunos muy gruesos y macizos, de elegante y curioso diseño. Sólo se encuentra esta joya en Galicia y Portugal, y se la considera, más que celtibérica, propiamente céltica[2].

Desde la primera exposición de arqueología auspiciada en julio de 1884 por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, reseñada por Barreiro y Villa-Amil y Castro, las cosas de Blanco-Cicerón menudearon en las contadas muestras públicas que se organizaron (la que montó la Sociedad Arqueológica de Pontevedra en 1895, la de Santiago de 1909, la barcelonesa Internacional de Industrias Eléctricas del 17, la de Hierros Antiguos Españoles, en Madrid, 1919) a la par que se incrementaba, en lapso de unos años, el número de ejemplares que integraban la colección[3]. Los torques, los brazaletes, los collares y las fíbulas alabados por la Pardo Bazán causaron fascinación, se dibujaron (espléndidas las ilustraciones del malogrado Enrique Campo Sobrino), se fotografiaron (Eladio Oviedo, Balsa de la Vega, Chicharro Bisi, Pelai Mas, Almeida entre otros) y desataron la intriga en campus de autoridad anglosajona. Se ha citado a Edward Thurlow Leeds (1877-1955), todavía ayudante de conservación del Ashmolean Museum de Oxford, donde se desempeñaría como conservador jefe[4]. Quiero recordar aquí al menos esgrimido, brillante alumno de

[2] PARDO BAZÁN, Emilia, *La ilustración artística*, número 1446, p. 602

[3] En la Exposición de hierros antiguos participó con los medallones pertenecientes al antiguo arco que atravesaba la capilla mayor de la catedral de Santiago, hoy en el Museo de Belas Artes de A Coruña. En el catálogo de la muestra, figura como expositor Tomás Blanco-Cicerón, primogénito del coleccionista. ARTIÑANO Y GALDÁCANO, Pedro Miguel de, *Exposición de hierros antiguos españoles*, Sociedad española de amigos del arte, Artes Gráficas Mateu, Madrid, 1919, p. 60. Sólo menciono las celebradas en vida del coleccionista. Véanse las subsiguientes en ACUÑA CASTROVIEJO, Fernando, *O coleccionismo en Galicia entre finais do século XIX e principios do XX: Ricardo Blanco-Cicerón e o seu legado*, Discurso de ingreso na Real Academia de Belas Artes de Nosa Señora do Rosario, Andavira editora, pp. 47-49.

[4] Thurlow Leeds observó el protocolo amable: dejó su *carte de visite* que lo presentaba como *Assistant Keeper of the Antiquarium. Ashmolean Museum, Oxford.* Museo do Pobo Galego (en adelante MPG), RBC, Caixa 141-05//324. Sobre su visita a la colección, sus cuadernos con algunas de las piezas dibujadas y anotadas, con referencias a Casto Sampedro, véase ACUÑA CASTROVIEJO, Fernando y CASAL GARCÍA, Raquel "La Exposición Regional Gallega de 1909: Ricardo Blanco Cicerón y la arqueología galaica", *Escultura romana en Hispania VII: Homenaje al Prof. Dr. Alberto Balil*/coord. Por Silvia González Soutelo y Fernando Acuña Castroviejo, 2013, pp. 37-50. Sobre la colección de torques y más joyas, luego adquiridas por Álvaro Gil Varela y hoy expuestas en la sala 8

Cambridge, Mr. Oliffe Legh Richmond, del King`s College, cuya tarjeta figuraba, como la de su compatriota, en los archivos del coleccionista[5]. En una carta manuscrita, firmada en Palermo el 04 de abril de 1906, el señor Legh Richmond, que había visitado el museo en Santiago, preguntó a Blanco-Cicerón:

> (…) si algunas fotografías de las antigüedades de su colección ya se han hecho, eso es, si su hijo ha tenido el tiempo para hacerlas… y quisiera mucho recibir allí (en el Palazzo Odescalchi, sede entonces de la British School, Roma) más fotografías de las fíbulas primeramente y de las hachas, pero también de los torques y adornos.

Su profesor, supongo que el director del centro y experto en latinidades de Campania, Thomas Ashby:

> (…) muestra gran ansiedad de ver las fíbulas, creyendo de mi descripción que algunas fueran de "la Tène.

Por lo que se deriva, nos importa la impresión que se llevó Legh Richmond de su incursión en el "museo", en particular, de las intenciones del anfitrión respecto de sus colecciones, engordadas por entusiasmos no tanto académicos cuanto compilatorios y, a la postre, publicitarios:

> (…) Ya he dicho a el que Ud. no quiere publicar sino solamente comunicar la riqueza de su museo… Lastima que no pude quedarme en Santiago para hacer todo yo mismo[6].

Tres años después de la visita del colegial, Annette M. B. Meakin alabó la comida servida en el Hotel Suizo, donde se hospedaba, y pasó por Senra 3, sobre avisada, recordaría, por el señor Villa-Amil y Castro que conociera en Madrid en la primavera de 1907. En su nunca del todo bien ponderada *Galicia, The Switzerland of Spain* confesó su prurito por las colecciones privadas. Había visto

del Museo Provincial de Lugo, véase BALSEIRO GARCÍA, Aurelia, "Historia dunha colección: Ricardo Blanco Cicerón, Álvaro Gil Varela e a colección de ourivería antiga no Museo Provincial de Lugo", *ADRA. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*, n.º 10, Santiago de Compostla, pp. 55-66.

[5] MPG. RBC, Caixa 141-05//272. Sí lo mencionó Acuña Castroviejo en su discurso de ingreso en la Real Academia de Belas Artes. Mr. Oliffe Legh ejercería años después de profesor de Humanities, es decir, de latín, en la Universidad de Edimburgo. Fueron célebres sus ediciones de las *Elegías* de Propercio.

[6] MPG, RBC/Caixa 172-03//040

algunas en Rusia un par de años atrás, repertorios curiosísimos como aquél de 800 cráneos humanos, reliquias de una supuesta raza eslava junto con ¡huesos de mamut! hacinados en una miscelánea de artefactos antiguos y *naturalia* reunidos en su casa de Novgorod por el letrado, militante de frenologías en boga M. Peredolsky[7]. Miss Meakin quería ver su equivalente gallego. Fue así como recaló en el hogar de nuestro coleccionista; buscaba lo más parecido a un museo privado que pudieran ofrecerle:

> remembering the valuable and interesting private museums I had discovered in some of the remotest of the Russian towns, I inquired if there were no private collections in Santiago. "Yes, we have one," was the reply, "it is in the house of Señor Ricardo Blanco Ciceron"; and through the kindness of Señor Cabeza Leon I soon received an invitation from Señor Ciceron to inspect the treasures which he had gathered together during some forty years[8].

Lo encontró, como vemos, intercedida por el señor don Salvador Cabeza de León, quien profesaba con Blanco-Cicerón sesgos tradicionalistas, afición por lo pretérito y, acaso, esnobista desdén por el "aldeanismo" del arzobispo García Cuesta. El año de la Exposición Regional en que se exhibió buena parte de la colección supuso el punto de inflexión. Quiere decirse que una cosa era visionar las piezas seleccionadas en un espacio público de acuerdo con un argumentario expositivo espectacular, cientifista, didáctico o vulgarizante, y otra, hacerlo *in situ,* en su "museo", particular *locus amoenus* aristocratizante, ajeno a la muchedumbre y conforme a rituales sobreentendidos de un ceremonial fetichista restringido al diletantismo y la erudición.

El propio Cabeza de León muñió otras visitas para *conaisseurs* en ciernes. En 1911, el catedrático de Derecho solicitaba una para Ángel del Castillo. Ya que había cabalgado las tierras de Monforte a la búsqueda de vestigios para la sección de Arqueología de la Regional, a él lo ayudaría un bagaje comprobado y prometedor. Veamos:

> Mi querido amigo:
> D. Ángel del Castillo, a quien V. conoce y sabe cuanto y cuan valioso auxilio nos prestó en la Exposición Arqueológica, desea ver algunas de las preciosidades que tiene V. en su Museo. Se trata de un laboriosísimo trabajador en NUESTRAS COSAS y espero, deseo y ruego que V. le atienda como sabe hacerlo[9].

[7] MEAKIN, Annete, *Russia. Travels and Studies*, London, Hurst and Blacket, 1906, pp. 119-120.
[8] IDEM, *Galicia. The Switzerland of Spain*, Methuen & Co. London, 1909, p. 205.
[9] MPG, RBC/Caixa141-05//058.

Por tanto, la posibilidad de airear "nuestras cosas" en medios extranjeros excitaría la pulsión exhibicionista que, por paradójico que parezca, aquejaba a cuanto coleccionista de provincias finisecular se preciase de serlo. Protagonizar un puñado de páginas escritas en inglés por una autora del caché de Miss Meakin era una oportunidad, el reverso grandilocuente de la Exposición: de la condescendencia vulgar al reconocimiento en gabinetes vía publicación superventas. A ella le debemos la mejor descripción de la *wunderkammer* de Senra 3.

En paralelo a la contemplación curiosa, evasiva, el museo atiborrado de "preciosidades", que decía Cabeza de León, funcionó antes y después de popularidades propias de parada turística (que veremos) como centro de investigación, lugar de acogida generosa que ofrecía fuentes primarias demostrativas, el ansiado *unicum* germinal en un momento de escasez de museos cualificados en las periferias del Arqueológico Nacional. Quizá sea eso, el partido sacado puesto negro sobre blanco en artículos y monografías variopintas, el rasgo que mejor acomode la colección en la categoría "museo": menos la anticomanía de su propietario que su magnanimidad en transigirla al vulgo o revelarla al escrutinio arcano del experto.

En 1888, antes de la "apertura" del museo en la sede definitiva, Bernardo Barreiro ya había publicado algunas notas sobre las novedades de la colección de Blanco-Cicerón. La imagino instalada en su anterior domicilio de la Rúa Nova n.º 2. Acertó en su adversativa -ignoro si conscientemente deliberada- cuando, al introducir el asunto del descubrimiento de unas "diademas célticas" recién adquiridas, escribió:

> (…) Se han salvado de las manos de la ignorancia, (y algo hemos procurado intervenir en ello) quedando depositadas en Santiago en un museo particular PERO respetable y amigo, y a disposición de todo sabio anticuario, dos diademas de oro purificado… El poseedor y SALVADOR de estos preciosos ejemplares es nuestro ilustrado amigo y suscritor D. Ricardo Blanco Ciceron, dueño ya de un museo, escogido especialmente en numismática, pero que contiene tambien piezas arqueológicas, como estas de gran estima[10].

José Villa-Amil y Castro había aludido en el *Museo Español de*

[10] BARREIRO de VÁZQUEZ VARELA, Bernardo, "Descubrimiento prehistórico. Diademas célticas", *Galicia Diplomática* Tomo III, n° 5, 1888, pp. 33-35, Cit. por ACUÑA CASTROVIEJO, op.cit., p. 39. Por esas fechas, Bernardo Barreiro había solicitado a Blanco Cicerón, en petición impresa estandarizada, datos histórico artísticos, fotografías, etc, aparte de una suscripción a la revista. MPG, RBC/Caixa177-01//026.

Antigüedades a la aberración de los torques fundidos en crisoles de joyero de que se haría eco Bernardo Barreiro. Trufó su relato con denuncias subrepticias, agachadas en nota a pie de página, del furtivismo de unos y la codicia de otros, no precisamente "manos ignorantes". No se ha hecho demasiado hincapié en ello y tiene tela[11]. Aludí, asimismo, a su reseña de la exposición de la Real Sociedad Económica, en realidad, memoria razonada que negaba la posibilidad de un museo arqueológico en Santiago por la parvedad de piezas[12]: en 1886 la única colección arqueológica digna de mención -inmodestia admitida- era la suya. Corresponsal en Madrid de la sección retrospectiva de la Regional de Santiago, sería una de sus últimas contribuciones a la difusión anticuaria. El clavo de oro, registrado en el catálogo de la exposición (1885), acabaría en la colección del MBC: lo referiré así en adelante como guiño a Miss Anderson y por entonar, con sarcasmo, la moda horrísona de masticar museos con los acrónimos en que se disciernen[13].

Atañe lo escrito por Villa-Amil en su *Productos de la metalurgia gallega en tiempos remotos* (1907)[14]. Veintipico años después de aquella exigua muestra de 400 objetos, el MBC había ganado en prestigio. Se desmadejan nociones

[11] VILLA-AMIL y CASTRO, José, "Adornos de oro encontrados en Galicia", *Museo Español de Antigüedades,* tomo III, Madrid, 1874, pp. 545-555. En la nota 5 señala al canónigo don Juan González Varela y al diputado en cortes por Mondoñedo, don Patricio Seijo, como los compradores de unos torques de oro hallados por "labradores de hacia Riotorto", "sin otro objeto que la del lucro de la rica materia". De don Patricio, de oficio boticario, cuelga un estupendo retrato firmado por Esquivel en el Museo Provincial de Lugo.

[12] VILLA-AMIL y CASTRO, José, *Memoria sobre la creación de un Museo Arqueológico en la ciudad de Santiago que, en cumplimiento de la Real Orden de 30 de junio de 1886, presenta al Excmo. Sr. Ministro de Fomento José Villa-Amil y Castro*, Madrid, 1887. Unas páginas más adelante, sí defendió la idea de un museo regional de antigüedades de Galicia, la oportunidad de un Museo Arqueológico cuya presencia habría amortiguado la "extracción, lamentable cada día más, del copioso caudal arqueológico" p. 22.

[13] Del clavo escribieron: "clavo tosco de oro que debió adornar la empuñadura de un lujoso *pugio*, según
era usual en la antigüedad", *Exposición organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País. Objetos que expuso el Sr. D. José Villamil y Castro*, Santiago, Imprenta del Seminario Conciliar, 1885, p. 9. Existe un inventario de piezas recepcionadas por la Sociedad Económica para montar el museo arqueológico. Archivo de la RSEAPS, 1884-1886, sig. 177/5. "Inventario de los objetos que recibe la Comisión encargada de la instalación del Museo Arqueológico".

[14] Villa-Amil y Castro tuvo a bien dejar una separata de su obra en casa de Blanco Cicerón que tenía a López Ferreiro como destinatario. El 22 de noviembre de 1907. MPG, RBC/Caixa 172-03//102.

exclusivistas, iniciáticas en las maneras del muestreo de metalurgias milenarias:

> De ella (de la ignorancia del paradero) me ha sacado, en este último verano, el opulento coleccionista santiagués D. Ricardo Blanco Cicerón, al mostrarme los que pudiéramos llamar nuevos torques mindonienses, encerrados lujosa y delicadamente, como otras varias antiquísimas joyas que posee, en elegantes estuches; llevando su amabilidad hasta entregarme dibujos muy detallados y exactos que de ellos tenía[15].

Figura 1: Ferreiro/Gambino: Presentación de la Virgen. Pelai Mas (1919)

Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic C-31056

El verano de la apertura en la Senra, julio de 1897, Pablo Pérez Costanti quiso saber sobre los famosos relieves de Sobrado dos Monxes redimidos en el MBC. Preparaba su meticuloso *Diccionario de Artistas* (no saldría hasta 1930) pero se le intuye entretenido con el escultor Ferreiro, del que publicaría biografía breve al poco de la misiva, en 1898. Su carta no tiene desperdicio. Buscó el

[15] VILLA-AMIL y CASTRO, José, *Productos de la Metalurgia gallega en tiempos remotos*, Orense, Imprenta de A. Otero, 1907, pp. 5-6.

criterio del coleccionista para interpretar con rigor iconográfico lo labrado en las tablas (fig. 1).

Previa lisonja:

> (…) proponiéndome publicar un trabajo sobre varios artistas gallegos que florecieron en las pasadas centurias (anticipo del título completo del *Diccionario*) y habiendo sabido que V. posee unos hermosos relieves procedentes de Sobrado, obra, al parecer, de Gambino y Ferreiro, tómome el atrevimiento de rogarle que, si en ello no tiene inconveniente, se sirva autorizarme para decir al público que V. ha sido, como buen patriota, la mano que salvó de vergonzosa pérdida aquellas artísticas tablas.
> Si V. se digna acceder a mis deseos, me permito también suplicarle una indicación de lo que los dichos relieves representan y algún dato más que su fina amabilidad quiera facilitarme[16].

El archivero cumplió lo prometido tras respuesta favorable del coleccionista, como se evidencia:

> No hace mucho tiempo se adquirieron para un museo particular de Santiago cuatro hermosos relieves procedentes de Sobrado, representando pasajes de la vida de la Virgen. Despojados cuidadosamente, como lo han sido, del dorado que los recubría, pueden figurar entre las principales joyas artísticas que debemos á Gambino y Ferreyro. ¡Bien haya la patriótica mano que supo llegar á tiempo para salvarlas de vergonzosa pérdida![17].

El mismo 1898 ofertó en recado conciso la venta de las Puertas de la Inquisición talladas en cedro que tenía despositadas en el museo compostelano de la Real Sociedad Económica de Amigos del País: "nadie mejor que usted podrá apreciarlas"[18], aseguró. Por fuerza serían las puertas del edificio de la Inquisición, la Casa de Calo, derribada en 1913 y vecina, hasta entonces, del MBC en Senra 3[19].

Pérez Costanti rogó por otros investigadores de renombre, como Andrés

[16] MPG, RBC/Caixa172-03//065.
[17] PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Biografía del escultor Ferreyro*, Santiago, 1898, p. 11 nota 2. Hoy los tiene el Museo de Pontevedra.
[18] MPG,RBC/Caixa172-03//066
[19] Sobre los avatares constructivos de la sede de Porta da Mámoa, veáse PITA GALÁN, Paula, "Las nuevas casas de la Inquisición en Santiago de Compostela: del palacio de Monterrey a la sede de Porta da Mámoa", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. 59, núm. 125, 2012, pp. 157-191.

Martínez Salazar, interesado en el enigmático bronce de Ortigueira[20]; o el portugués José Fortes, quien requirió, como Richmond, datos acerca de las fíbulas[21]. En 1904 los puso en contacto el asiduo pionero Federico Maciñeira[22]. Éste, a su vez, había publicado algo (y espoleado luego la curiosidad de Martínez Salazar) sobre el ídolo bizarro, aconsejado en su primer examen por el alemán Emilio Hübner, ya puestos a urdir relaciones[23]. Enviaría dedicado su trabajo al "ilustre arqueólogo francés Salomon Reinach"[24].

La relación con Casto Sampedro fue, en ocasiones, todo lo tirante que podían concitar el respeto amistoso inter pares y la competencia entre dos museos, el privado de Senra 3 y el institucional de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra[25]. Repasando cartas, afloran el mosaico de Panxón ahora recuperado, el Hércules de A Garda todavía extraviado, manuscritos medievales tocantes a Paio Gómez Chariño, intimación de fotos y más fotos, requiebros por compartir adquisiciones soñadas tiempo ha (una sillería de coro, restos lígneos del palacio episcopal…), quizá celos que presupongo. Con todo, fue Casto Sampedro quien posibilitó la visita del insigne arqueólogo Leite de Vasconcelos, interesado como estaba el portugués "principalmente en ver torques y diademas"[26].

Y así, por intercambio epistolar, con exploraciones *in situ* o por intermisión de fotografías y notas, el MBC desarrolló una envidiable actividad investigadora de ámbito internacional. Lo que había empezado entre

[20] En carta remitida el 11 de septiembre de 1902. MPG, RBC/Caixa172-03//068.

[21] En carta del 23 de septiembre de 1904. MPG, RBC/Caixa172-03//042.

[22] Sobre esto no, pero sí sobre la relación de Federico Maciñeira con Portugal, véase: TREVÍN PITA, Vanesa, "Federico Maciñeira y la arqueología portuguesa: viajes, congresos y correspondencia", *Actas del IV Congreso de Historia de la Arqueología*, MAN, 2015, pp. 537-550.

[23] Por carta del 27 de marzo de 1917, Eladio Oviedo anunció la devolución de la *Epigrafía* de Hübner (que había recibido en 1913, de manos de Blanco Cicerón, a cambio de una biblia incunable ilustrada con entalladuras: dice dejarla en el "Escritorio") y confesó su falta de recursos para adquirirla. MPG, RBC/Caixa173-01//154.

[24] MACIÑEIRA, Federico, "Un interesante bronce", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, julio de 1902.

[25] En este sentido, resulta sugerente la conjetura acerca de la posible compra por parte de Blanco Cicerón de la estela de Araño justo cuando la piedra iba a ser recogida por un carretero para llevarla a la estación de tren de Padrón: ya había sido adquirida por el Museo de la Sociedad Arqueológica. Véase FERNÁNDEZ SANTOS, Carlos, "Correspondencia sobre la estela romana de Araño (Rianxo) conservada en el Museo de Pontevedra", *Cuadernos de Estudios Gallegos*,T. 61, n.º 127, 2014, pp. 319-374, concretamente p. 345.

[26] MPG, RBC/Caixa141-05//294. Sin fecha, como todo lo manuscrito por Casto Sampedro.

camaraderías, de cuando Antonio López Ferreiro incluía en sus tomos de la *SAMI* fotograbados de los capiteles de Mezonzo coleccionados por su amigo, devino institución ineludible de consulta. Además de la variedad de piezas, la riqueza documental y bibliográfica eran un incentivo. El MBC funcionó como archivo-biblioteca de consulta, incluso con servicio de interpréstamo y de "reprografía": Marcelo Macías habría completado el imprescindible sobre monedas suevas de Pío Beltrán gracias a las improntas de numismas de la colección de don BC y a su amabilidad en enviarlas[27]. A propósito de la información recibida sobre una urna cineraria de vidrio, la respuesta de agradecimiento del señor Macías (2 de enero de 1904) ejemplifica lo que significaban el coleccionista, su colección y la ayuda prestada en el microcosmos arqueológico y museístico, ourensanos en este caso:

> Es una urna hermosísima y dudo que la aventaje la que fue a parar al Museo Nacional… Irá (la información recibida junto con la fotografía), con la noticia, en un Apéndice de mi Epigrafía. Lo merece (…). Todos los días festivos pasamos la tarde y parte de noche entre las piedras y cacharros de nuestro Museo y casi siempre sale usted a colación en nuestras conversaciones arqueológicas.

Añadió que tales charlas componían los momentos más felices de su vida[28]. En el Apéndice de su clásico sobre la epigrafía astorgana verificamos el agradecimiento en torno a la urna con detalles sobre los avatares de su llegada al MBC:

> Apareció en Noviembre de 1888, en las inmediaciones de Astorga, y fue adquirida, cuatro o cinco años después, en León por nuestro querido amigo, el ilustrado arqueólogo y coleccionista de Santiago, D. Ricardo Blanco Cicerón, que la conserva con la mayor estima en su rico museo, y ha tenido la bondad de facilitarnos la fotografía que aquí reproducimos. Las circunstancias del descubrimiento se declaran minuciosamente en el documento que, á modo de auténtica, acompañaba á la urna, cuando la adquirió el Sr. Blanco Cicerón[29].

Ahorro el resto del texto.

Por terminar con la retahíla de referencias -son incontables- gallegas, del estudio de Balsa de la Vega, la *Orfebrería gallega,* impresa en 1912, una carta

[27] En carta del 8 de noviembre de 1915. MPG, RBC/Caixa173-01//069. BELTRÁN VILLAGRASA, Pío, "Las monedas españolas acuñadas en la suevia española", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense* - Tomo V Num. 101 (Marzo-Abril 1915)

[28] MPG, RBC/Caixa173-01//167.

[29] MACÍAS, *Epigrafías*…, op.cit., p. 176.

recibida en Senra 3 desvela los preparativos de su publicación; llegamos a entresijos extrapolables acerca del proceso investigador que se trenzaba a partir del museo. El 1 de diciembre de 1911, casi a punto las galeradas, pidió desde Madrid:

> Mi querido amigo: supongo que por la estafeta del Senado y en sobre certificado habrá recibido V. unas copias fotográficas de los torques y bronces que fotografié en su casa de V. Las tales copias están hechas en distintos papeles pues no he podido hasta ahora hacerlas en un buen papel y bien.
> Con las fotografías le envié carta rogandole que me enviase nota de la procedencia de los torques, pues estoy haciendo un estudio y solamente me falta ese detalle para darlo por terminado[30].

En definitiva, el cruce de cartas nos abre la trastienda de los inicios de la arqueología, la numismática, la prehistoria, la historia del arte ... como disciplinas científicas. Las *cartes de visite*, más allá de la obligada *politesse,* tejían, de facto, lo que hoy llamaríamos el registro de investigadores de un museo. Por supuesto, algunas de las tarjetas ocupaban un lugar de honor -interesado- en el fichero. La de Juan Cabré Aguiló, arqueólogo al servicio del XVII marqués de Cerralbo, acusa el paradigma. Debió de ser el contacto, la tarjeta más codiciada, no sólo por la trayectoria científica del señor Cabré, también por una ascendencia académica adornada de colaboraciones con Fidel Fita y amparada por el señor Sebastián Montserrat, fiel tradicionalista, curioso coleccionista, presumible sosias de Blanco-Cicerón. Pero cuánto pesó el sujeto de sus trabajos arqueológicos, don Enrique Aguilera y Gamboa. La tarjeta del joven arqueólogo rezaba un escueto "Juan Cabré Aguilo". Por los escolios a lápiz sobre el cartón, garabateados por su anfitrión, sabremos que visitó el museo en septiembre de 1914. Añadió el coleccionista: "Trabaja con Cerralbo". Coleccionismo, arqueología y lealtad a la memoria de don Carlos, al porvenir de don Jaime, se daban la mano[31]. Dos tarjetas inmaculadas de Juan Vázquez de Mella y Fanjul redundan en el consabido carlismo, efigiado en la figura litografiada del duque de Madrid con el dogo, de nombre León, a sus pies[32].

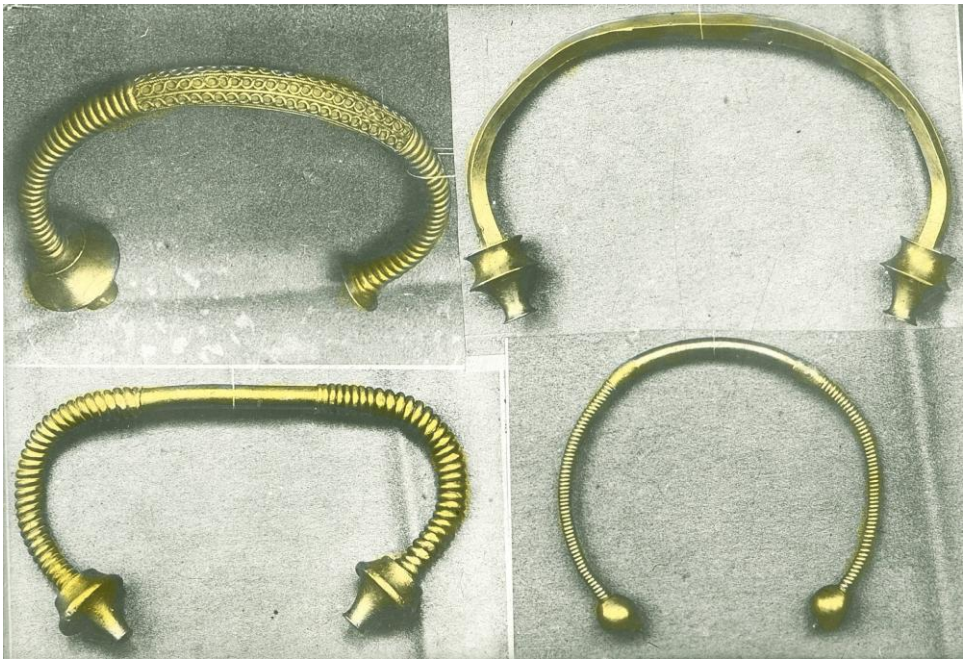
[30] MPG, RBC/Caixa172-03.

[31] MPG, RBC/Caixa141-05//060. Dos años después, el 23 de abril de 1916, BC recibió una tarjeta de Juan Fernández Gil donde le anunciaba la publicación de su trabajo sobre las "insculturas rupestres de la provincia de Pontevedra" en el número de mayo del *Boletín de la Real Academia Gallega* (año XI, número 105). En él se vanagloriaba de la sanción científica del marqués de Cerralbo a propósito de las del monte Mogor.

[32] MPG, RBC/Caixa141-05//205 y 334. Vázquez de Mella y BC asistieron a las honras fúnebres de la duquesa de Madrid, presididas por López Ferreiro en la iglesia de Santo

A Cabré Aguiló le interesaron los torques. Fotografió, que yo sepa, cuatro de la colección (fig. 2). Se registraron en el fondo del arqueólogo de la Fototeca Nacional bajo el epígrafe genérico de "reproducción fotográfica de cuatro positivos de época de torques". Ahí están los torques de Melide, el de Viladonga, el de Cu de Castro y el de Recadieira (II).

Figura 2: Juan Cabré Aguiló. Torques de la colección Blanco-Cicerón (ca. 1914)



Instituto del Patrimonio Cultural de España. MCD. Fondo Cabré, 6827

En un plano menos tendencioso del "fichero", más solidario con la ciencia, la tarjeta de Obermaier concentra en su sencillez capitular la cooperación entre el coleccionista y el flamante catedrático de la Universidad de Madrid, pues así lo presentaba:

DR. HUGO OBERMAIER
CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID[33].

Anotó a lápiz su residencia en Compostela: el Hotel Suizo.

Agostiño, el 14 de febrero de 1892. *El Correo Español. Diario Tradicionalista,* miércoles 15 de febrero de 1892, año VI, num. 1327, p. 1.

[33] MPG, RBC/Caixa141-05//219.

Catalogada la tarjeta en un "ca. 1910" difuso, el doctor Hugo Obermaier no obtuvo su cátedra sino en 1922. Esa será la cronología más adecuada para la visita al MBC, en coincidencia con el seminario impartido durante varias semanas en la Univesidad de Santiago, entre los meses de octubre y noviembre de 1922[34]. De las crónicas del diario *Galicia: diario de Vigo* que recogieron las ponencias del alemán (ilustraba sus discursos con proyecciones e incluso con piezas reales) asombra la referida a las últimas, del domingo 29 de octubre y miércoles 01 de noviembre.

Sobre la decimosexta conferencia -abordaba Obermaier la Edad del Bronce- leemos en el periódico:

> D. Ricardo Blanco Cicerón facilitó al sr. Obermaier, para ilustrar esta parte de su conferencia, varios objetos de la edad del bronce hallados en nuestra región[35].

La del 01 de noviembre, cierre del seminario, versó sobre la "civilización celta en Galicia". Obermaier se deshizo en elogios cuando citó la colección del MBC, con alabanzas manidas en la historiografía desde lo escrito por Villa-Amil y Castro:

> (…) se construyen armas con pomo de antenas rectilíneas, torques y joyas de oro que se conservan en el museo del señor Blanco Cicerón y que forman la única colección que hay en Europa[36].

Luego, aparte las pocas exposiciones, algunas de las piezas del coleccionista puede decirse que las prestó para ilustrar conferencias[37].

Hubo publicaciones más despistadas. Quizá por su ambición, o por el volumen de datos manejados, no encontraron el momento para pasar por el MBC y estudiar donde correspondía los objetos en solfa. Por ejemplo, la *Reconvención de Adán y Eva* (fig, 3). Se trabajó con fotografías. En efecto, en el volumen VI de su *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads,* Arthur Kingley

[34] Véase, OBERMAIER, Hugo, "Impresiones de un viaje prehistórico por Galicia", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, VII, (148-49), pp. 25-48.

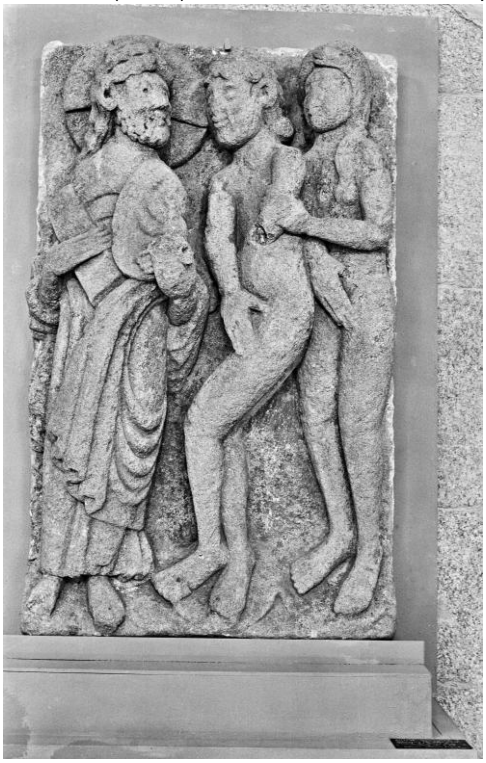
[35] *Galicia: Diario de Vigo*, Domingo 29 de ocubre de 1922, p. 2.

[36] *Galicia: Diario de Vigo*, miércoles 01 de noviembre de 1922, p. 2.

[37] El papel jugado por Obermaier en Santiago y la colaboración de Blanco Cicerón, ya fueron recogidos por ARMADA PITA, Xosé Lois, "Arqueólogos en el finisterre: Obermaier, Pericot y la cátedra de Santiago de Compostela", en *Documentos inéditos para la Historia de la Arqueología, Sociedad Española de Historia de la Arqueología***,** Madrid, 2008, pp. 197-212.

Porter incluyó la foto (imagen 693) del fragmento procedente de la fachada de Acibechería, pero una foto ya pasada, la que habría tomado ¿Juana Roig? en el patio de San Clemente, en 1909, cuando salió del MBC para la Regional. Al pie de la ilustración, los créditos dicen: "Santiago de Compostela, (La Coruña), Catedral. Fragment of sculpture now in museum". No especifican en qué *museum* se guardaba[38].

Figura 3: Mas (1961). Reconvención de Adán y Eva



Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. GA-14818

Y hubo publicaciones, ay, huérfanas del material acopiado en el MBC, fruto de investigaciones vespertinas, con la muerte de Blanco-Cicerón demasiado reciente. Hablo de la primera tesis doctoral conocida sobre el gallego medieval a cargo de una Margot Sponer guiada de archivo en archivo por Costanti bajo la

[38] KINGSLEY PORTER, Arthur *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston: Marshall Jones Co., vol. VI, 1923. Los ¿? sobre el apellido Roig, citado por Porter al pie de la foto, se explican por la ausencia de Juana Roig en la Exposición Regional. Es probable que, entre el cúmulo de imágenes, Porter confundiese a la fotógrafa (de la que tomó un montón de fotos) con otra de sus fuentes, seguramente Mas.

recomendación, cuidado, del mismo don César Vaamonde Lores *introducer* de Ruth y Paquita. Cuando la alemana llegó a Compostela, a finales del verano del 26, el coleccionista venía de fallecerse. Debido a las cortapisas de un museo enlutado, no habría podido acceder al fondo de manuscritos que hoy conserva el Arquivo Histórico Universitario de Santiago. A matacaballo, preguntó por ellos a Vaamonde Lores. Los había leído en diferido, a expensas de lo transcrito por Martínez Salazar. Qué lástima. Dado que no se sabe nada de esto, me permito citar este fragmentito de una carta de Vaamonde Lores dirigida a Margot Sponer, de la que dijo era una mujer "tan pequeñita que cabía toda junta en un bolsillo" y que había pactado "con el demonio, de lo mucho que sabe y por su atrevimiento" Firmada el 6 de octubre de 1926, aclara alguna cosa:

> (…) He leído un periódico de Santiago que habla de V. y le tributa muy justos y merecidos elogios. El señor Pérez Costanti y demás amigos, PARA QUIEN DI CARTAS A V. supongo le hayan servido a satisfacción, pues son excelentes personas[39].

Al hilo de estas ausencias, escama la de la colección BC en la producción, por lo demás atenta, puntillosa de GG King. Escama porque sé, sin embargo, que visitó al archivero-bibliotecario de la Real Academia Galega, quien aplaudió en secreto a la historiadora del arte. En carta enviada a Ruth Matilda Anderson (de vuelta en Nueva York) el 27 de agosto de 1926, escribió esto:

> He tenido el gusto de conocer a la señorita Georgina Goddard King, Profesora de la Universidad de Bryn Mawr (Pensilvania), la cual estuvo conmigo en mi biblioteca. Es una miss sumamente ilustrada. Viene a lo mismo que Vds. -y esto ya por 4ª o 5ª vez- a estudiar a España. Es una admiradora de Galicia y de sus cosas y tiene publicados libros de arqueología referentes a esta región y va a publicar alguno más…[40].

LA MANO PATRIÓTICA

Y ahora es cuando se suscitan interrogantes sobre la "mano patriótica"

[39] Arquivo da Deputación de Pontevedra (en adelante ADP), Fondo Vaamonde Lores, 1.736/9. De los documentos que fue rebañando el señor BC se publicaban noticias en la prensa si es que alguno de ellos era regalado -ufanía de socio- a instituciones como la Económica de Amigos del País. Por ejemplo, leemos en *El Eco de Santiago* del 20 de abril de 1898: "Donación del notable coleccionista D. Ricardo Blanco Cicerón: dona un manuscrito al Museo Arqueológico de Santiago". Otros eran obsequiados a eruditos como Fernández Alonso.

[40] ADP, Fondo Vaamonde Lores, 1.736/8.

de Blanco-Cicerón. Entre las imágenes que ilustran las páginas de cortesía del volumen I de *The Way of Saint James* (New York, 1920), GG King incluyó la de un azabache compostelano, un Santiago peregrino con orante a sus pies, propiedad de la Hispanic Society que costeaba la edición[41]. La figurita no aparece en el *Catálogo de Azabaches Compostelanos* que había publicado Guillermo de Osma en 1916. Este señor mantuvo correspondencia con Blanco-Cicerón para armar su trabajo. El coleccionista, piezas de interés mediante, guardaba documentación (agenciada) sobre azabacheros notorios, como Gómez Cotón. Osma se lo agradeció en el catálogo: "El original de este inventario que debemos a la bondad de don Ricardo Blanco Cicerón..."[42].

Entre las misivas preparatorias del catálogo encontramos en 1913 a Eladio Oviedo y Arce como interlocutor. Osma solicitaba fotografías y Blanco-Cicerón se abría a un intercambio de azabaches, rechazados por "feos"[43]. Alguno bonito debió de comprarle. Pasaron a ser expuestos en el Museo que hoy llamamos del Instituto Valencia de Don Juan. Nos lo cuenta el escultor Magariños en postal enviada al señor BC el 14 de marzo de 1917:

> mi respetable y querido amigo, ayer admiré el museo (digo yo que casi de estreno) del señor Osma y detalladamente sus azabaches, que son de primer orden. Le quiere mucho a usted y...[44].

Las cordialidades entre ambos coleccionistas, como mínimo epistolares, habían comenzado en 1916, tras la visita de Osma a la colección de Senra 3. Tras ese encuentro, Blanco-Cicerón quiso colocarle parte de sus *items* (lo conseguiría finalmente, embelesado como estaba Osma con los azulejos "moriscos" de A Rocha Branca) y aprovechar la influencia del Diputado a Cortes por Monforte (cargo declamado en el papel timbrado usado por Osma en sus réplicas: recordemos su intervención en el caso del tríptico de Monforte) para alcanzar clientelas menos tiquismiquis, más desprendidas[45]: Archer Milton Huntington. A

[41] GODDARD KING, Georgina, *The way of Saint James*, Vol. I, New York, G.P. Putnam's Sons, New York and London, 1920.

[42] Se refiere al inventario de bienes del azabachero que luego reprodujo íntegro. OSMA y SCULL, Guillermo de, *Catálogo de Azabaches Compostelanos. Precedido de apuntes sobre los amuletos contra el aojo, las imágenes del apóstol-romero y la cofradía de los azabacheros de Santiago*, Madrid, 1916, pp. 115-116, nota 1.

[43] MPG, RBC/Caixa172-03//057, Caixa173-01//152 y Caixa173-01//146.

[44] MPG, RBC/Caixa179-159.

[45] Sobre los azulejos de A Rocha Branca, véase PRIETO MARTÍNEZ, M.ª Pilar, et alii., "Los azulejos de A Rocha Branca (Padron, A Coruña): un estudio arqueométrico, *Gallaecia*, 37, 2018, pp. 127-142. Sobre la pasión de Osma y Scull por la azulejería nazarí y la colección

través de Osma, el fundador de la Hispanic Society compró a Blanco-Cicerón varios azabaches. En el lote, con precio aparte, iba el cebo de una figura de Santiago "romero"[46]. Todo por 690 pesetas:

> principalmente uno de los dos collares, tres de las higas, etc, pues la figurita de Santiago la dejo en el otro lote para que sirva de algún aliciente para aquel Museo (el de la Hispanic Society)[47].

Don Ricardo Blanco-Cicerón ya había intentado diez años atrás, esto es, antes de la ley de 1911, llamésmole "antienajenación", abrirse un hueco en el mercado de antigüedades neoyorquino por medio de uno de sus "agentes". Contactos como Nicolás Polo le recomendaron apelar a museos ingleses, más dados a asuntos de arqueología. Ignoro qué quería vender:

> yo creo que con quien sacará Ud. más partido de sus encantadoras colecciones arqueológicas será con Inglaterra, que hay bastante espíritu de arte[48].

Ignoro también si la figurita de Santiago empleada por GG King en su volumen de 1922 fue la adquirida por la Hispanic Society tasada por Osma, pero es obvio que la manía coleccionista del señor BC evitaba lucros vanos, de chamarilero. Apuntaba más alto. A cambio, la manía exigía aligerar, pulir aquellos elementos de la colección que resultasen superfluos por repetitivos. El beneficio añadido, por adventicio que fuese, recompensaba lo detraído del repertorio. La redundancia se corregía, como hemos visto, a golpe de misivas y de un nutrido número de *cartes* ya no de eruditos, sino de aficionados de patio de recreo, como un José María Florit, de marchantes, anticuarios y algún mercachifle. El conservador de la Real Armería quiso cambiarle, como cromos, unas "placas de cobre grabadas… que creo no tengan gran interés para usted" por unos "objetos

del Museo Arqueológico Nacional, véase NEBREDA MARTÍN, Lara, "El legado andalusí de Guillermo de Osma en el Museo Arqueológico Nacional: relaciones y similitudes con el Instituto de Valencia de Don Juan", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 39, 2019, pp. 117-132.

[46] El propio Osma le había adquirido algunos, los azabaches vistos por Magariños, pero también azulejos de A Rocha Branca: "abonarán los señores Urquijo en cuenta de Ud. el importe de los azulejos de la Rocha y de los Azabaches". Carta remitida el 24 de julio de 1916. MPG, RBC/Caixa173-01//077.

[47] MPG, RBC/Caixa173-01//200. En carta enviada el 4 de julio de 1916.

[48] MPG, RBC/Caixa178-01//036.

romanos pequeños"[49].

Blanco-Cicerón estaba suscrito a la revista *Coleccionismo.* Su administrador, Carmelo Martínez, lo advertía de subastas en las que comprar o vender cuanto le placiese[50]. De los anticuarios frecuentados citaré a Bacqueville, con tienda parisina de monedas y medallas; a Generoso Añés, con un establecimiento en Toledo de donde salían tiépolos con destino a la Galleria dell'Accademia veneciana; a José de Arteche, cuyos *objets d'art et antiquités* podían ser adquiridos en París o en San Sebastián, o a Augusto Carlos Villas y su "bazar de antigüedades". La red era proporcional al apetito coleccionista, y así, como coleccionista, es como debemos enjuiciarlo. De sus relaciones con otros, da que pensar la visita al museo de un sibarita como Enrique Traumann, cónsul de Guatemala en Madrid[51].

El MBC comenzó a ser citado en guías turísticas, sobre todo a raíz de la Exposición Regional y el reportaje de Miss Meakin, conforme nacían los oportunistas viajes organizados. La prensa vociferaba primicias acerca de un museo que engrosaba los titulares de sociedad; incluso se publicitaban los hallazgos arqueológicos incorporados al tesoro "céltico" del señor BC:

> (…) uno (torques) en el Castro de Villadonga (Lugo) que el Sr. Blanco Cicerón ha agregado recientemente a su preciosísima colección", informaba *El Eco de Santiago* el 22 de octubre de 1915[52].

Un mes antes, *El Noroeste* noticiaba la excursión "cultural" que preparaba la Universidad Popular. El plazo de inscripción apremiaba: se cerraría el 30 de septiembre. El itinerario, ambicioso, contemplaba estas paradas:

[49] José María Florit había visitado el MBC el verano de 1901. La carta es del 17 de enero de 1902. MPG, RBC/Caixa173-01//116. Florit fue admitido en la tertulia que sobre arte y antigüeades se celebraba los domingos en casa de Osma, inercia heredada de su suegro Crooke. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "Una tertulia sin par", en *Fandiño. Xosé Ramón,* Eds. Do Castro, A Coruña, pp. 150-154.

[50] MPG, RBC/Caixa173-01//113

[51] Se conserva su tarjeta de visita. MPG, RBC/Caixa 141-05//328. Enrique era hijo de Ricardo Traumann, de quien se desconoce si compró obra o heredó de su padre la colección de pinturas flamencas, marfiles y alabastros. Véase PÉREZ MARTÍN, Sergio y LORENZO ARRIBAS, Josemi, "Una María Lactans en la colección de Richard Traumann procedente del convento de Santa Sofía de Toro (Zamora)", *Philostrato. Revista de Historia del Arte*, n.º 15, 2024, pp. 83-96, nota 14.

[52] *El Eco de Santiago: diario independiente*. Año XX, número 7028, 22 de octubre 1915, p. 1.

> La Catedral, el Ayuntamiento, la Universidad, Fonseca, Hospital Real, Colegiata de Sar, Museo Arqueológico, San Martín Pinario, antiguo Palacio de Gelmírez, Seminario, Museo Blanco Cicerón, Santo Domingo y, en una palabra (sic), cuanto de notable encierra en monumentos y en establecimientos de enseñanza aquella ciudad[53].

Sin salirnos del 1915, Benito Fernández Alonso terció por Vicente Risco para que accediese al MBC en visita privada:

> rogando a V. que le dispense el favor de hacerle conocer los preciosos objetos arqueológicos que V. posee, pues se lo agradecerán el interesado y su afectuosísimo amigo.

Sin menoscabo de la talla intelectual de Risco, es claro quiso acudir picado por el sano fisgoneo de un museo en boca de todos.

En 1921 la prensa madrileña reprodujo lo leído en la gallega sobre la invención de dos brazaletes, "al pie del monte llamado Urdiñeira":

> como el que tiene el señor Blanco Cicerón, de Santiago, que posee la más rica colección de España, y quizás una de las mejores del extranjero en esta clase de objetos[54].

En su *Guía de Galicia* (1926) Otero Pedrayo recordó a "D. Ricardo Blanco Cicerón, distinguido arqueólogo" entre los hijos excelsos de Tui; para ilustrar qué cosa era un torque, cuatro fotos retrataron sendos ejemplares de la colección BC[55]. Muerto él, la colección se mantuvo enarbolada bajo el monograma MBC en crónicas turísticas un tanto desorientadas. La fama estaba irremisiblemente asociada al crédito del coleccionista, a sus opulencias y a la vida complacida que propalaban los mentideros impresos. Quizá porque jamás fue museo de carácter institucional, sino tapadera voluntariosa, esa fama, por póstuma, fue efímera; no sobrevivió al "fundador" . La revista *Alrededor del Mundo,* en su número del 25 de mayo de 1930, recomendó la "colección Blanco Cicerón" entre los museos visitables de la ciudad: "riquísimo en torques célticos", decía, risible superlativo contagiado de lo escrito por Benigno de la Vega Inclán en su *Guía del Viaje a Santiago* (1927) donde advirtió:

> torques como los que se guardan en la riquísima colección compostelana de los

[53] *El Noroeste*, año XX, número 9557, 23 de septiembre de 1915, p. 2.
[54] *El Universo*, Madrid, 22 de julio de 1921, p. 2.
[55] OTERO PEDRAYO, Ramón, *Guía de Galicia*, Ed. Galaxia, 1965, p. 286.

> hijos de Blanco Cicerón, que fuera mala vergüenza que se perdiese para España[56].

Cuando Miss Anderson y Miss Spalding lograron adentrarse en el nº 3 de la Senra, confluían en el MBC clichés manoseados, los "must have" de aquellas colecciones privadas nacidas durante el "coge el dinero y corre" de la Restauración: extensiones monumentalizadas de los gustos, egos, inquietudes de unas elites concienciadas consigo mismas y, en su hedonismo estético, con esa entelequia motejada de patrimonio histórico artístico. En ditirámbica confusión/justificación de los medios por el fin, se alabó y se alaba la "salvación", la batalla patriótica entablada por Blanco-Cicerón contra la rapiña ajena en beneficio de la "patria chica". Se ha hablado de una denodada "construcción del alma nacional" (dixerunt!)) gallega, empeño hagiográfico que yo no he visto por ninguna parte. El coleccionista habría rescatado a golpe de talonario no sé cuántos artefactos -sería bueno inventariar la ucronía, con pelos y señales-, para su salvaguardia en un territorio natural/nacional encarnado en el edificio de Senra 3, suerte de egoísta metonimia patriótica anunciada en periódicos, revistas, guías. Bueno, así lo consignaron Barreiro y Costanti, con elogios de una naturaleza inercial de las reales órdenes de 1850 que clamaban por los "tesoros de la patria" cuando la construcción romántica de las glorias de la nación agusanaba su apogeo, si es que lo acarició en algún momento. Al margen del solipsismo empedernido que movía el anhelo coleccionista, es cierto que subyacía en cada encomio la sombra del pillaje extranjero. Pero el rescate, si así queremos verlo, era circunstancial, la excusa y, de paso, la consecuencia de un coleccionismo deletreado en primera persona del singular que, no obstante, no hacía ascos a piezas alóctonas o a desmontar claustros para adorno de pensiles versallescos. La lógica del expolio como salvación patrimonial se antoja, hoy, regresión hipócrita. El fin, entendible sin ambages en la cronología y presupuestos sociales en que nos movemos, era la colección: justificarla ahora -no hace 150 años- apelando a auras altruistas es descontextualizar un fenómeno coleccionista que encontraba en la acumulación rabelaisiana -felicísima expresión de la doctora Bolaños- su razón de ser. Los conceptos de patria y salvapatrias eran otros en un entonces asediado por la avaricia de los saqueadores de la big apple o de la Cataluña bullente de colecciones furtivas con ínfulas de museo/prestigio de clase[57]. La recomposición de los platos rotos del "alma nacional", argüida de

[56] VEGA INCLÁN, Benigno de la, *Guía del Viaje a Santiago*, Real Academia de la Historia, 1927, p. 42.

[57] Sobre el microcosmos de coleccionistas americanos y sus agentes, ojeadores de las exposiciones de arte "retrospectivo", véase GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis, "Subastas

manera acrítica, no observaba sino el móvil enciclopédico, caprichoso, común a otras colecciones, como la del Guillermo de Osma o del sosias que dije, repertorios engrosados por piezas únicas -algunas fraudulentas- o series de piezas excepcionales, fuentes primarias con las que explicar un mundo propio que, eso sí, era vanidosamente exhibido.

Sin rodeos, Villa-Amil y Castro destapaba el pillaje indiscriminado al ministro de Fomento:

> Una triste certidumbre ha sido el mayor fruto de mi detenida excursión por las cuatro provincias gallegas: la de que la comarca ha sido muy explotada por los agentes de los almacenistas de antigüedades, y, por consiguiente, que grande y buena parte de la riqueza arqueológica de Galicia, restos de su pasado esplendor así como la magnificencia de sus poderosas corporaciones, de muchos de sus insignes magnates y de algunos de sus preclaros hijos, ha salido de las tierras gallegas, y probablemente de las españolas, para enriquecer las tiendas de los comerciantes y las colecciones de los anticuarios.

Sin que lo considerase manera propia del fomento de un museo, admitió que su fundación haría "competencia a los traficantes y … coleccionistas"[58].

Así era, una dura competencia palpable en la carrera por acaparar monumentos, que no salvarlos de ajenidades, aunque por carta de BC a Casto Sampedro (del 4 de diciembre de 1916) incidiese justo en ello. Todo en favor de la patria chica:

> (…) Podría estorbarse que este ejemplar (la estatua de un Salvador), románico a mi juicio, saliese de Galicia? Sin romper nombres, y si tiene V. medios de impedirlo y llevarlo a ese Museo, merecería una vez más, bien de la Patria chica. Sé ahora que nuestro sujeto se llama Antonio Bosch y tiene su residencia en Barcelona, Olimpo 12[59].

La candidez (la nuestra) se desengaña con pruebas. A BC le costó, para

internacionales entre 1843 y 1936. El patrimonio artístico nacional en venta", en *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*, coord. por Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano, 2018, pp. 727-742.

[58] VILLA-AMIL, *Memoria*, p. 23

[59] Museo de Pontevedra, Colección Sampedro, 67-22, (5), doc. n.º 6. Citada en relación con otros expolios con destino catalán por SANTOS FERNÁNDEZ, Carlos, "Una singular lucerna de bronce, zoomorfa y con monogramas hallada en el Bierzo: testimonios de su paso por Galicia camino de Roma", *CROA: boletín da Asociación de Amigos do Museo do Castro de Viladonga,* n.º 29, 2019, pp. 84-109.

empezar, restituir a la catedral de Santiago algunas de las piezas que ésta había prestado para la Regional. En 1912 se nombró una comisión capitular para reclamarle esos objetos[60]. La adquisición por BC (con la consiguiente, demorada devolución) de los esmaltes de Limoges robados de otra catedral, la de Ourense, cuando su existencia era de sobra conocida tras lo escrito por Villa-Amil y Castro[61] -los vio en su lugar acompañado por su hija- es otro simple ejemplo, suasorio de una comezón espasmódica[62].

Un intento de venta relaciona al coleccionista con el mercado/expolio de escala internacional. El mismo año de la ley de 1911, el 28 de noviembre, Pedro Ruiz escribió desde el 38 Faubourg Montmartre (dirección del Grand Hotel Paris Nice):

> Muy Sr. mío y respetable Señor. Le agradeceré me remita las fotografías del Díptico de Marfil como convenimos cuando tuve el gusto de saludarle en esa (en el MBC) y, como le indiqué, que, aunque caro, convenía me daría un precio, porque SIEMPRE REHÚSAN de ofrecer cuando no se les pide.
>
> Pedro Ruiz (rúbrica)
>
> De Vitoria, España, Comercio Ornamentos de Iglesia (manuscrito)
>
> Es conveniente me dé la dimensión de los marfiles en la misma fotografía[63].

Pedro Ruiz, iniciador de la saga de anticuarios/marchantes/saqueadores (la polisemia obliga) protagonizada por sus hijos, Raimundo y Luis Ruiz, regentaba una tienda de ornamentos litúrgicos, orfebrería y sastrería eclesiásticas en la calle

[60] Archivo de la Catedral de Santiago, Libro de Actas Capitulares, IG 637, fol. 392v.

[61] VILLA-AMIL y CASTRO, José, "Frontales, arcas y otros objetos sagrados en las iglesias de Galicia", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, t. II, n.º 24, enero-febrero 1902, pp. 12-13.

[62] Véase el documentado trabajo de REQUEJO ALONSO, Ana Belén, "La investigación en un museo: biografía del conjunto de esmaltes de Limoges del Museo de la Catedral de Ourense", *Porta da Aira*, n.º 10, 2004, pp. 261-280. Añado dudas: dos de estos esmaltes fueron expuestos en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908, el año del robo. No se sabe cuándo los adquirió Blanco-Cicerón. Véase fotografía de la placa esmaltada del San Juan (cuando el cabildo auriense había prohibido fotografiar las piezas en junio de 1908) en *Libro de Oro. Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza. Crónica ilustrada escrita bajo la dirección de D. Rafael Pamplona Escudero, exalcalde de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta y Fotograbado del Heraldo de Aragón, 1911, p. 223. Blanco-Cicerón ya había mostrado su buen olfato para los esmaltes, otros imprescindibles del coleccionismo finisicular, con la ayuda de Aurelio Ribalta. Éste mandó carta de respuesta desde Madrid el año 1895 ante los requerimientos del coleccionista sobre museos especializados en esmaltes. MPG, RBC/Caixa175-02//002.

[63] MPG, RBC/Caixa174-01//011.

Dato de Vitoria. El establecimiento, revestido de santidad, encubría con hilos de oro el tráfico clandestino (valga el pleonasmo de frase hecha) de obras de arte "patrias" con William Randolph Hearst como cliente preferente[64]. *Antiquities from Pedro Ruiz & Sons* era el titular, marchamo de calidad, con que se anunciaban en la gran manzana las ventas abiertas por ambos vástagos. Desconozco si, finalmente, los anónimos que "siempre rehúsan" sin lance de regateo se hicieron con uno de los varios dípticos de marfil que el señor BC coleccionaba, asesorado en ello por Magariños -en amores con "una gitana"-, uno de aquéllos que había expuesto (o no) en la Exposición Regional de 1909. Pero bueno, la deliciosa Virgen de la Leche en marfil, tenida por francesa del siglo XIV que alberga la Yale University Art Collection, luego de breve estancia *at* The Spanish Art Gallery de Londres, perteneció primero a la colección de un tipo citado en el catálogo correspondiente como "*Ricardo Blanco-Cicerón, from Santiago*". La había vendido, no sé cuándo, al marchante de los marchantes, Joseph Brummer, quien la tuvo sin la peana que apreciamos en la fotografía que tiró Eladio Oviedo y Arce hacia el año 1890 (fig. 4)[65].

Tampoco hay que irse tan lejos. Benito Fernández Alonso creo que lo desenmascaró a la perfección en misiva agradecida (recibió de BC dos manuscritos en gallego del año 1456) y amistosa, sin pelos en la lengua:

> y solo atendido el plausible objeto (el de la información sonsacada a restos materiales) podrían TENER PERDÓN LOS DESPOJOS QUE V. HACE en sus merodeos por Lugo, Pontevedra y Orense, arrebatándolos de las capillas, escuelas y hogares campesinos que se han quedado llorando por sus San Geronimos, San Sebastianes, y virgenes bizantinas que, harto encariñados con sus altarcitos, fueron resistiendo hasta que UN AVARO CON HAMBRE DE ATESORAR BELLEZAS DE ARTE, LAS ARRANCÓ DE CUAJO[66].

[64] Sobre Pedro Ruiz dijo Federico Marés que "exportó mucho y bueno". Véase la excelente investigación de MARTÍNEZ RUIZ, María José, "Raimundo y Luis Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas en EEUU", *Berceo,* 161, 2011, pp. 49-87.

[65] Arquivo da Real Academia Galega, FM. Caixa 4-13. En el reverso, Eladio Oviedo y Arce escribió: "marfil que posee D. Ricardo Blanco Cicerón (30 centímetros)".

[66] Es un fragmento de la carta que envió desde Ourense el 25 de enero de 1891. MPG, RBC/Caixa172-03//112.

Figura 4: Eladio Oviedo y Arce. Virgen de la Leche de la colección Blanco-Cicerón (ca. 1890)

Arquivo Real Academia Galega. Depósito 1 Subsección: FM Caixa 4 13

Por terminar con los despojos, por situar a BC donde le corresponde, al margen de acritudes y elogios vacuos, atención al despiece del claustro de Conxo para la conversión del monasterio en manicomio de lujo por obra y gracia del cardenal Payá. Las arcadas góticas se mantenían íntegras en 1898. El 28 de junio de 1903, Benigno, hijo de Timoteo Sánchez Freire, primer director del sanatorio, a petición de Pío García Espinosa (poseedor de la colegiata de Caaveiro), propuso al coleccionista:

> desea llevarse (Pío García) a este punto (a la colegiata) algunos arcos de los derribados del monasterio de Conjo antes de que termine el buen tiempo (…). Como Vd. habrá también de llevar otra parte de ellos, mucho he de agradecerle que vea Vd. de arreglar este asunto a la brevedad posible, interesándose para que definitivamente quede resuelto, pues depende de la Junta del Manicomio, cuyo acuerdo hay que esperar para poder luego repartirlos y llevarse don Pío

los suyos[67].

Más que loar el rescate de la patria chica deberíamos, mejor, documentar cómo se achicó la patria bajo el "plausible objeto" que se quiera aducir .

FARRUQUIÑA Y RUTH

> La colección de torques de Blanco Cicerón es la mejor y única en el mundo, y supongo que el obtener la venia de este señor para fotografiarlos será para los propósitos de Vds. de un interés enorme. Tiene muchas cosas más, que supongo no hayan escapado al estudio ni a la observación de ustedes.
> [César Vaamonde Lores, 23 de febrero de 1926. Carta a Paquita Spalding].

Frances Spalding y Ruth Matilda Anderson habían fotografiado la víspera el edificio de Fonseca, sus artesonados mudéjares... El Libro de Horas de Fernando I y Sancha las entusiasmó. Salió en alguna instantánea. Pese a la lluvia, había sido una jornada "fructuosísima". BC, viejo y enfermo, dio su venia porque aquellas mujeres eran dos mandadas de la Hispanic Society, poseedora de las figas y *pilgrims* de azabache salidos de Serna 3. También, si condescendió, fue por mostrar de nuevo sus torques: a Nueva York, que era como decir el mundo entero.

El exergo sólo es el jirón de una carta que enviaría César Vaamonde Lores en respuesta a otras dos, recibidas de sus amigas americanas. Qué bien que guardase los borradores de lo suyo. El 13 de febrero de 1926, Ruth Matilda Anderson le había enumerado sus progresos. Lo escrito nos transporta a una habitación compartida del hotel Suizo:

> Muy distinguido señor y apreciable amigo:
> Al otro lado de la mesa está Paquita escribiendo a Vd. trabajando con diccionario y libro de gramática, buscando palabras, términos y tiempos para explicarle a Vd. Me alegra mucho que ahora va Vd. a entenderse con ella directamente, sin intérprete, porque así aprende ella y así viene Vd. a conocerla a ella verdaderamente.
> No puedo recontarle todas las experiencias que tenemos… En Santiago… pero le describe Paquita nuestra estancia en esta y yo no añadiré más.

[67] MPG, RBC/Caixa174-01//017. Sobre el desmantelamiento del claustro, la construcción de una pérgola con parte de la crujía del claustro, la figura de la Virgen de la Leche que la presidía, véase MANSO PORTO, Carmen, "La Virgen de la Leche de Santa María de Conxo", *Anuario Brigantino*, n.º 44, 2021, pp. 101-150. De acuerdo con la cronología de la carta, 1903 será el *terminus* que ajuste mejor cuándo se desmontó el alzado sur para la construcción de la llamada "gruta de la fuente de la Virgen".

Paquita, desde el otro lado de la mesa, describió con aplicada corrección:

> Muy ilustre señor:
> Muchas veces he deseado escribirle a Vd., pero hasta ahora nos hemos ocupado constantemente todas las horas del día y la mayor parte de la noche. Mañana por la mañana vamos a Noya. Nuestra estancia en Santiago ha sido fructuosísima. Además de fotografiar un libro del siglo XI en la biblioteca de la Universidad, los techos mudéjares en la Facultad de Medicina, y varias otras cosas, hemos disfrutado el privilegio de fotografiar los torques de la colección de Señor Cicerón…

Hemos visto que el coleccionista apañó el mejor *photocall* para las joyas. En el volumen del 39 Ruth Matilda Anderson dedicó 7 hermosas páginas y 11 fotografías a la visita a Senra 3[68]. Ahí están el torques de Cu do Castro, la hexapétala circunscrita del fragmento terminal de doble escocia, los patitos o procesión ornitomorfa de la varilla de otro collar, el torques argénteo de Mondoñedo, la pulsera melidense, el brazalete y la pulsera de Urdiñeira, la lámina de tiras de Monte dos Mouros (I), el brazalete de Ourense y el collar de Chaos de Barbanza.

Frances Spalding quería aprender gallego, confidenció su compañera desde un hotel en Astorga:

> Dijo el otro día Paquita que prefiere aprender primero gallego porque la encanta su música y lo encuentra más simpático que el castellano[69].

Vaamonde Lores repuso:

> Mucho me alegro que Paquita se dedique al estudio del gallego con preferencia al castellano. Supongo que para esto habrá empezado por aprender su propio nombre y así, si ella quiere, y en lo sucesivo, le llamaremos Farruquiña[70].

Comparó el viaje de las dos mujeres con el *Itinerarium* de Egeria.

En agosto de 1926, en Nueva York, Ruth Matilda Anderson supo de la muerte de aquel *aged collector* señor B___ C____ prevenida por el amigo:

> Una noticia triste referente a Santiago: el fallecimiento ocurrido el 31 del

[68] ANDERSON, op.cit., pp. 364-370.
[69] Carta del 02 de mayo de 1926. ADP, Fondo Vaamonde Lores, 1.736/9.
[70] Borrador de carta del 08 de mayo de 1926. ADP, Fondo Vaamonde Lores, 1.736/9.

> pasado mes de don Ricardo Blanco Cicerón, aquel señor que facilitó a Paquita para que fotografiase la valiosísima colección de torques y antigüedades[71].

LA FACHADA DE UN MAESTRO CATALÁN. MANUEL OTERO Y LÓPEZ VS. GABRIEL VITINI ALONSO

El 22 de julio de 1891 Ricardo Blanco-Cicerón, por escritura ante el notario José Fernández Suárez, compró a la familia Pérez Santamarina el edificio de Senra 3, propiedad que habían tomado en subforo de doña María de la Esclavitud Piñeiro de las Casas, viuda del que fuera regidor compostelano don Juan Gutiérrez Rubio y Calo[72]. Costó 21.250 pesetas. La casa, peritada en 1824 por el maestro de obras Juan Rubial, tenía dos alturas con fachada de 16 metros de mampostería de pizarra y barro (con fachada posterior de 14 metros), portal de cantería, solana, patio de 9 metros con pozo, caballerizas y huerta murada de 479 metros. De superficie habitable, unos modestos 178 metros. La superficie total era de 921 metros con 30 centímetros cuadrados.

La situación era inmejorable para la familia Blanco-Cicerón/García de la Riva: el barrio da Senra (todavía nominada en ocasiones esa zona "de Carreira do Conde") se abría a la carretera que conducía a Pontevedra. En 1878 Antonio Bermejo y Arteaga levantó el plano geométrico de alineación de la calle aprobado bajo la alcaldía de Joaquín Botana Míguez (fig. 5). El proyecto fue fundamental. Explayaba la franja que parte desde Porta da Mámoa hasta la esquina del callejón de Matacáns. Para lo que nos concierne, la alineación fue el anzuelo que mordieron nuevos promotores con el pertinente arreglo de fachadas.

El arquitecto razonó su propuesta de alineación el 7 de febrero:

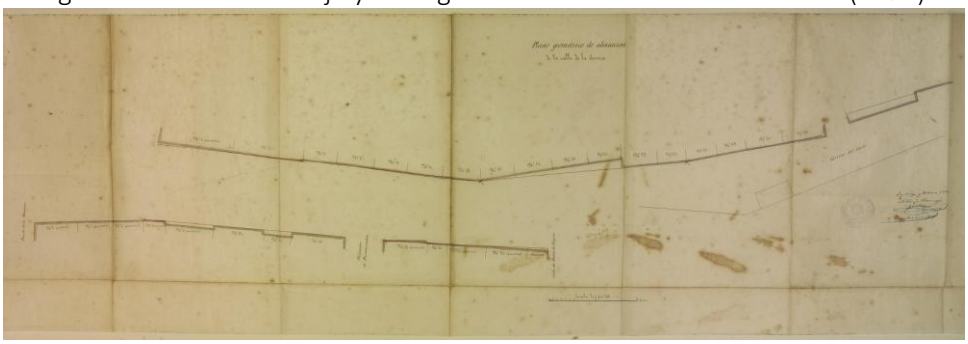
> A mi juicio es conveniente para la calle de la Senra, cuya importancia crece de día en día… He procurado conciliar la belleza en la forma de la calle con la idea de que en un breve plazo desaparezcan de un sitio tan importante los rincones

[71] Borrador de carta del 27 de agosto de 1926. ADP, Fondo Vaamonde Lores, 1.736/9.

[72] El poderdante de la venta era don Antonio Pérez Santamarina y Santamaría, cónsul de España en Bergen, Noruega. Los Pérez Santamarina heredaron un imperio económico el primer tercio del XIX. Constaba de cinco casas comerciales, cuatro fábricas, barcos de pesca y de transporte y numerosas rentas agrarias. Véase BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón, "Nacemento, plenitude e ocaso da firma compostelá D. Ramón Pérez Santamarina (1760-1830)", en X. Balboa López, H. Pernas Oroza (coords.): *Entre nós: estudos de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 1055-1073.

que la afean[73].

Figura 5: Antonio Bermejo y Arteaga. Alineación de la rúa de A Senra (1878)



Arquivo Histórico Universitario de Santiago. AM. Alineacións. 2022, Exp. 26

Desde el segundo tercio del XIX la ciudad había empezado a desembarazarse de viejas arquitecturas para levantar, en su lugar, moles para notables. Edificios anecdóticos, dentro y fuera de la almendra, que todavía no alcanzaban a desmentir la "desolación", la "angostura", la "pequeñez" y la "falta de imponencia" de las rúas compostelanas que decepcionaron a Huntington en 1898[74]. La *haussmannización* de la urbe, como se ha dicho, el amago en 1888 de habilitar una Gran Vía al estilo Segundo Imperio, no había cuajado. Aun con la paulatina desaparición de la muralla, la poda de voladizos y soportales, la desaparición de esconces, las alineaciones y la urbanización de plazas, el alcantarillado, etc, el cogollo histórico mantenía a grandes rasgos la fisonomía sepulcral que poetizó Rosalía de Castro[75].

Amén de otras referencias de maestros de obras municipales como Manuel de Prado y Vallo, el precedente directo de lo que encargaría el coleccionista se encontraba unos portales más atrás, en la misma Senra: una construcción que impondría la altura (más), los estilemas, la idiosincrasia vaya, de un planteamiento edilicio cuya premisa era la escala inédita, una escala

[73] Arquivo Histórico Universitario de Santiago (en adelante, AHUS), AM, Alineaciones de Calles (1878), 2.022, Exp. 26, fol. 1. El plano que lo acompaña y la participación de Bermejo y Arteaga ya fueron citados por COSTA BUJÁN, Pablo, *Periferias y (des)bordes: evolución urbana y cambios morfológicos*, Santiago de Compostela, 1778-1950, Teófilo edicións/Consorcio de Santiago, 2016.

[74] HUNTINGTON, Charles Milton, *A Note-Book in Nothern Spain*, Nueva York, Putnam, 1898, p. 30.

[75] Véase SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, "Miradas a los conjuntos históricos de Galicia", *Quintana. Revista de estudios del Departamento de Historia del Arte*, n.º 12, 2013, pp. 155-194.

disparatada extravertida en ringorrangos hacia una ciudad percibida "anticuada". Me refiero a la casa número 27-29 levantada por Manuel Otero y López para Silvestre García, cuyo diseño firmó el maestro de obras el 1878 de la alineación aprobada. Con fachada de cinco vanos y cuatro plantas ejecutadas en cantería, además del paño de vidrio de la galería que recorre su último piso (desdoblada en sendos miradores laterales en el segundo), yo destacaría la destreza ornamental concentrada en los modillones con énfasis de gotas y motivos acantiformes, tomados de los difundidos por Ferdinand Barqui[76]; las ménsulas estriadas que pungen las impostas y atan el vuelo de los balcones a las claves de los portales inferiores, así como el clasicismo a lo parisino en la resolución de los recercados de los huecos, abiertos en sutil arco en el piso noble; a su vez, la delectación por el arabesco de las barandillas promulga la simbiosis entre artes industriales y arquitectura de Senra 3. En la segunda planta, iluminada por vanos escarzanos, no prescindió de los losanges, citas protagónicas en otra fábrica coetánea (diseñada en mayo de 1877) de la que era promotor y maestro: el hotel Suizo[77].

La obra para Silvestre García competía en audacias con la vivienda del número 18 que hacia 1880 reformaba en la misma calle el arquitecto Faustino Domínguez Coumes-Gay. Polemizaron en prensa. Se enzarzaron a cuenta de la Reales Órdenes de 01 de octubre de 1876 y de 12 de marzo de 1878 que estatuían las atribuciones de un maestro de obras y un arquitecto municipal y las obras de reforma susceptibles de sanción en la trama urbana. Así, el maestro de obras, amparado por la R.O. del 76, denunciaba la subversión de la alineación de unos muros reconvertidos en fachada por el arquitecto, con desarreglo a la R.O del 78 (con taimadas citas subrayadas del articulado), mientras que el arquitecto tergiversaba las competencias de que gozaban los maestros de obras. Otero y López publicó un artículo el 11 de septiembre de 1880 en la *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago* que tuvo su réplica (núm. 492 de ese rotativo) por parte del arquitecto municipal. Y un segundo, definitivo, donde se reivindicó como tracista con denuncia del "monopolio y egoísmo", del intrusismo y la incompatibilidad jurisdiccional del señor Coumes-Gay:

> Por más que el señor Coumes-Gay intente extraviar la opinión pública

[76] BARQUI, Ferdinand, *L' architecture moderne en France: maisons les plus remarquables des principales villes des départements ; plans, coupes, élévations, détails de construction, etc*, Baudry, 1869.

[77] Véase el excelente análisis de este capítulo en la trayectoria de Manuel Otero y López de ROSENDE VALDÉS, Andrés Antonio, *Compostela, 1780-1907. Una aproximación a la ciudad decimonónica*, Santiago, Teófilo Edicións, pp. 262 y ss.

> pretendiendo para sí una absorción de atribuciones y una supremacía sobre los Maestros de obras tan absoluta como repugnante, éstos, en su humilde posición, tienen igual competencia que él en la extensión que alcanzan los límites hasta donde la ley los iguala con todos los Arquitectos de la Nación y, por consiguiente, la opinión facultativa de los primeros en la indicada esfera de sus atribuciones, vale tanto como la de cada uno de los segundos, y la mía, en el asunto que nos ocupa, acaso valga mucho más que la del Arquitecto municipal de Santiago[78].

Pasaba que aquel otoño de 1880 Otero y López reformaba otra vivienda, hoy desaparecida, en Senra n.º 33, trabajo suspendido por carecer de una, digamos, prevaricada autorización municipal. El affaire transparenta la conflictividad, común a otras localidades, entre unas figuras al vaivén de las sucesivas reales órdenes que aspiraban a regular la ambigüedad de dos oficios demasiado parecidos, a prevenir las "sofisterías" -Otero dixit- de los arquitectos del municipio[79].

Escasean los datos sobre la formación y carrera profesional de Manuel Otero y López. Supe que había nacido en Santiago en 1827, hijo de José y de María, que lo enterraron como "ayudante mayor de obras públicas", un 11 de noviembre de 1895, según se desprende de la esquela publicada en la *Gaceta de Galicia*[80]. Superados los exámenes el 26 de junio de 1855, y "siendo ya Director de Caminos vecinales", obtuvo su título de Maestro de Obras por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tenía 29 años[81]. La regularización de su destreza respondía a lo legalmente exigido para ejercerla en los servicios técnicos municipales. Ahí se desempeñó junto a arquitectos como Manuel de

[78] *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago, decano de la prensa de Compostela*, núm. 546, 27 de noviembre de 1880, p. 3.

[79] Véanse otros ejemplos en SÁNCHEZ GARCÍA**,** Jesús Ángel, "Los maestros de obras en Galicia durante el siglo XIX. Actividad y conflictos legales", *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 26-28 de octubre de 2000, eds. A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, Madrid, I. Juan de Herrera, SedHC, U. Sevilla, Junta de Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000, pp. 983-994.

[80] *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago, decano de la prensa de Compostela*, núm. 258, 12 de noviembre de 1895.

[81] Se examinó por gracia emanada del Decreto de 20 de noviembre de 1854. Le fue expedido el título el 13 de mayo de 1856. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libro de registro de maestros de obras aprobados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1818-1886, n.º 261, sig. 3-156, fol. 38v.

Prado y Vallo y Marcelino Sors Martínez[82]. Éste, renunció a la plaza municipal el mes de mayo de 1876, de ahí que el cargo recayese en nuestro maestro de obras, si bien de manera interina.

Su labor técnica al servicio del ayuntamiento (estudiada por Costa Buján) así como los proyectos para particulares exigirían una monografía. Sí se ha destacado su involucración en la Real Sociedad Económica de Amigos del País[83]. Para ella redactó en 1884 un plan de edificio, la sede autónoma de que carecía. Incluía un salón para museo de máquinas. El texto fue prohijado por la Económica[84]. Ese compromiso como miembro de la Sociedad de Obreros, presidida por Pereiro Caeiro, le llevó a dictar, además, clases de aritmética dos días a la semana.

En fin, comprada la casa, BC la hizo demoler para levantar un edificio de nueva planta:

> Desea redificar de nueva planta la casa número 3 de la calle de la Senra, de que es propietario, con sugecion al adjunto plano y alturas acotadas, cuyas obras serán ejecutadas bajo la dirección facultativa del maestro de obras que suscribe dicho plano y siendo al efecto necesario fijar la alineación á que debe ajustarse la nueva fachada…[85].

Antes del plano, veamos la puntualización sobre la licitud de la obra incoada al alcalde por el arquitecto municipal, Daniel García Vaamonde. La firmó el 8 de junio de 1893:

> La calle de la Senra presta el servicio de carretera del Estado y por tanto:
> (…)
> La línea de fachada coincidirá con la del plano geométrico aprobado
> (…)
> El vuelo de las repisas no excederá de 50 centímetros[86].

[82] Julián MORENAS AYDILLO, "Outra arquitectura", en COSTA BUJÁN, Pablo y MORENAS AYDILLO, Julián, *1850-Santiago de Compostela-1950. Desenvolvemento urbano. Outra Arquitectura*, COAG, 1989, p. 385.

[83] FOLGAR DE LA CALLE, M.ª del Carmen y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, "Construir para enseñar. La particular peregrinación de la R.S.E.A.P. de Santiago de Compostela", *Quintana*, n.º 7, 2008, pp. 95-115.

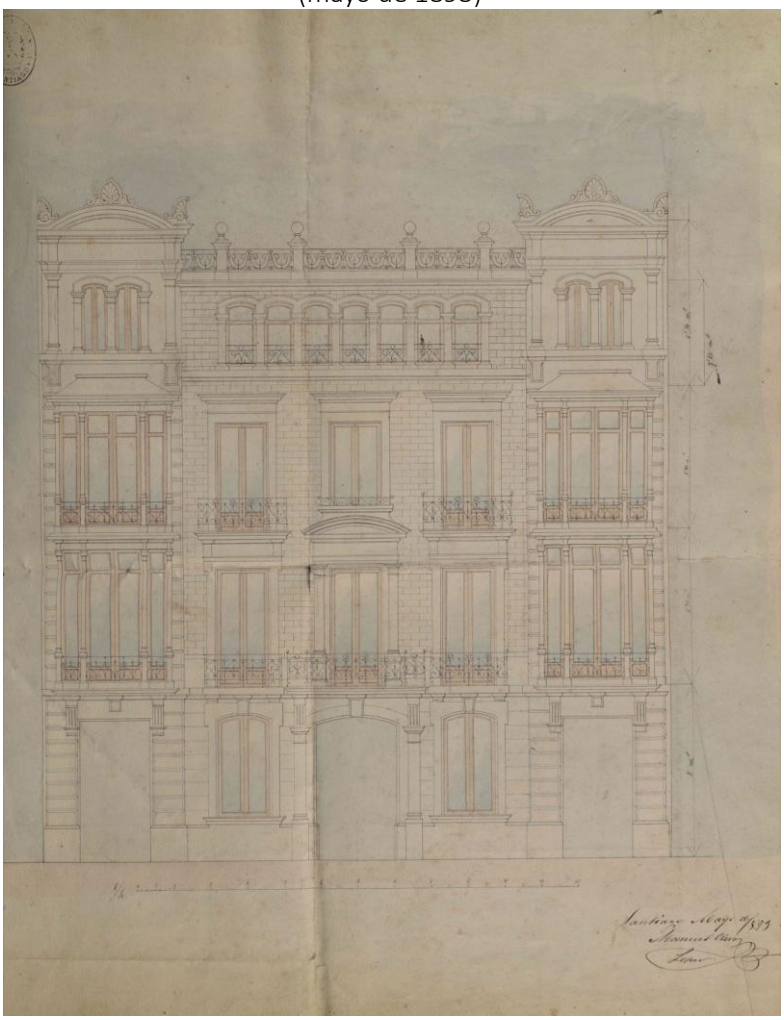
[84] OTERO y LÓPEZ, Manuel, *Informe de la Junta Gestora de la Sociedad de Obreros sobre la construcción de un edificio para dedicarlo a la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*, Santiago de Compostela, 1884.

[85] AHUS, Licencias de obras, A.M. 574, fol. 80r-80v.

[86] Idem, fol. 82r-82v.

Con el visto bueno del ingeniero de caminos, Manuel Luis, la alcaldía falló a favor del promotor el 26 de julio de 1893. Manuel Otero y López firmó la aceptación del encargo el 01 de septiembre.

Figura 6: Manuel Otero y López. Alzado del edificio n.º 3 de A Senra (mayo de 1893)

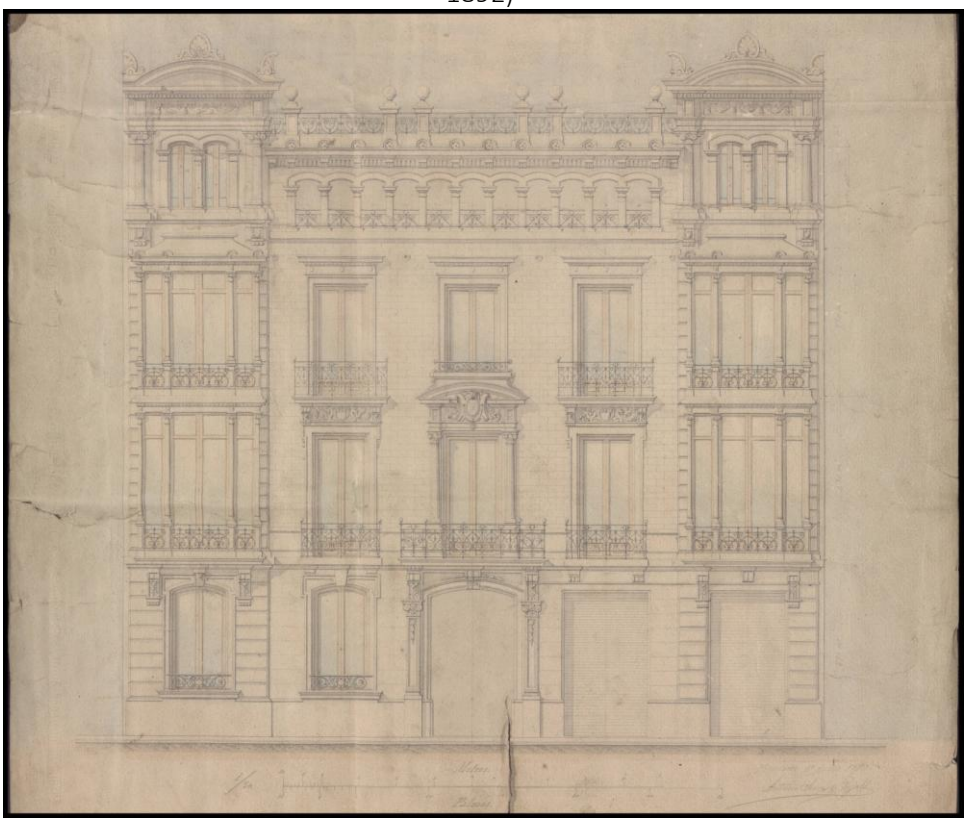


Arquivo Histórico Universitario de Santiago, Licencias de obras, A.M. 574

El alzado adjunto a la licencia de obra, de correctísimo dibujo, con una escala de 1/50, luce la rúbrica del maestro con la fecha: mayo de 1893. Es obvio que observaba las premisas exigidas por la alineación (fig. 6) si es que lo cotejamos, qué sorpresa, con el del autor del verdadero alzado que sirvió de

plantilla, prácticamente fusilado por el maestro compostelano, que simplificó la sinfonía decorativa maquinada por un maestro de obras catalán menos conocido por aquí: Antoni Serra i Pujals (figs. 7a y 7b)[87].

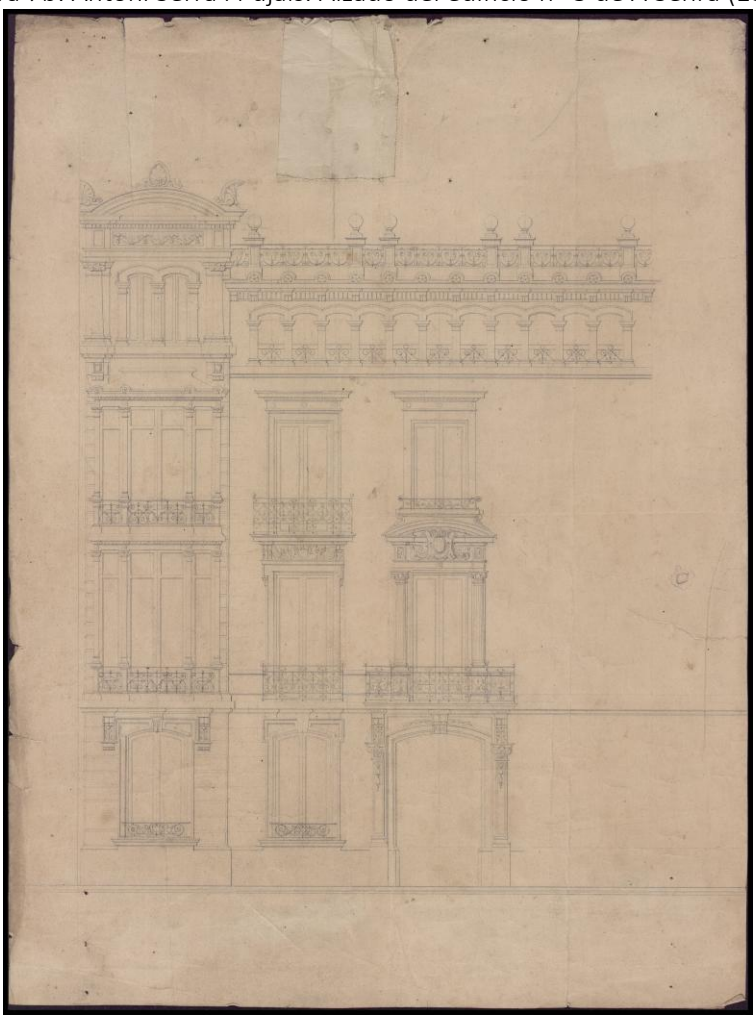
Figura 7a: Antoni Serra i Pujals. Alzado del edificio nº 3 de A Senra (17 de junio de 1892)



Museo do Pobo Galego. Fondo RBC/P5-08//017

[87] MPG, RBC/P5-08//017. Antoni Serra i Pujals, nacido en Vic en 1845, obtuvo su título de agrimensor y director de caminos vecinales en noviembre de 1863 y, con 20 años, el de maestro de obras. Se conservan los alzados de la fachada principal y posterior que presentó en la Academia para la construcción de la vivienda tipo de un labrador. Véase la obtención del título en: Real Académia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (1860-1869): Registro de títulos de maestros de obras y aparejadores y agrimensores, 1860-1869.

Figura 7b: Antoni Serra i Pujals. Alzado del edificio nº 3 de A Senra (1892)



Museo do Pobo Galego. Fondo RBC/P5-08//017

En 1892 BC había recurrido a José Nieto. Como es sabido, este señor se había asociado con la Casa Simeón, emparentada con el coleccionista, bajo la razón capitalizada de Nieto García y Riva, distribuidor textil[88]. Le escribió por

[88] Véase FACAL RODRÍGUEZ, María Jesús, "Los orígenes del Banco Simeón: Evolución de los negocios de Simeón García de Olalla y de la Riva (1857-1983)", en VV. AA., *La historia empresarial de las instituciones bancarias españolas, VIII Congreso de la Asociación Española de Historia Económica,* celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela en septiembre de 2005

buscar un arquitecto a la altura de sus circunstancias compostelanas. El 09 de junio, Nieto respondía:

> No olvidé el encargo para ver a MI ARQUITECTO, persona que merece en esto el mejor concepto por las muchas obras que tiene hechas y está haciendo, a quien encargué el estudio de los planos de la casa que usted desea, y por más que es persona sumamente ocupada…[89].

Los haría con premura. El 17 de junio de 1892 ya estaban a punto, complacientes con lo anhelado. Esa fecha luce la firma del definitivo: mandó desde Barcelona un borrón y un acabado.

Antoni Serra había levantado en 1885 el llamado Palauet Casades (hoy sede del Colegio de Abogados) para otro industrial del sector textil, Pau Casades i Espoy. Estaba y está situado en los otrora llamados Campos Elíseos de Barcelona. Pienso que era lo más parecido al original francés de que podía valerse el coleccionista, fiado del lenguaje arquitectónico emblemático, diría que corporativo de "mi arquitecto", que vestirían las edificaciones/franquicias de la "marca" Simeón.

Así que tenemos un alzado, prefiguración ecléctica del modernismo, que hubo de ser rozado por Manuel Otero y López en atención a la exigencia municipal de un facultativo a pie de obra, a la sumisión debida a los 50 centímetros de vuelo preceptuados en la alineación. La traza de Otero es una versión depauperada de las bellezas ornamentales de Antoni Serra, un desguace de las volutas jónicas de los miradores, de la portada festoneada de obstinación palatina, del escudo a la italiana con el monograma del promotor, de los alfices con dragones y las rosetas, de las guirnaldas, los dentículos y demás arabescos de ensueño que admiramos en el proyecto originario de todo esto. Observamos esta arquitectura dibujada por Serra y su ficción parece tomar cuerpo, aún más recargado de columnas, en la casa que levantaría dos años después para Sebastià Pratjusà, en plena rambla de Catalunya. Si nos vamos a Ourense, encontraremos en la fantasía elucubrada para el edificio Simeón (firmada la traza en 1894, luego modificada) otra vuelta de tuerca, más mayestática, a los epítetos historicistas empleados por este maestro de obras: almohadillados, frontones curvos, blasones para albergue de caduceos comerciales, galerías jónicas...[90].

Veamos la copia de Otero y López. Con una altura prevista de 21 por 18

[89] MPG, RBC/Caixa178-01//002.

[90] Hoy centro cultural Marcos Valcárcel. Sobre este episodio ourensano en la producción de Serra, véase CARBALLO-CALERO RAMOS, M.ª Victoria, *La transformación de una ciudad, Orense (1880-1936),* Ourense: Concello de Ourense. 1995, pp. 112-114.

metros y una planta baja ideada a modo de potente podio de cinco de alto, la fachada se resuelve a partir de ahí, en los tres tramos en que se organiza, bajo una lógica decreciente. El cambio más evidente, más allá de lo decorativo, está en la planta baja, donde añadió un portal comercial en el eje izquierdo que anuló la asimetría juguetona de Serra.

Cada piso es menor que el anterior hasta la línea de cornisamento, quebrada por la prolongación de las calles laterales. Manuel Otero y López calcó un imafronte enfático, persuadido de la noción de envergadura, en respuesta a las necesidades de representación social de su cliente. Ello, con una relectura de la nomenclatura clásica para un frente edilicio. El *crescendo* parte de un almohadillado *all'antica* epidérmico, que ritma los paños laterales hasta el cuerpo superior, en consonancia con una elegante secuencia de huecos adintelados y escarzanos con clave resaltada. La decoración se limita en este bajo a las consolas estriadas, con sus gotas, a las tímidas orejetas de los vanos y a la unión de las marcaciones con la imposta inmediata. La puerta del eje central es la única que encontraremos diferenciada por el arco rebajado entre pilastras lisas sobre altos basamentos: extrañamos los festones del imóscapo que dibujó Serra. Es una severidad renuente del exceso catalán que salpica toda la fachada. Se acentúa en la planta principal, donde la nobleza se connota por medio de un frontón curvo palaciego sobre el vano central entre pilastras estriadas, tal cual un edículo templario, con sus mútulos y friso dórico. Nuestra atención se la llevan las galerías que cuelgan dos a dos sobre las calles laterales, compuestos sus vidrios en doble hoja francesa bajo montante entre finos haces de soso capitel nacidos de plintos estilizados. Apabulla también aquella prolongación de las laterales en una suerte de rima con el edículo principal: resuena la cacofonía de frontones curvos y pilastras sobre grandes ménsulas estriadas; alberga el edículo una secuencia de vanos geminados entre soportes rectos. Las palmetas de las acróteras que coronan los frontones homenajean la tradición clásica. Son preludio del léxico declinado por Fernando Arbós para la Facultad de Medicina. Es ingeniosa la receta para el paño central del último cuerpo que por fortuna indultó: el juego de ventanas adinteladas con guardapolvo quebrado del piso precedente se timbra con una galería (así llamada en la documentación), *loggia* de siete vanos remisa (en lugar de los once dispuestos por Serra) de graciosos arquitos apaisados sobre lindos pilares cuadrangulares. Subrayo lo anotado para la vivienda del número 27, la fluidez con que dialogan los elementos arquitectónicos y los antepechos de hierro y barandillas en corazón invertido de líneas avolutadas que Manuel Otero trasladó de lo proyectado por Antoni Serra para individualizar huecos y cerrar, arriba, el coronamiento[91].

[91] Corazones invertidos que Serra repitió en su proyecto ourensano.

Esto era el diseño, fiel trasunto de una moral transfigurada en estética que conmueve por su aspiración monumental sin las alharacas de bibelot, qué pena, del maestro catalán. El resultado (fig. 8), ligeramente alterado, deja ver los alfices decorativos de manual, a base de palmetas entre roleos de regusto francés (parejos a los difundidos por Daly), no anotados en el alzado, quizá por dirimirse en plena construcción con la fachada de Antoni Serra como guía, que no plantilla: él había preferido guivernos tenantes de escudetes[92]. Un exquisito orden jónico de volutas enviajadas en las galerías laterales, ausentes en el alzado de Manuel Otero, presentes en el original del catalán, explicita el manejo de ambas trazas. Recuerda a las columnillas jónicas de la portería de aquella casa para Sebastià Pratjusà y vaticinan, en clara reincidencia, los diseñados por el propio Serra, aliado y devoto del pasado, para el edificio Simeón de Ourense[93]. Fuera de esos preciosismos, la alteración más llamativa con respecto a lo firmado por Manuel Otero/Antoni Serra, reside en la pulsera de cantería de arcos apuntados entrelazados que cursa el coronamiento, en vez de la verja jalonada por acróteras de bola que veíamos en los planos con que se trabajó. Arranca sobre potentes triglifos-ménsula inexistentes en el dibujo del gallego, sí marcados en el del catalán. Además de soportar el cornisamento, animan el paño interrumpiendo en su camino una superficial cadena denticular tomada del prototipo. El antepecho es todo novedad, como decía, respecto a las dos trazas base. Semeja una crestería gotizante, transposición sublimada en piedra de las plantillas para balcón recurrentes en la industria del hierro para viviendas particulares. También parece cita extravagante, no sé si traída adrede, de las arquerías de San Juan de Duero, justo entonces reivindicadas, defendidas por alguien tan respetable y respetado en el gremio como fue Eduardo Saavedra y Moragas[94].

[92] DALY, César, *Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement pour la composition et la décoration extérieure des édifices publics et privés*, vol. II, Paris, 1869.

[93] Serra empleó miradores ordenados por columnillas jónicas de volutas similares en la Casa Antoni Batlle, de 1881, y en la de Josep Arús, de 1889. Quizá se trataba de un modismo consuetudinario, si observamos la galería diseñada por Juan de Ciórraga en el proyecto de reedificación del n.º 13 de la calle de la Amargura, de junio de 1882. Sobre Ciórraga y las galerías, GARRIDO MORENO, Antonio, "La galería gallega: una tipología tradicional en permanente evolución", *Anuario Brigantino*, 1998, n.º 21, pp. 379-404. La alianza con el pasado ya fue señalada como determinante en la formulación ecléctica de Serra i Pujals, por NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura española 1808-1914, Summa Artis,* vol. XXXV, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 530.

[94] SAAVEDRA y MORAGAS, Eduardo, "San Juan de Duero, en Soria", *Revista de Obras Públicas*, n.º 24, 1856, pp. 277-282.

Figura 8: Edificio nº 3 de A Senra

Fotografía de Fidel Vicente

¿A qué se debieron esos cambios? A lo mejor algunos fueron, decía, consecuencia de especificaciones negociadas, añadidas mano a mano con el propietario en el transcurso de las obras. Habría jugado a capricho con dos diseños. Los motivos que tildan los dinteles de los vanos, ausentes en el alzado, formaban parte del imaginario arquitectónico de Manuel Otero y López y parecen un quiero y no puedo de los ofrecidos por Antoni i Pujals. Otras alteraciones, los fustes jónicos, la celosía del coronamiento… habrían sido fruto de la ruptura contractual (motivada tal vez por una enfermedad: moriría al año siguiente) entre BC y el maestro.

El 23 de septiembre de 1893 recomendó por carta correcciones en las medidas de los vanos. Eso fue todo[95]. Renunció a la obra al poco. Pasados seis meses de la aceptación, quiso dejarlo claro por escrito del 8 de marzo de 1894. Que no hubiese asomo de duda sobre su desvinculación:

> Habiendo convenido con el señor don Ricardo Blanco Cicerón, dueño de la casa n.º 3 de la calle de la Senra de esta ciudad en cesar yo en la dirección facultativa de las obras de reedificación de dicha casa, no puedo menos de poner esto en conocimiento de V.I. a fin de eludir toda responsabilidad que en otro caso pudiera caberme durante la ejecución de esas obras[96].

Terminó el escrito con la petición de anulación de su firma del plano de fachada, como queriendo decir (nos) que, en realidad, no había sido cosa suya. BC tuvo que buscarse otro maestro. Lo encontró el 30 de marzo de 1894. Entró en escena Gabriel Vitini Alonso:

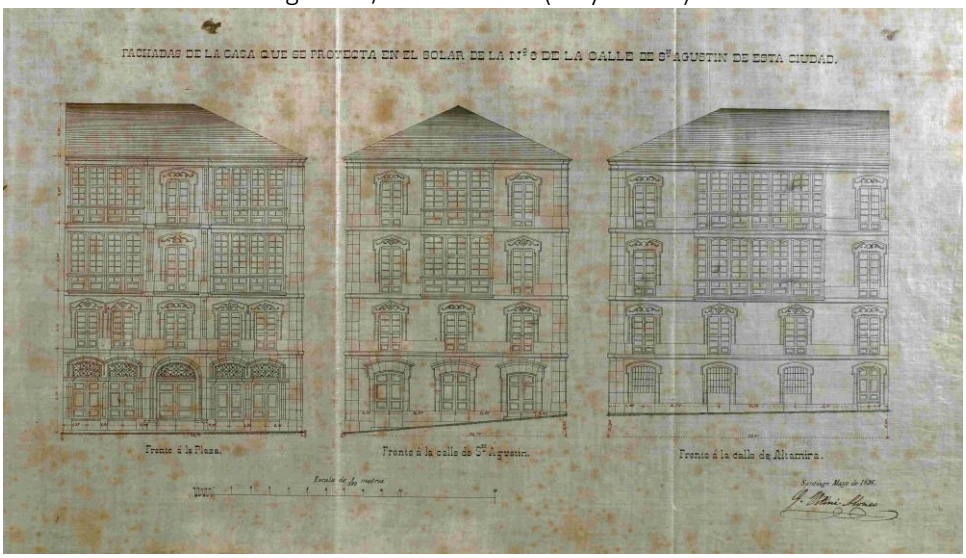
> Habiendo cesado el señor Don Manuel Otero y López en la dirección de las obras de reedificación de la casa n.º 3 de la calle de la Senra, he encargado como tal director e inspector facultativo de las mismas con sugeción al plano aprobado al señor Don Gabriel Vitini Alonso, maestro titular de obras en ejercicio de su profesión[97].

Creo que de este maestro de obras se desconocía trabajo alguno en Compostela. Para Blanco-Cicerón trazó otra casa en la rúa de Santo Agostiño n.º 8 (le envió planos el 04 de julio de 1896), en cuyas galerías, de diseño clásico en guillotina y vano escarzano, no se atisba el cromatismo orientalizante de la carismática que compuso para Manuel Ramírez en La Marina, lo que corrobora el gusto personal de la clientela como aliciente transgresor[98]. La licencia iba a nombre de Santiago de la Riva Blanco y los planos anexos son, sencillamente, una

[95] MPG, RBC/Caixa 171-01//054.
[96] AHUS, Licencias de obras. A.M. 574, fol. 89r-89v.
[97] AHUS, Licencias de obras. A.M. 574, fol. 91r-91v.
[98] Véase SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, "Reflejos de unas galerías. Arquitectura, óptica y sensibilidad en la Marina de A Coruña", *Anuario Brigantino*, 2022, n.º 45, pp. 277-314. Sobre Vitini Alonso, del mismo autor, "Gabriel Vitini", en *Artistas galegos. Arquitectos (da Ilustración ó Eclecticismo)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2003, pp. 284-291; DOMÍNGUEZ BURRIEZA, Francisco Javier, "Maestros de obras sin obras: talento perdido en la arquitectura española de finales del siglo XIX (ejemplos de profesionales titulados en Valladolid)", *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25-38 (marzo 2020), pp. 64-77.

maravilla (fig. 9)[99].

Figura 9: Gabriel Vitini Alonso, alzados del edificio de Rúa de Santo Agostiño/Altamira nº 8 (mayo 1896)



Arquivo Histórico Universitario de Santiago. AM. Licencias de Obras, 576, Exp. 14

En Senra 3, de acuerdo con lo demandado por el coleccionista, se sujetó a los alzados de Manuel Otero, oficialmente, y de Antoni Serra, extraoficialmente, con excepciones incorporadas del diseño matriz del catalán que para nada alteraban las premisas de la alineación, sino que se ahormaban a ella. Fueron pormenores apalabrados por carta, pues Gabriel Vitini, salvo contadas visitas a la obra (se conservan las facturas del hotel Suizo pagadas por BC) y otras al balneario de Mondariz (aquejado como estaba por el rigor de las humedades), no cambió su domicilio en A Coruña. Dirigió las obras desde allí.

A lo largo del mes de abril de 1894 escribió el maestro de obras sobre las modificaciones más adecuadas para la fachada. Afectaban al primer cuerpo, de acuerdo con lo previsto por Manuel Otero en aquella misiva de septiembre del 93. Adjuntaba planta y alzado no conservados:

> Adjunta es la planta y alzado del primer cuerpo de la fachada principal corregida o más bien acomodada a la figura y rasante del solar, tan distintas de las del proyecto.

[99] AHUS, Licencias de obras, A.M. 576, fol. 79r y ss. Alzado de las fachadas con la firma de Vitini Alonso al fol. 82r. Van rubricados en mayo de 1896.

Se refería al rasgado de una ventana, al espesor y desniveles de los portales[100].

Por carta del 15 de abril de 1894, nos enteramos de que sus planos de distribución interna fueron los terminantes. Los veremos enseguida[101]. Antes, lo de las galerías. En efecto, los miradores resultantes abolen la tosquedad del orden dibujado por Manuel Otero. Fue de las últimas cosas en resolverse, la carpintería exterior. El 18 de marzo de 1896, quejumbroso, Vitini Alonso escribió:

> Por fin, aunque a duras penas, medio acostado, medio de pie, he podido terminar el diseño que adjunto para la construcción de los miradores[102].

Tampoco se han conservado esos dibujos o yo no he sabido dar con ellos. El trabajo de Vitini Alonso no se ciñó a lo constructivo. Participó de toda la decoración de interiores, molduración de techos, alcobas, etc. La única corrección que he visto dibujada se refiere a la solera de la galería, tan meticulosa, firmada un 03 de julio de 1894.

DISTRIBUCIÓN INTERIOR: JUAN DE CIÓRRAGA VS. VITINI

> Venimos para esta casa Senra n.º 3 el viernes 11 de junio de 1897. El viernes por la noche venimos á dormir y el sábado ya comimos, almorzamos y cenamos mamá, Carmiña, Tomás, Mercedes, Simeón, Dolores, Jose y yo (…). Papá, María, Pepa y abuelita no pudieron venir hasta el sábado 19 de junio de 1897.
> [Apuntes de Concha Cicerón][103].

Quizá por un error en la transcripción del nombre, los maestros de obras del MBC habían pasado inadvertidos. Se sabía que Manuel Otero y López era el "autor" de la fachada de Senra n.º 3 sin que se la asociase al MBC o al coleccionista. Mucho menos a Antoni Serra. Y, por otro lado, se afirmó, en lapsus perdonable, que el "arquitecto" autor de los planos, otros, era un desconocido, por inexistente, "Juan de Liénaga"[104]. Su nombre real era el del bien conocido Juan de Ciórraga. Por eso rescato aquí su carpetilla con unos primeros planos de

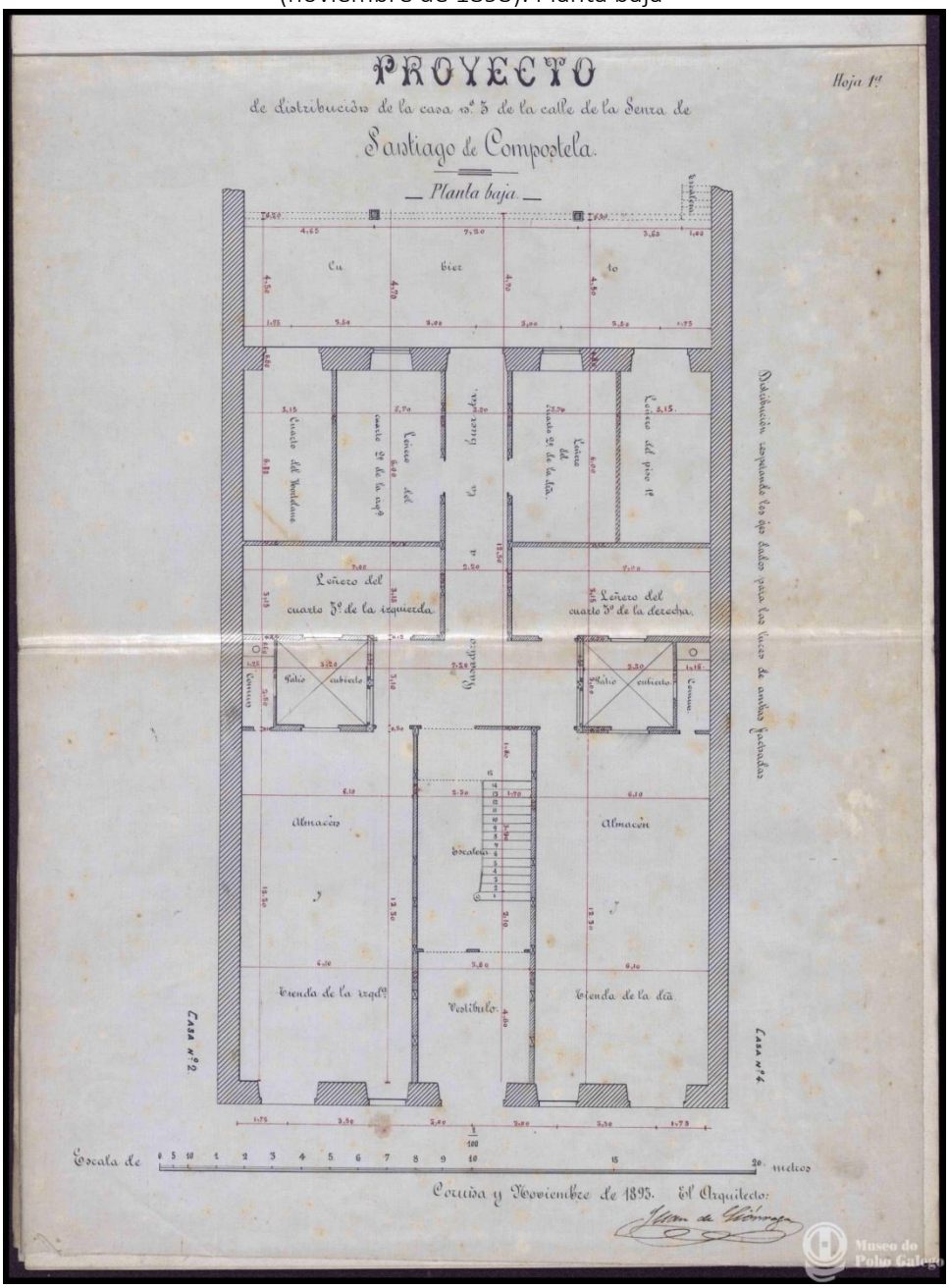
[100] Suprimía peldaños en las entradas "que tanto molestan". MPG, RBC, Caixa 171-01//013. Enviada el 10 de abril de 1894.
[101] MPG, RBC/P5-08//023.
[102] MPG, RBC, Caixa 171-01//14.
[103] MPG, RBC/Caixa 159/02.
[104] ACUÑA, op. cit., nota 50.

distribución por planta, firmados en A Coruña, en noviembre de 1893[105] (figs. 10, 11, 12 y 13).

Como anticipaba al comienzo de esto, se trata de una orquestación seminal del espacio doméstico. Sería refutada a vuela pluma con la propuesta de Vitini Alonso. A qué se debió este cambio repentino en la maestría de obras y consiguiente confección de la distribución, entre noviembre-diciembre de 1893 y marzo, cuando abandonó Manuel Otero, pues no lo sé. No se me ocurre tampoco por qué lo de Juan de Ciórraga fue arrumbado por el nuevo facultativo (recordemos, entraba en escena el 30 de marzo de 1894), Vitini Alonso, si éste hubo de sujetarse -le exigieron- al alzado de la fachada. Quizás De Ciórraga estaba enfrascado en otros proyectos y no pudiese asumir más carga. El caso es que su distribución era impecable. Refleja las invariantes de la domesticidad, de las especificidades funcionales de los edificios burgueses o de una nobleza aburguesada, construcciones de nueva planta que se levantaban en las ciudades a finales de siglo: la fe comercial, con amplio espacio para dos almacenes y sus tiendas en el bajo; la preocupación higienista, con observación de la ventilación e iluminación naturales, plasmadas en la pivotación de estancias a contrapunto de los dos patios cubiertos, de reducidas dimensiones. Y se atenía a las zozobras del cliente, a su afán de comodidad. En estos planos no hay huella del oratorio que veremos en la planta baja. A cambio, se hipertrofió el acceso, con su vestíbulo y tremendo pasadizo hacia la huerta que había sido peritada por el maestro Rubial. Se le reservaba un cuarto al hortelano; se pensó en la calefacción por planta, con una leñera respectiva para el piso principal y siguiente, más dos para cada ala del tercero. La notación de las cocinas, desglosada en las partes usuales del devenir doméstico de finales del XIX, se trasluce como vestigio de su cultura material. Luego alcobas, dormitorios con armarios empotrados, salas y antesalas, comedores (por imperativo social habrían de caminar hacia la solana posterior) tres gabinetes (uno recibidor con despacho en la noble), el ¡salón de confianza! casi cronotopo literario de morada de alcurnia, para recepción de visitas, sí, de absoluta confianza, sin los corsés de la etiqueta. Pero nos importaba el museo. Juan de Ciórraga lo situó sin mucho convencimiento -deduzco que improvisó sobre plano las querencias de señor BC-, en el gran salón o gran dormitorio (ambas leyendas escribió en el plano) que comunicaba con la sala principal, con galería jónica hacia la calle.

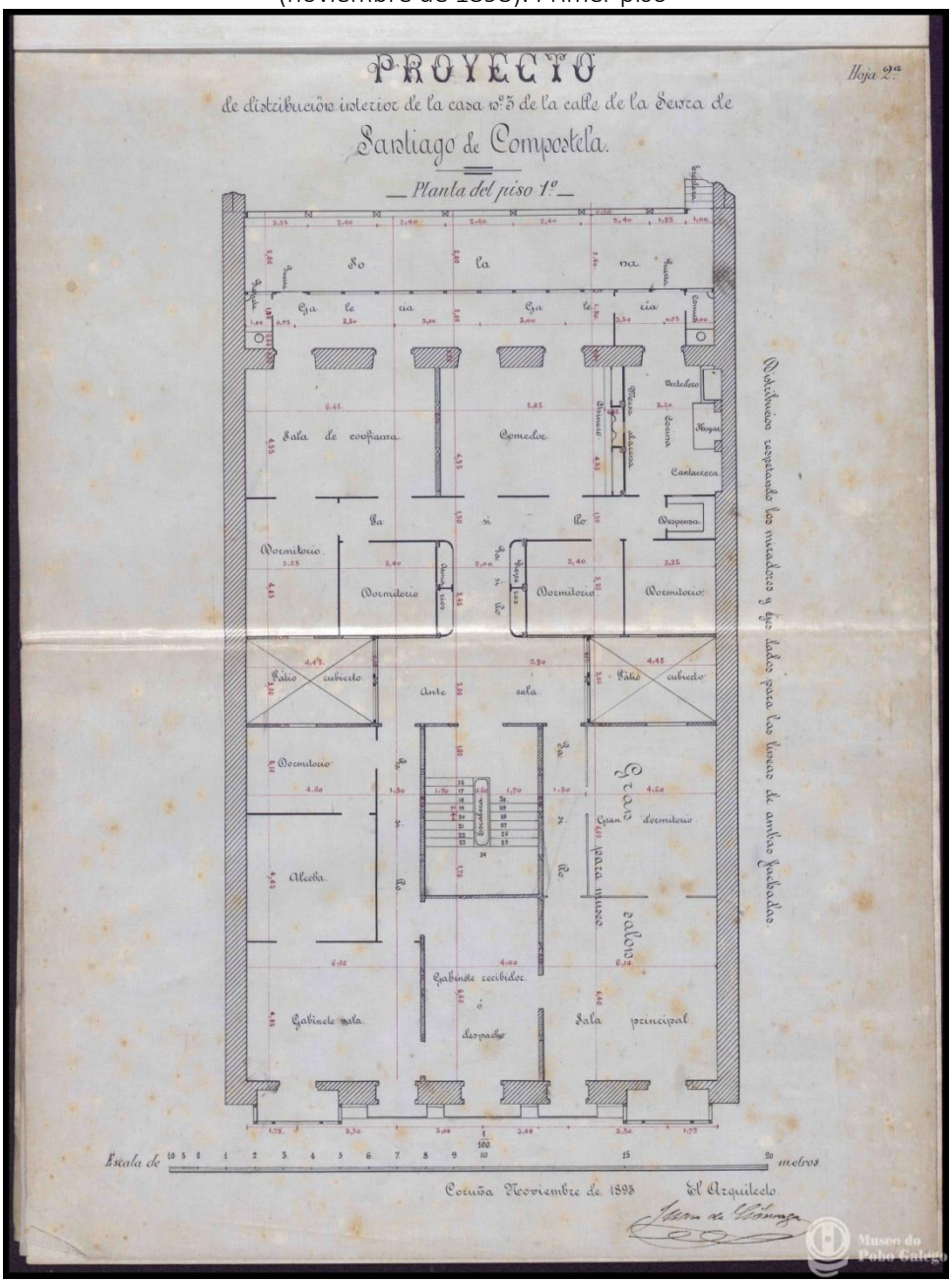
[105] MPG, RBC/P5-08//021.

Figura 10: Juan de Ciórraga. Proyecto de distribución del edificio nº 3 de A Senra (noviembre de 1893). Planta baja



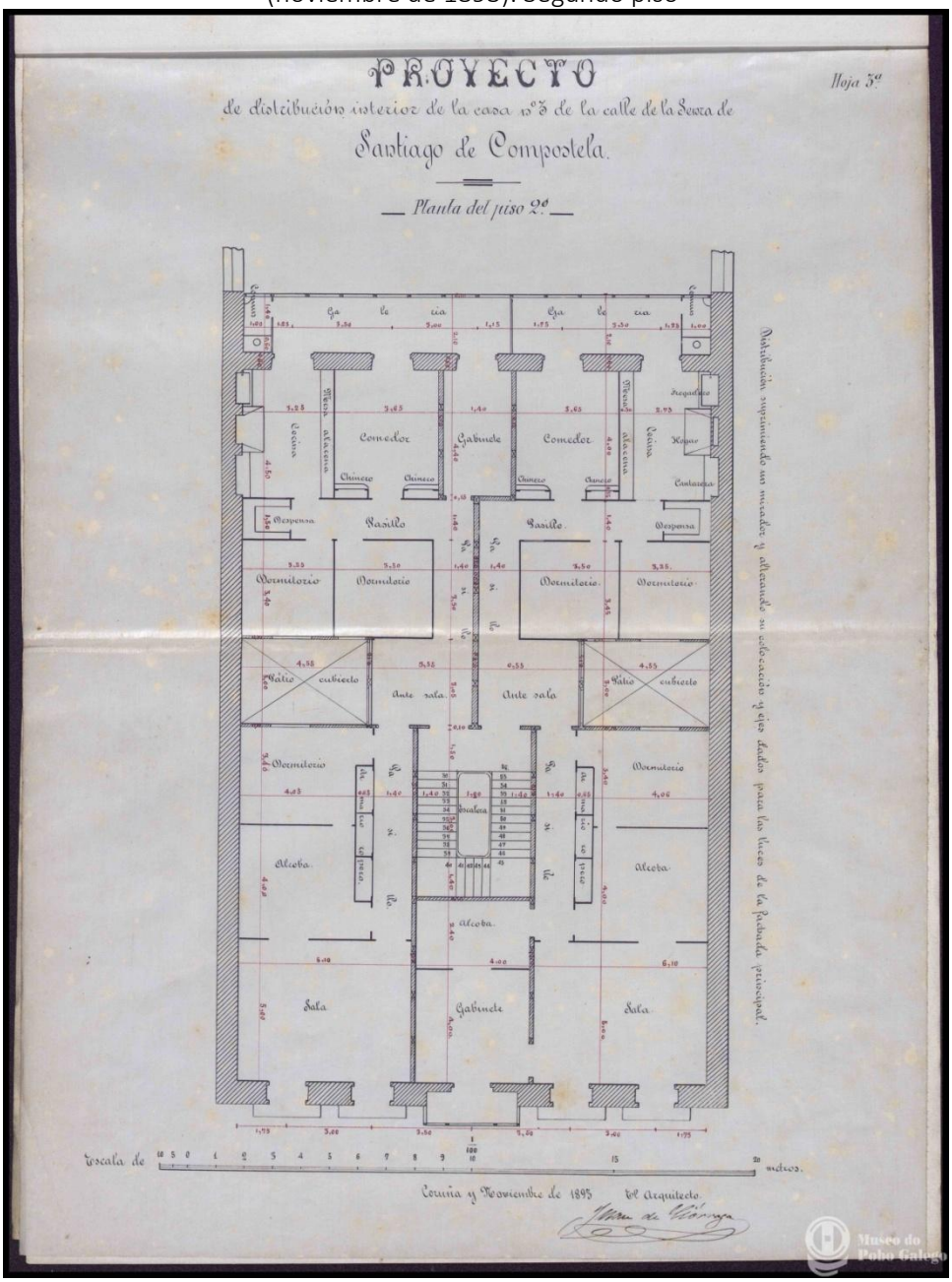
Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón.P5-08//021

Figura 11: Juan de Ciórraga. Proyecto de distribución del edificio nº 3 de A Senra (noviembre de 1893). Primer piso



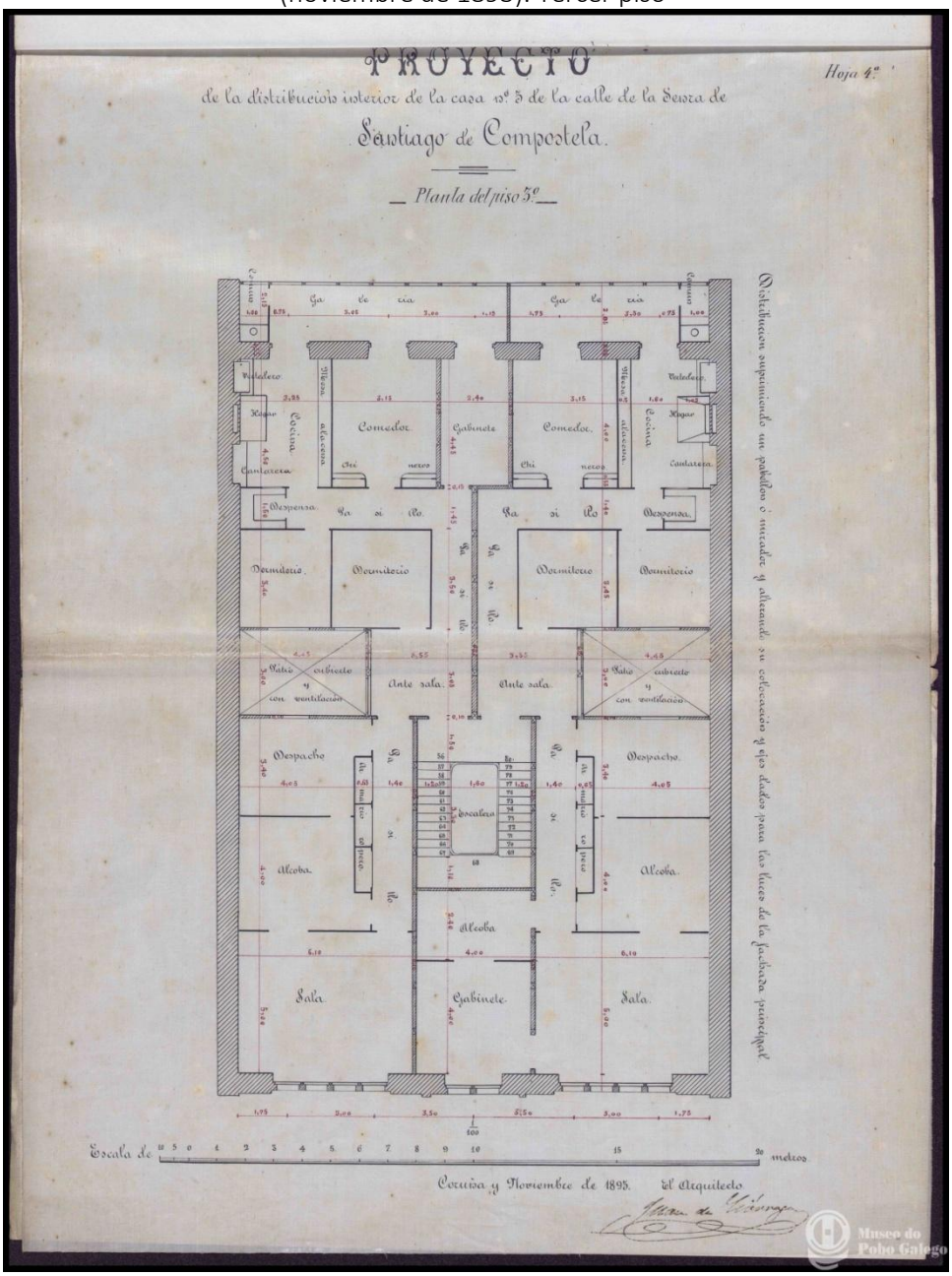
Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón.P5-08//021

Figura 12: Juan de Ciórraga. Proyecto de distribución del edificio nº 3 de A Senra (noviembre de 1893). Segundo piso



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón.P5-08//021

Figura 13: Juan de Ciórraga. Proyecto de distribución del edificio nº 3 de A Senra (noviembre de 1893). Tercer piso



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón.P5-08//021

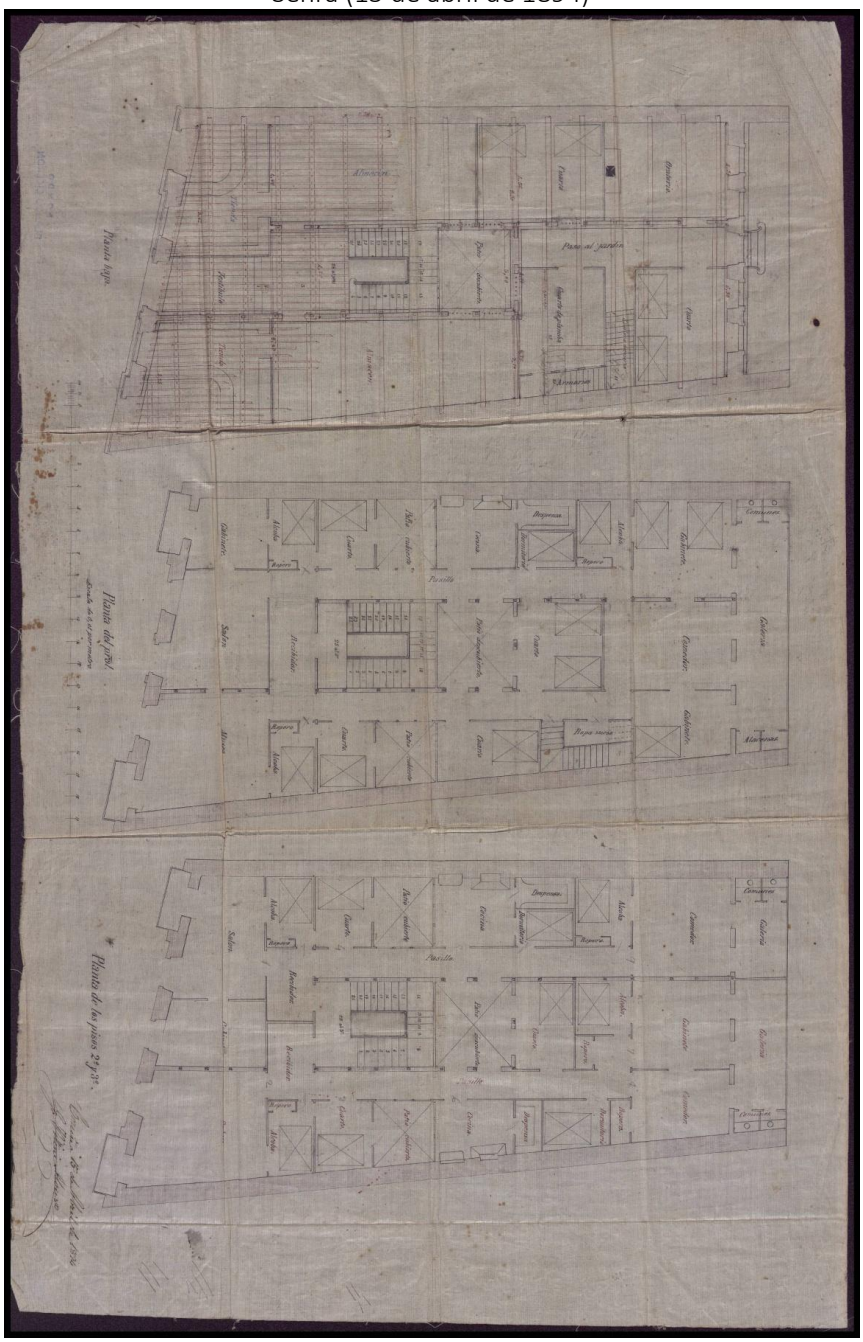
Gabriel Vitini presentó los suyos al mes de asumir las obras. Escribió a BC una carta explicativa que acompañó a la planimetría: "Es, a mi juicio, el mejor partido que puede sacarse de la forma y dimensiones del solar y el destino que usted le da", dijo[106]. Para quien disfrute leyendo estas distribuciones, las diferencias saltan a primera vista. No sólo desaparecen el pasadizo hacia la huerta y la resolución en cubierta a un agua por aquella parte (en la fachada posterior), sino que no veremos ni las leñeras ni el cuarto del hortelano. Mantuvo las dos tiendas, a ambos lados de la portada, con sus almacenes traseros. Acortó el pasadizo, que tornó en "paso al jardín", al que se descendería, bajo pórtico columnado, por pomposa escalera de cuádruple peldaño de perfil curvo y balaústres de hierro, conforme a la urbanidad en que se movía un "elegante" como BC (fig. 14); redujo la caja de la escalera principal y, gracias a ello, introdujo con inteligencia un patio central amplio, descubierto, alrededor del cual distribuir por planta demás estancias. La zona de servicio doméstico, con cuarto de plancha, comunicaría con la principal a través de una "escalera accesoria". Ah, el oratorio "con honores de capilla", como dije haciendo mías las palabras escritas por el propio Vitini, ocupó una buena sección de la parte posterior de la planta baja. Su orientación no era canónica. En cuanto al museo, Vitini lo situó, -ahí estaría hasta progresivo desmantelamiento y fin en 1975-, donde lo había puesto Juan de Ciórraga, en el salón proyectado al exterior por el mirador diestro del *piano nobile*. En las demás habitaciones no aprecio diferencias como no sean la orientación de las cocinas y lo parco de su descripción. Vitini insistió, como era prescrito, en llevar comunes y retretes a la solana de la fachada posterior. No se complicó: la segunda y tercera planta son laberintos gemelos predispuestos al inquilinato (fig. 15).

[106] Carta del 16 de abril de 1894. MPG, RBC/Caixa171-01//015.

Figura 14: Herminia García de la Riva y Ricardo Blanco-Cicerón en el porche del jardín de Senra nº 3 (ca. 1920)

Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón. Foto-17//078

Figura 15: Gabriel Vitini Alonso. Proyecto de distribución del edificio nº 3 de A Senra (15 de abril de 1894)



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón. RBC/P5-08//023

ARTES INDUSTRIALES Y EL JARDÍN DE AB

Azora la ingente información disponible sobre las empresas que alhajaron el MBC, alter ego de BC y su "bricabracomanía"[107], firmas dedicadas al arte del hierro, a los mosaicos hidráulicos. Emociona el sinnúmero de datos jugosos sobre jornales de los obreros de Manuel Larramendi, canteros a cargo de José Iglesias y Antonio Rivas, maderistas de La Concepción, escayolistas, estucadores, cementistas de "Gonçalves y Maia" y aun de cartas de recomendación que BC recibía de gente como Alfredo Brañas por colocar en la obra a pobres de solemnidad, faquines sin beneficio[108].

Los suelos iban alfombrados de mosaicos de dos casas: venecianos, adquiridos en 1896-97 a *La Industrial* que presidía Venancio Valderrama[109]; y los más *ad hoc* para un diseño como el de Antoni Serra, los producidos por Butsems & Fradera en su compañía de debut[110]. Pagó la factura correspondiente en septiembre de 1896[111].

Paramentos interiores de cocinas y excusados, grecas decorativas y zócalos vestían azulejos proporcionados por Ángel Latorre. Se completaron los trabajos de alicatado en febrero de 1897.

El XIX fue el siglo de la "civilización del hierro", en paráfrasis de Clairac y Sáenz[112]. A la rejería coqueta sumaremos toda la infraestructura funcional de claraboyas, bastidores de chimeneas, cambotas, cocinas económicas (seis), bajantes, barandas… cerrajería[113]. Los balcones, antepechos de las fachadas anterior y posterior, las balaustradas de la escalera interior, aun presumiblemente la de la escalerilla del jardín, reproducirían lo dibujado por Serra/Otero/Vitini. Esto es, no se trabajó con las plantillas ofertadas en catálogo y sí con tres fábricas

[107] Sobre ese concepto definido por Edmond de Goncourt, véase SAISSELIN, Rémy G. *Bricabracomania: the Bourgeois and the Bibelot*, Thames & Hudson, Ltd. 1985.

[108] Buscó trabajo a "un pobre carpintero llamado José García Pazos, lleno de miseria". Carta enviada a BC en 1903. MPG, RBC/Caixa 171-03//001.

[109] MPG, RBC/Caixa 143-01//03.

[110] Véase GRISET MORO, Jordi, "El mosaico hidráulico. Un arte modernista olvidado", en *Congreso Internacional. El modernismo en el arco mediterráneo,* CIMAM*,* 2016, pp. 623-630.

[111] MGP, RBC/Caixa 143-01//05.

[112] CLAIRAC y SÁENZ, Pelayo, *Diccionario general de arquitectura é ingeniería, que comprende todas las voces y locuciones castellanas, tanto antiguas como modernas, usadas en las diversas artes de la construcción, citas de autoridades, historia, datos prácticos y equivalencias en francés, inglés é italiano*, t. III, Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884.

[113] Paras las bilbaínas, BC disponía del catálogo de Florencio Salgado. MPG, RBC//P5-08//034.

muy activas en aditamentos de forja, piezas y maquinaria a finales del XIX: la Fundición San Jaime (que asumía toda la fundición para Conxo en 1895), Alemparte y La Industriosa de Agustín Cerqueiro y Agustín Sanjurjo Badía[114]. Fueron éstos los encargados de las rejas que tapizan la fachada. Tendrían expositor propio en la Regional de 1909[115]. Eso sí, las rejas dibujadas remedaron lo ofrecido por la fundición Barbezat & Cíe en sus *Ornaments*[116].

La urbanidad de BC conjugaba el *savoir faire* con la tradición y la *convenance*: destilaba íntimas relaciones entre el sujeto y el objeto/espacio. Escribió a un interiorista de sedas, Léopold, de los almacenes *Personnaz & Gardin*, con sedes en París, Lyon y Bayona. El coleccionista quería ambientar una habitación a la moda española del XVII, una especie de *period-room* de casa museo (imaginaremos ahí las papeleras, las arquimesas y cordobanes acumulados) que, ingenió el francés, podría plagiar la galantería de los *tableautins* de un Fortuny, lo que delata el furor que aún causaban sus escenas en la capital del arte:

> Veo muy bien en mi mente el aspecto de una sala española siglo XVII-XVIII. Además, se podría buscar la idea de ella en un cuadro de costumbres de Fortuny[117].

La voluntad de *épater* y el virtuosismo del descanso atravesaban el proyecto del MBC, cual correspondía a la posición del promotor[118]. La fachada cumplía por su solemnidad colosal. Era el edificio más grande de la Senra el verano de la mudanza familiar. La elegancia de sus interiores era cotilleada con altisonancias en la prensa; los negocios abiertos en los bajos y el inquilino oftalmólogo con consulta de la segunda planta, celebradísimos: la planta noble se

[114] De las tres se conservan facturas con aclaración de precios y obra realizada. MPG, RBC/Caixa143-01//09-10-11.

[115] Sobre *La Industriosa* y otras muchas cosas, véase TEIJEIRO MOSQUERA, Daniel Lucas, *Arte e industria del hierro en Galicia (1844-1936). Cultura material, centros de producción y obras,* Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, 2025, especialmente pp. 211 y ss.

[116] Barbezat & Cíe, Maitres de forges, 1880.

[117] MPG, RBC/Caixa 171-01//004.

[118] De acuerdo con el nuevo concepto de vivienda desarrollado. Véase RICE, Charles, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Londres, Routledge, 2007. Sobre el interior como retrato de la figura del coleccionista, PÉREZ MATEO, Soledad, "El interior doméstico. Retrato del coleccionista del siglo XIX", En *Actas do I Seminário de Investigaçao em Museologia dos Países di Lingua Portuguesa e Espanhola*, 1, 2011, pp. 354-363.

cimentaba en modernidades de progreso como el club velocipedista y la cervecería inaugurada por los señores Asorey, decorada a la última.

Ese "*je ne se sais quoi"* aspiracional, de faubourg Saint-Honoré, encontró su colofón en un jardín interior. Mejor que el huerto por foro de senara, el sur miraría a un vergel de paseos civilizados, un bulevar de traspatio, conjetura de felicidad donde solazarse con la iconografía que ratificaba el *locus* bíblico redivivo: en la cerca que lo cerraba colgaba la imagen románica de Adán y Eva reconvenidos en su Edén. El circuito por el MBC terminaba allí, *outdoors*:

> *After we had seen everything indoors, Señor Ciceron took me out into his garden to see some statues that had formed part of one of the original facades of the Cathedral. He had saved them from some rubbish heap, and used them to ornament his garden wall*.

Escribió Miss Meakin[119].

Recibió el señor BC hasta cuatro croquis de jardín de *loisir*, con paseos rectos u ondulantes, estanques circulares que espejeaban en parterres sinuosos y salida a los agros da Carreira. Los firmó un críptico *A.B*, con esas iniciales en caligrafía inglesa (figs. 16, 17, 18, 19)[120].

Andrés Barreiro (1850-1925) había accedido a la plaza de jardinero municipal con 28 años. Presentó sus planos con la propuesta de ordenación de los paseos París y Herradura de la Alameda[121]. Jardineó en el parque de la ciudad, que *aggiornó* con vanguardismos de luces y surtidores, contorneados de conchas y cuarzos. También fueron suyos el *hortus conclusus* de la Universidad, el parquecillo al pie del cuartel de Santa Isabel, alguno de los dispuestos con motivo de la Exposición Regional de 1909 o el arreglo de una corona de flores, cuando exhumaron a Rosalía de Adina para su traslado a Bonaval. Inventarió su currículum al jubilarse, en 1918, con 40 años de servicio y casi ciego. Se acordó de sus benefactores. AB recordó a BC:

> Doy gracias a mis protectores por haberme atendido siempre que los molesté, a los que tengo el gusto de saludarlos como servidores y que son D. Ramón Gutiérrez de la Peña, D. Ricardo Blanco Cicerón y D. José González Salgado, siendo los primeros que han contribuido con plantas y semillas para los

[119] MEAKIN, *Galicia…,* op.cit., p. 209.

[120] MPG, RBC/P5-08//025.

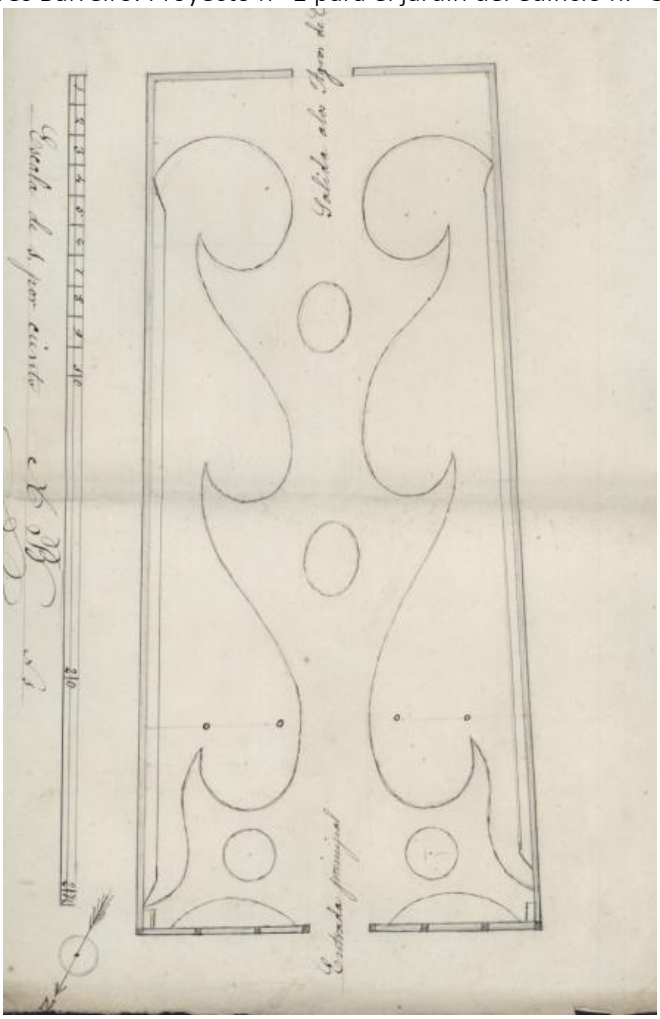
[121] Lo mencionaron CABO VILLAVERDE, José Luis y COSTA BUJÁN, Pablo, *Imaxe de Compostela. Una cidade de pedra nas vellas fotografías,* COAG, Santiago, 1991, p. 30.

jardines. [ANDRÉS BARREIRO TATO, 6 de noviembre de 1923][122].

P.S. Uno de los inodoros llegó en tren desde Pontevedra. Lo compró BC en *Castro y Cía* (Vigo).

Sic vos non vobis…

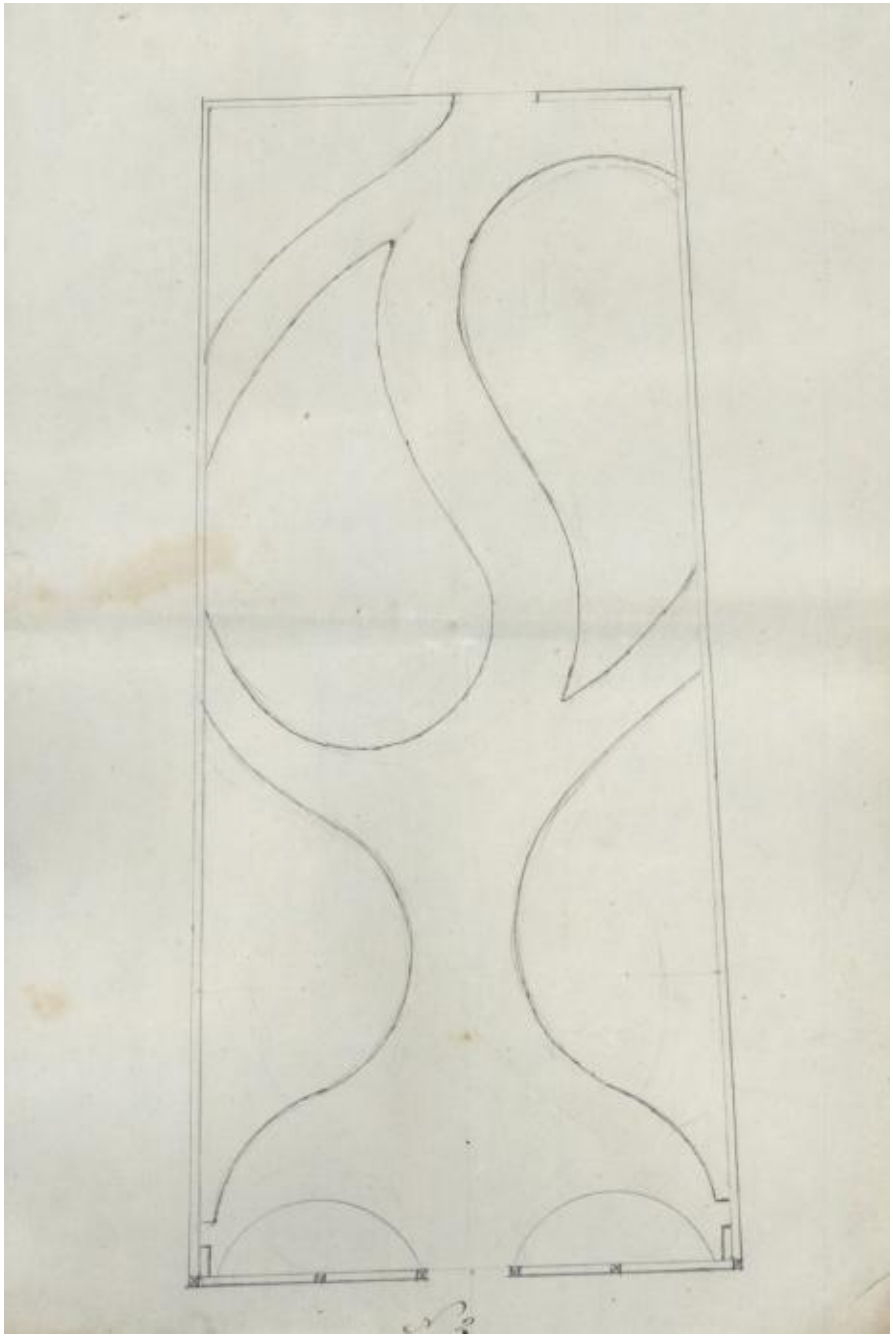
Fig. 16. Andrés Barreiro. Proyecto nº 1 para el jardín del edificio n.º 3 de A Senra



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón. P5-08//025

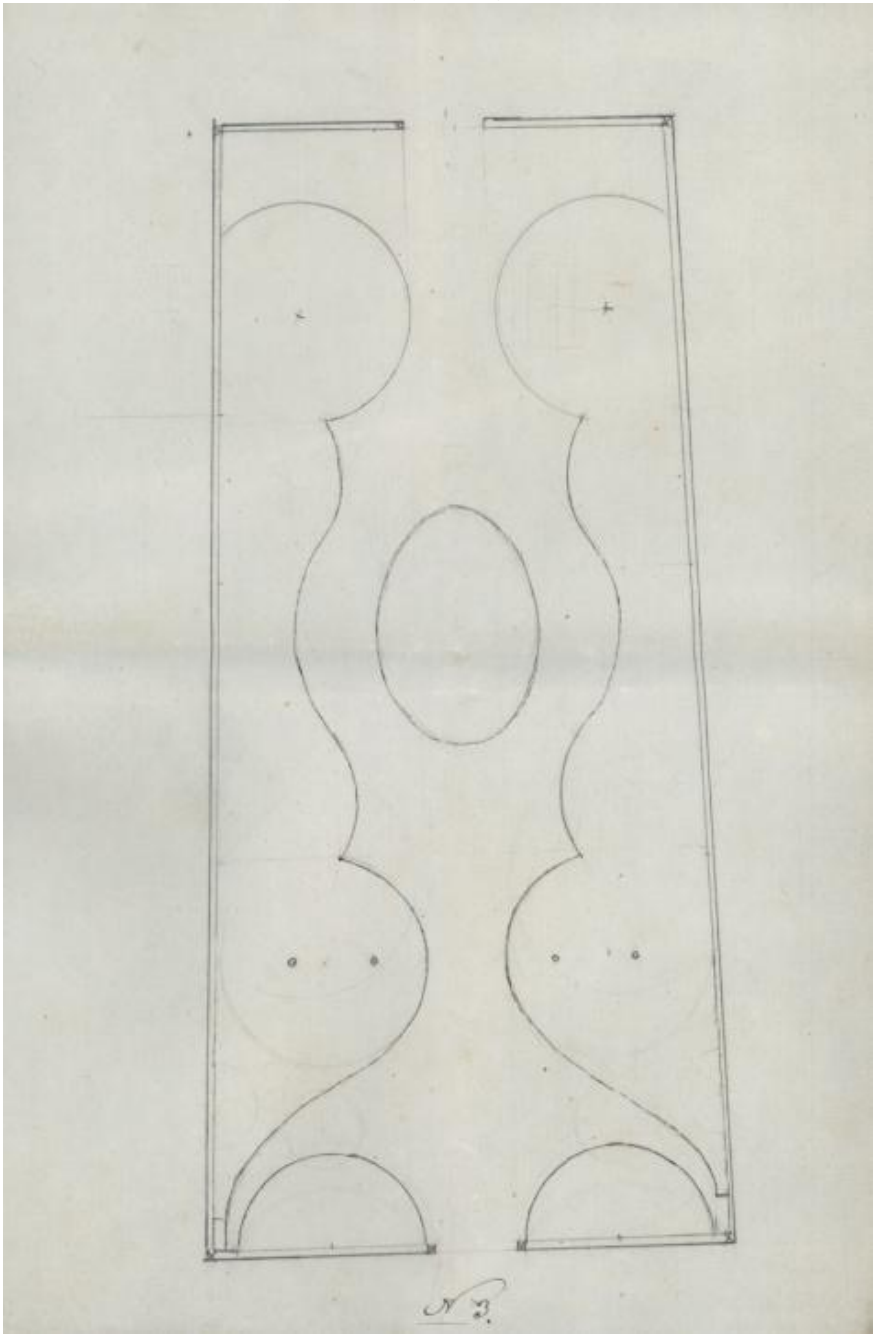
[122] *El Compostelano. Diario independiente,* martes 6 de noviembre de 1923, núm. 1.111, pp. 1-2.

Fig. 17. Andrés Barreiro. Proyecto nº 2 para el jardín del edificio n.º 3 de A Senra



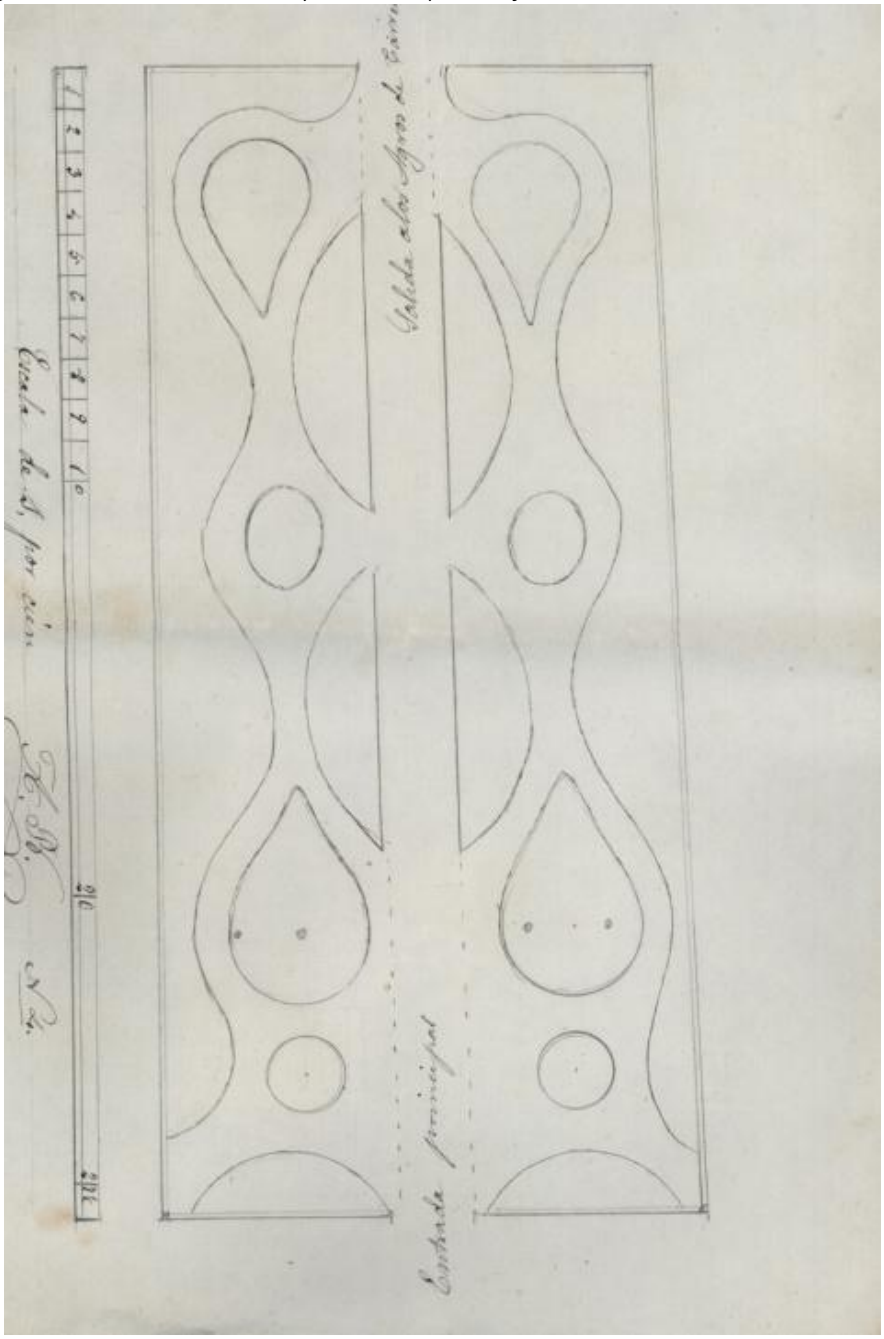
Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón. P5-08//025

Fig. 18. Andrés Barreiro. Proyecto nº 3 para el jardín del edificio n.º 3 de A Senra



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón. P5-08//025

Fig. 19. Andrés Barreiro. Proyecto nº 4 para el jardín del edificio n.º 3 de A Senra



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón. P5-08//025

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 355-414.
e-ISSN: 3101-5816

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 415-448.
e-ISSN: 3101-5816

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

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 415-448.
e-ISSN: 3101-5816

Santiago de Compostela a través de la mirada del dibujante y anticuario ingles 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 Bankes

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 Bankes 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 Bankes, 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 1669[2] o la de Richard Ford de 1832[3], las del canónigo fabriquero Vega y Verdugo[4],

[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 Rey[5], la gran panorámica que, desde la Almáciga, elaboró un miembro del séquito que acompañó a España al conde de Sandwich en su viaje de embajada de 1666[6] 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 XVIII[7]. 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 Edicións-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 deseños 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, Universytet 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 Edicións, 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 Synge[8], o los de los ingleses William Gell[9] o John Todd[10], 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 incrementa 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 agradará 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 Sotavento[11]. 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 Británico[12]. 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 a mistad[13]; tanta que ambos llegaron incluso a proponer matrimonio a la misma mujer, Annabella Milbanke, con poco éxito para William Bankes que se vio en este caso rechazado[14].

Fig. 1. Retrato de William John Bankes 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 Bankes 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 Bankes, 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 momento[15]. 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 Bankes (1786-1855)*, Londres, British Museum Press, 2002.

gran perspectiva que adorna su bello jardín[16] (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 Waterloo[17]. 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 mistad que tuvieron Barry y Bankes, 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 moriscas[18] que parecen haber sido inspiradas por los tejados alhambrinos conocidos por Bankes en su visita a Granada. Y la amistad con Charles Barry prosiguió, pues habiendo heredado ya William Bankes 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 concluirlas hasta el año mismo de su muerte en 1855[19]. 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 Bankes 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 Bankes*, Amherst, Nueva York, Prometheus Books, 2015. El obelisco se encuentra, en efecto, en el jardín de Kingston Lacy, la residencia principal de Bankes en Dorset. William había contratado a Giovanni Battista Belzoni para trasladarlo a Inglaterra, pero fue tarea dificultosa 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 Bankes", [en línea] (Disponible en: https://specialcollectionsuniversityofsouthampton.wordpress.com/2022/02/16/william-john-bankes/ [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 Bankes, 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 Buckinghamshire[20]; 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 Bankes había coincidido en Gerasa, tras acusarlo éste de robar y publicar sus investigaciones lo que fue considerado una difamación[21]. Con todo, los escándalos más graves que

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

[21] BOYER, Don, "Guilty or Innocent? The Buckingham vs. Bankes 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 Bankes 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. Bankes 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 Venecia[23], 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 Bankes y, tras su muerte, a su otro hermano el reverendo Edward Bankes[24]. 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., *Bankes 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, Dorset[25].

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 después[26]. 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 personalidad[27]. 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 respecto[29].

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 1814[30].

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 Bankes 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 Bankes 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]).

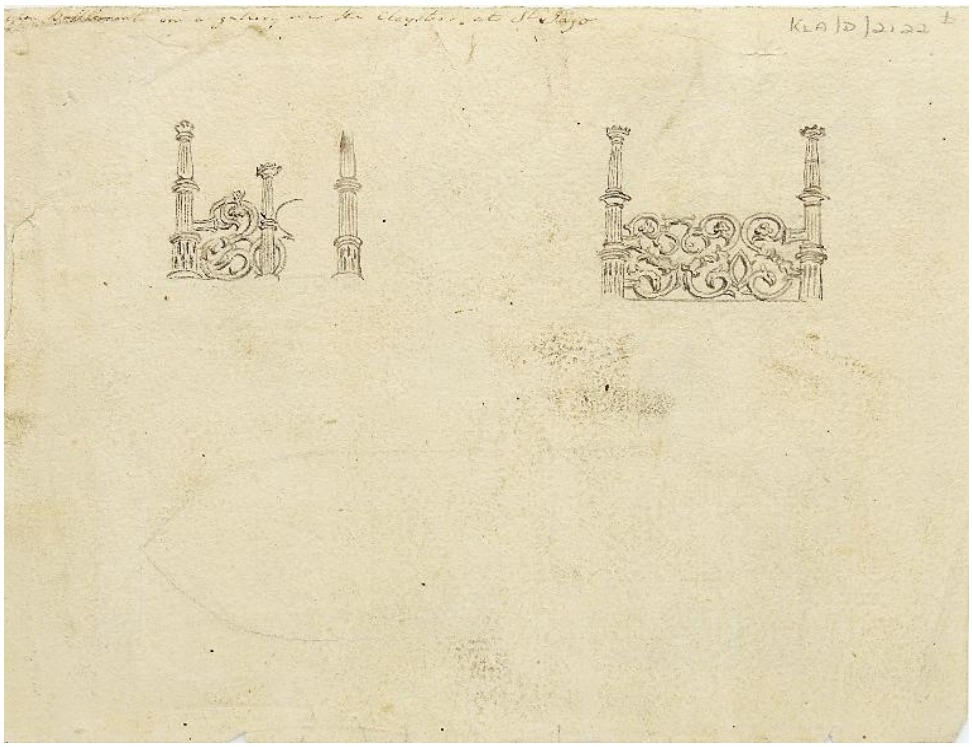
[32] Dibujo a lápiz y tinta sobre papel. Medidas 235mm x 150mm. Signatura NT 1253036.Fotografía de Simon Harris. [En línea] (Disponible en: https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1253036 [consultado el 11-04-2025]).

[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]).

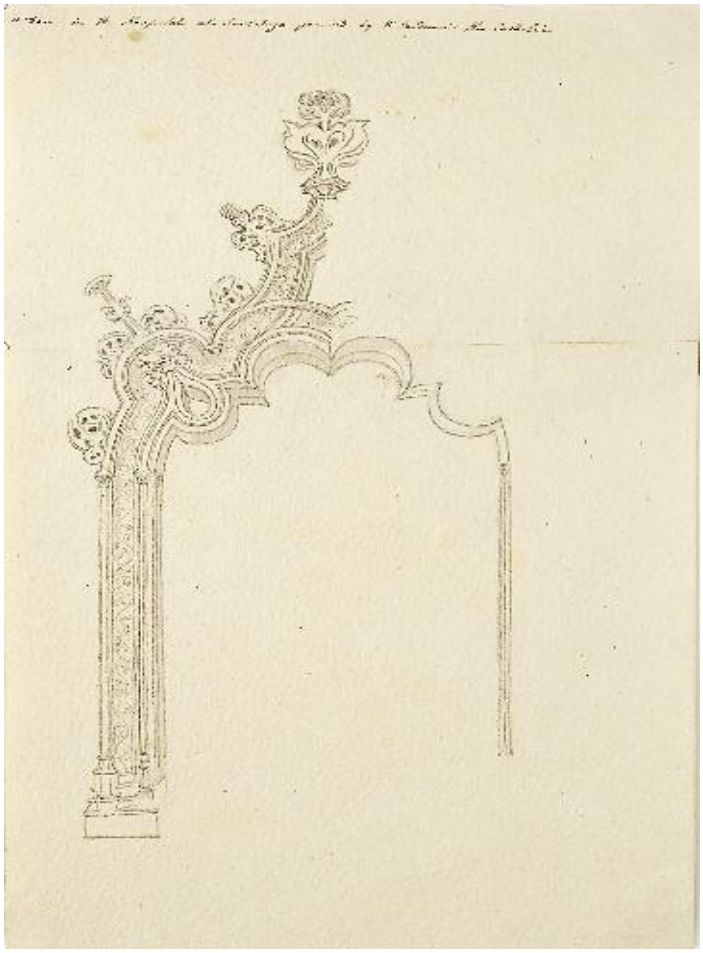
decorativos que, junto con su amigo y arquitecto Charles Barry, pudieron haber ensayado en las mansiones ya señaladas que eran propiedad de William Bankes. Y lo mismo podríamos decir del interés que mostró nuestro viajero por la puerta de formato superlativamente tardogótico que se abre al patio de San 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 Bankes 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 Bankes



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 Bankes



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 Bankes

CMS_KLA10094. Colecciones Públicas. © National Trust / Simon Harris

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 creíble[37] (Fig. 9); de ahí la importancia de la vista de William Bankes 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 VILLAVERDE, José Luís y COSTA BUJÁN, Pablo, *Compostela. Memoria fotográfica*, Ara Solis, 1996.

[36] "González Varela, Urbano", en *Dicionario 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/

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

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

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

Foto de Alfredo Vigo Trasancos

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, sobreros 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 Bankes

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 1825[38] (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 Éditor, 2012, pp. 180-194.

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

Foto de Alfredo Vigo Trasancos

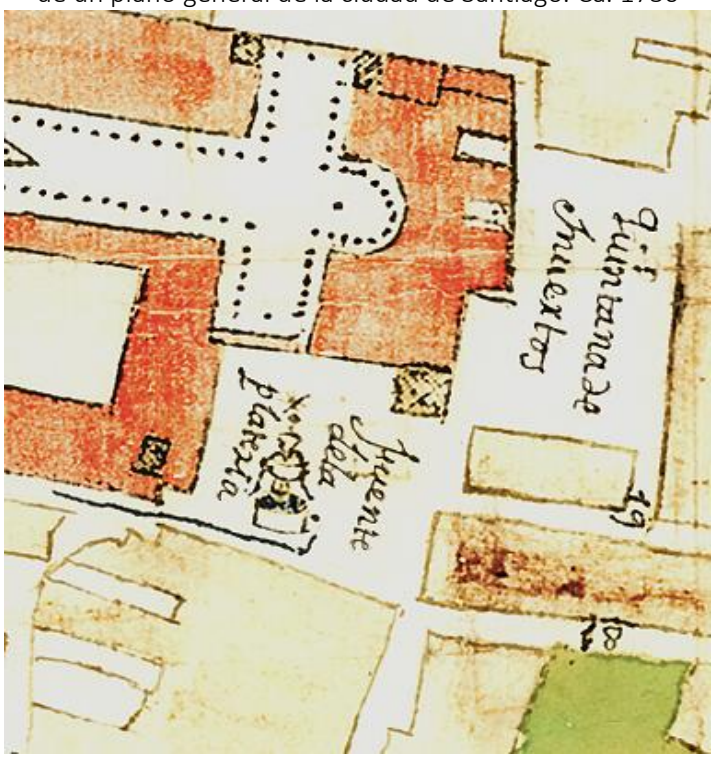
Fig. 13. Plaza de Platerías con la fuente de los Caballos

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 Santiago[39] (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. Escrivíalo 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, conque 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 Rúa[44].

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 multicolor[45] y que debían decorar especialmente el pináculo o soporte alto - ¿la llamada "pigramide"? - de la estrella que, esta vez, la documentación menciona que era no de hierro como indica Cernadas, sino de cobre dorado[46]. 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 Pilón"[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 Pilón."

[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.

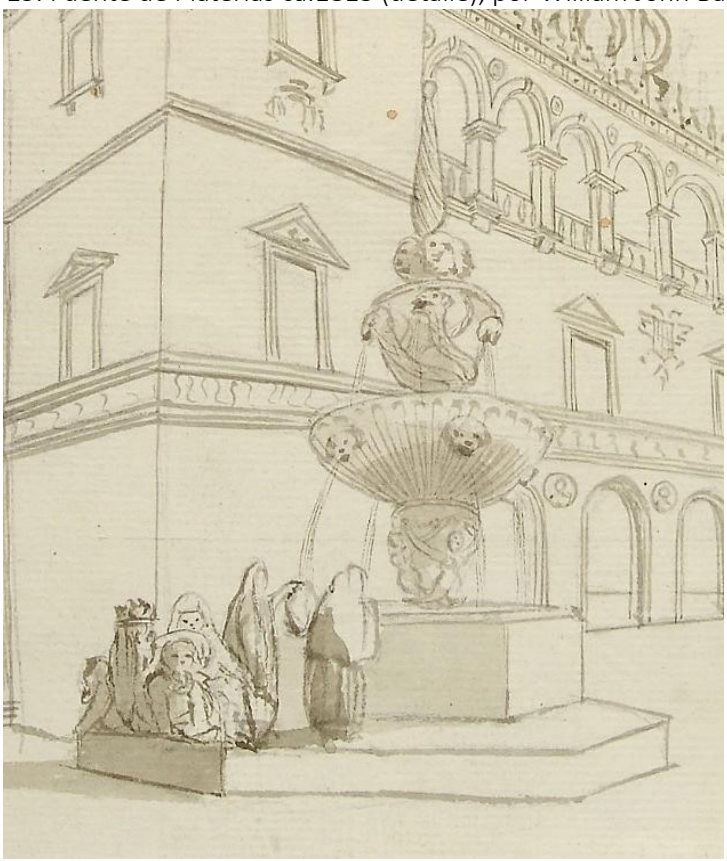
[54] TAÍN GUZMÁN, M., *La casa del* […], op. cit., p. 24: "tres quartillos y medio de aceite para asentar las piedras y canales del pilón".

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 Bankes 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" arruinados[58]. 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 Bankes

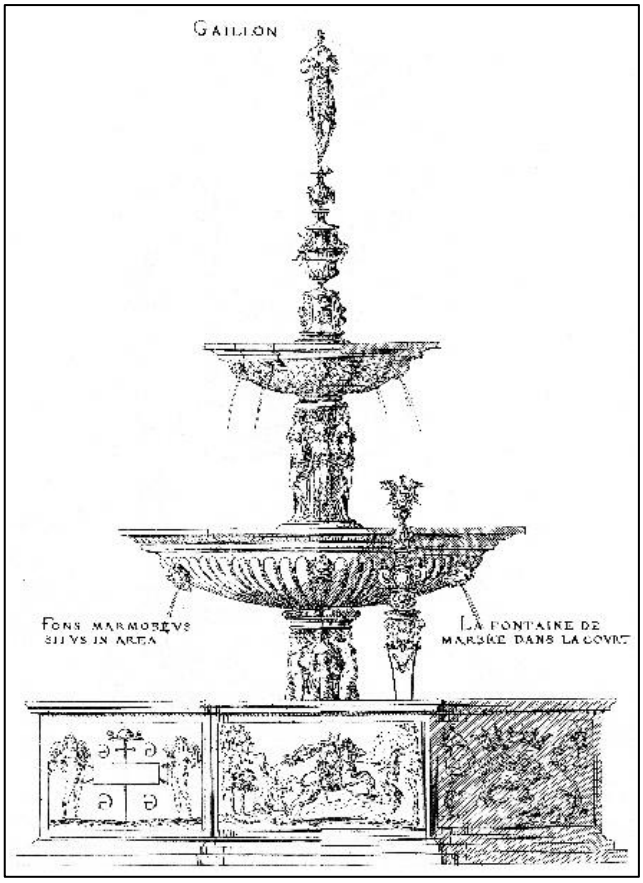


CMS_KLA07312. Colecciones Públicas. © National Trust / Simon Harris

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 Gaillón que fue

traída de Italia y grabada después por Jacques Androuet du Cerceau[59] (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 octogonal[60].

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 Sil[61]; 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, colorido[62] 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 orensano*, 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.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 449-473.
e-ISSN: 3101-5816

Compostela se hace en torno a la campana: las campanas del estribo suroriental de la catedral de Santiago

COMPOSTELA IS MADE AROUND THE BELL: THE BELLS OF THE SOUTHEASTERN STIRRUP OF THE CATHEDRAL OF SANTIAGO

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ
Museo Catedral de Santiago

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 449-473.
e-ISSN: 3101-5816

Compostela se hace en torno a la campana: las campanas del estribo suroriental de la catedral de Santiago

Ramón Yzquierdo Peiró
Museo Catedral de Santiago

Recibido: 05/02/2026

RESUMEN: Cuando en 1483 el rey francés Luis XI realizó la donación de dos grandes campanas para la catedral compostelana se inició la transformación del estribo construido años antes en su ángulo suroriental para darle estabilidad. Desde entonces, las sucesivas transformaciones de lo que acabaría siendo la Torre del Reloj siempre incluyeron, en lugar protagonista, las campanas que habrían de regir la vida de la Basílica y de la ciudad.

A través de las referencias documentales conservadas es posible ir recorriendo la historia de las sucesivas campanas, que, con el tiempo, fueron desempeñando tal función, acrecentada desde el momento en que se decidió la colocación allí del reloj. De este modo, la Torre de las Campanas del Rey de Francia terminó siendo la Torre del Reloj y, popularmente, tras una errónea identificación, la Berenguela.

Además de la citada documentación, el patrimonio catedralicio todavía conserva, expuestas en el claustro como piezas museísticas, las dos campanas fundidas en el siglo XVIII por Pedro de Güemes, sustituidas en la torre por unas réplicas realizadas en Holanda en 1990, hoy también silenciadas mientras la Torre espera por su próxima restauración integral.

Palabras clave: Berenguela, Campanas del Rey de Francia, Catedral de Santiago, Fincapé dos ourives, Torre del Reloj

Códigos UNESCO: Historia local (5503.01), Historia de la arquitectura (5506.01), Historia del arte (5506.2), Rehabilitación de patrimonio arquitectónico (6201.95), Sociología del arte (6301.07)

COMPOSTELA IS MADE AROUND THE BELL: THE BELLS OF THE SOUTHEASTERN STIRRUP OF THE CATHEDRAL OF SANTIAGO

ABSTRACT: When, in 1483, the French King Louis XI donated two large bells to the Santiago de Compostela Cathedral, began the transformation of the stirrup built years earlier at its southeastern corner, intended to provide it with stability. From then on, the successive transformations of what would eventually become the Clock Tower always featured, prominently, the bells that would govern the life of the Basilica and the city.
Through preserved documentary references, studied by various authors, it is possible to trace the history of the successive bells that, over time, fulfilled this function, a role that increased from the moment the decision was made to place the clock there. Thus, the Bell Tower of the King of France ended up becoming the Clock Tower and, popularly, after a mistaken identification, the Berenguela Tower.
In addition to the aforementioned documentation, the cathedral heritage still preserves, displayed in the cloister as museum pieces, the two bells cast in the 18th century by Pedro de Güemes, replaced in the tower by replicas made in Holland in 1990, now also silenced while the Tower awaits its next comprehensive restoration.

Keywords: Bells of the King of France, Berenguela, Clock Tower, Goldsmiths' stirrup, Santiago Cathedral

"Compostela se hace en torno a la campana.
Lo va creando todo día a día, siglo a siglo,
sin más que dar las horas".
G. Torrente Ballester

La *Torre del Reloj* de la Catedral compostelana ha tenido y sigue teniendo una presencia constante en la vida de la ciudad, tanto por el sonido de la campana, que marca las horas y quehaceres sacros y profanos, como por su imponente presencia –con sus más de setenta metros de altura- y los alardes técnicos de su construcción –verdadero ejemplo del barroco gallego-.

Han sido muchos los cronistas, viajeros y escritores que han dejado constancia de su admiración y recuerdo de la Torre, como Erich Lassota en el

siglo XVI, Castellá Ferrer o Doménico Laffi en el XVII, Nicola Albani en el XVIII o, en la última centuria, Gonzalo Torrente Ballester, Manuel María o Alfonso R. Castelao[1], quien recordaba para los gallegos en Buenos Aires un 25 de julio en Compostela:

> A torre do reló tenxe o seu grave tino de bronce para anunciar un novo día, e de seguida comenza unha muiñeira de campás, repinicada nas torres do Obradoiro, que se comunica a todolos campanarios da cibdade.

Tras varios desprendimientos de fragmentos pétreos procedentes de la linterna, en el año 2011[2] se llevó a cabo la, hasta ahora, última intervención en la Torre que, sin embargo, no se ocupó de los interiores de la misma ni del reloj, en último término, razón de la existencia de la Torre desde que, en la década de los años 20 del siglo XVI se acordase en ella la colocación de su primer reloj, para dar servicio a la catedral y, también, a la ciudad de Santiago[3].

En los últimos años, la Fundación Catedral de Santiago ha impulsado, dentro del Plan Director catedralicio, un nuevo proyecto de restauración integral de la torre, realizado por los arquitectos Óscar e Iván Andrés Quintela, del estudio compostelano Arrokabe, por un importe total de 2,4 millones de euros, que se ocupará de la restauración de toda la fábrica pétrea, de las pinturas sobre piedra, instalación eléctrica e iluminación, una nueva estructura de madera para la campana principal, así como la reparación de la maquinaria del reloj y del mecanismo de golpeo de las campanas, entre otras intervenciones[4]. El referido proyecto cuenta, en este momento, con todas las licencias administrativas y se

[1] CASTELAO, Alfonso, *Alba de Groria,* 1948.

[2] La intervención, primera de las actuaciones señaladas por el Plan Director de la catedral, se llevó a cabo en el marco de las celebraciones del 800 aniversario de la Consagración de la catedral compostelana. Con tal motivo, terminada la intervención se publicó una monografía divulgativa que documentó gráficamente los trabajos realizados: YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, *La Berenguela,* Santiago, 2012.

[3] No obstante, hasta bien entrado el siglo XVII, la torre era conocida como "del rey de Francia", en alusión a las campanas que Luis XI había donado a la catedral en 1483 y que hicieron posible la transformación del *Fincapé dos Ourives* en Torre en el ángulo suroriental de la catedral compostelana. Sobre los orígenes y evolución histórica de la torre ver VÁZQUEZ CASTRO, Julio, "La Berenguela y la Torre del Reloj de la catedral de Santiago", *Sémata*, 10, 1998, pp. 111-148. Tal y como recoge el referido autor, Vega y Verdugo, en su *Memoria sobre las obras de la catedral* (1655-1657) ya la designa como "torre del Relox". *Ibidem*, p. 127.

[4] "La restauración de la torre del reloj de la Catedral de Santiago sale a licitación por 2,4 millones de euros", en *La Voz de Galicia*, 28 de noviembre de 2025.

encuentra en fase de licitación, con el objetivo de poder ejecutarse entre los años 2026 y 2027[5] (fig. 1).

Fig. 1. Vista de la Torre del Reloj de la catedral en su estado actual

Foto: Margen / Fundación Catedral de Santiago

LAS CAMPANAS DEL REY DE FRANCIA

En el estribo colocado en el ángulo suroriental de la catedral a mediados del siglo XV, el llamado *Fincapé dos Ourives*[6], se colocaron, en 1483, las campanas

[5] "La Berenguela estará en obras y andamiada en el Año Santo de 2027 pero la linterna se encenderá igual", en *El Correo Gallego*, 9 de diciembre de 2025.

[6] ZEPEDANO Y CARNERO, José María, *Historia y descripción arqueológica de la Basílica compostelana,* Lugo, 1870 (ed. facsímil, Santiago, 1999), pp. 224-225. También la recogen FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María y FREIRE BARREIRO, Francisco, *Santiago, Jerusalén, Roma: diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares de España,*

donadas por Luis XI de Francia, dando origen a una torre que, con el tiempo, acabaría siendo *la del Reloj*[7]. Esta donación supuso el punto culminante a una larga relación de "demostraciones de amor y veneración al Apóstol Santiago"[8] por parte del monarca francés, iniciada cuando todavía era Delfín y ofreció a la Basílica una importante alhaja valorada en mil ducados, que López Ferreiro ha identificado con un incensario y que prosiguió, durante todo su reinado (1461-1483), con otras donaciones. Incluso, con motivo de su fallecimiento, llegaron a la catedral, por disposición testamentaria, trescientas treinta y ocho coronas[9].

Poco antes de su fallecimiento, el rey francés dispuso la donación de dos campanas mediante el envío de todo lo preciso para su fabricación, a través de su consejero y "Maestro de Palacio" Antonio de Mortillón, quien llegó a Compostela en el verano de 1483, acompañado de dos regidores de la villa de La Rochela, para llevar a cabo la realización de las campanas y preparar su instalación en la catedral. De todo ello hay constancia por una carta de 3 de julio del citado año, la cual arribaría a la catedral casi al tiempo que la comentada delegación portando el dinero y los materiales para la realización de las dos campanas. En la citada carta, reproducida por López Ferreiro y que se conserva en el Archivo catedralicio, se hace constar que

> Nos tenemos con devoción intención de mandar hazer en vuestra Iglesia por la singular devoción que tenemos al Señor Santiago, dos campanas grandes i aquellas dar, i hacer presentar en la dicha Iglesia para su servicio. I por tanto hagamos llegar por mar todo el metal y otras cosas necesarias para hazerlas en su propio lugar i para guiar, i acompañarlas nuestro querido i leal Consiller, i Maestre Dotel Antonio de Mortilon con dos Regidores de nuestra Villa de La Rochela, para asistir y estar presente á la presentación de las campanas[10].

Las campanas donadas por Luis XI estarían fabricadas un año después pero, dadas sus dimensiones, no tenían sitio en ninguna de las torres existentes, entonces, en la catedral, hecho que motivó que se decidiese transformar el estribo construido en su extremo suroriental en una nueva torre capaz de acogerlas, dando origen a la que fue llamada durante siglos *Torre de las*

Francia, Egipto, Palestina, Siria e Italia, en el año del jubileo universal de 1875, t. I, Santiago, 1881, pp. 81-82.

[7] VÁZQUEZ CASTRO, J.: "La Berenguela y […]", op. cit., pp. 111-148.

[8] LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago*, Santiago, 1898-1911, t. VII, pp. 415 y ss.

[9] *Ibidem*, pp. 416-417.

[10] *Ibidem* y Apéndice XLII.

campanas del Rey de Francia[11].

Las obras de construcción de la nueva torre avanzarían a buen ritmo en los años siguientes; tal y como ha recogido Vázquez Castro[12], refiriendo, por ejemplo, la nota del cronista Hernando del Pulgar con motivo de la visita a Santiago de los Reyes Católicos, en 1486:

> En este año (1483) murió el rey Luys (XI) de Françia, ... estando enfermo de la enfermedad que falleçió, mandó facer dos campanas en la iglesia de Santiago de Galicia; e enbió maestros, e metal, e todas las cosas neçesarias para que se fiziesen mayores que las mayores que oviese en toda la cristiandad. Para lo qual enbió diez mill coronas de oro, e mandó que se ficiese en la iglesia de Santiago una gran torre, a sus expensas, muy fuerte, que las pudiese sostener[13].

O, también, la referencia que hizo, en 1494, el viajero y humanista alemán Jerónimo Münzer, dentro de su descripción de la Basílica compostelana: "tiene en los cuatro ángulos cuatro fortísimas torres; y hoy día se está edificando otra torre, también muy fuerte"[14].

El citado autor[15] también se ha detenido en algunas de las referencias conservadas sobre las características que tenían estas campanas, que impresionaban a los viajeros y peregrinos que, a lo largo del tiempo de su existencia, fueron llegando a Compostela. Recoge, de este modo, la descripción del noble polaco Erich Lassota von Steblovo, peregrino en Compostela, al servicio de Felipe II, en 1581:

> Se halla una torre con dos campanas grandes que proceden de un Rey de Francia (Luis XI), como lo demuestran los escudos sobre ellas hechos; están, sin embargo, partidas, porque, dicen, al tocarlas se asustaban muchas mugeres embarazadas por el sonido inaudito y hacían mal parto o abortaban[16] (fig. 2).

[11] VÁZQUEZ CASTRO, J., "La Berenguela y […]", op. cit., pp. 124 y ss.
[12] *Ibidem*.
[13] PULGAR, Fernando del, *Crónica de los Reyes Católicos* (edición y estudio de J. de Mata Carriazo), Madrid, 1943, pp. 99-100.
[14] MÜNZER, Jerónimo, *Viaje por España y Portugal (1494-1495),* Madrid, 1991, pp. 197-199.
[15] VÁZQUEZ CASTRO, J., "La Berenguela y […]", op. cit., pp. 129 y ss.
[16] Recogido por LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., t. VIII, pp. 439-440.

Fig. 2. Escudos reales de Francia descubiertos en la cabecera de la capilla del Salvador, en la girola de la catedral. Ca. 1381

Foto: A. Enríquez / Fundación Catedral de Santiago

Ha quedado clara, por las referencias comentadas, la grandiosidad de las dos campanas realizadas en honor del rey de Francia y colocadas en la nueva torre de la catedral. Al respecto, López Ferreiro resume[17] la crónica de Gil González Dávila que, en su *Teatro eclesiástico*, en el capítulo dedicado a describir la catedral compostelana, hace constar que "entre otras (campanas) tiene dos de extraordinaria grandeza que se las presentó al Apóstol el Rey Luis Undécimo de Francia, en ocasión que estando enfermo en el año 1483 se encomendó a nuestro Apóstol. Embióle un donativo de diez mil coronas de oro, para que en su Iglesia se hiziesen dos campanas de monstruoso tamaño, que no huviesse en la christiandad otras a quien poderse comparar: embió maestros y metal para que

[17] *Ibidem*, t. VII, p. 417.

las fundiesen y que a su costa se levantase una torre que las pudiese sustentar"[18]; añadiéndose los datos de que "tiene la una campana treinta palmos de hueco y la otra treinta y tres y dieciocho de alto"[19].

Así mismo, el referido López Ferreiro también recoge la anécdota de

> un peregrino de Arcueil, cerca de París, que había estado en Santiago en 1601, á la vuelta de su peregrinación hizo grabar en la iglesia de su parroquia la circunferencia de la campana grande de la catedral, que debía ser la regalada por Luis XI con el siguiente letrero: "*Ici est le tour de la cloche de M. S. Jacque en Galisce aporte par Louis… le…*"[20]. La circunferencia, que aún está visible, tiene 2,28 m. de diámetro[21].

En similares términos a las notas anteriores se manifiesta Fr. Hernando Oxea, en el año 1615, al describir las torres y campanas de la catedral compostelana, entre las que se detiene en "dos de extraña grandeza que ofreció al Glorioso Apóstol uno de los antiguos Reyes de Francia que siempre le fueron muy devotos", añadiendo un dato de especial interés a la hora de localizarlas en la nueva torre construida para acogerlas: "las cuales ocupan el hueco de una grande y ancha torre que para esto hizo"[22].

Tomando como referencia la cita anterior, Vázquez Castro[23] afirma que las campanas estaban, por tanto, en los huecos de la gran torre aprovechando los tres grandes vanos abiertos a este, norte y sur, para expandir por la ciudad su sonido. Ello suponía, como señala el mismo autor, que las campanas tuvieron que haber sido colocadas en su lugar antes de la construcción de la torre, en cuyo interior quedaron "atrapadas", ya que no sería posible retirarlas de los huecos sin derruir los muros. Por este motivo, una vez quedaron "partidas", como afirma Lassota en su descripción del año 1581, la torre quedó silenciada obligando a una

[18] GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro eclesiastico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los Reynos de las dos Castillas : vidas de sus Arzobispos y Obispos, y cosas memorables de sus sedes... / el maestro Gil Gonçalez Dauila; tomo primero que contiene las Iglesias de Santiago, Siguença, Iaen, Murcia, Leon, Cuenca, Segouia y Valladolid,* Madrid, 1645, p. 22.

[19] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], *o*p. cit., t. VII, p. 417. También recogido por VÁZQUEZ CASTRO, J., "La Berenguela y […]", op. cit., p. 130.

[20] CARONGE, Abbé, *Pélerinages en Espagne et en Portugal*, Troyes, 1903, p. 252.

[21] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., t. VIII, p. 442.

[22] OXEA, Hernando Fr., *Historia del Glorioso Apóstol Santiago Patrón de España, de su venida a ella, y de las grandezas de su Iglesia, y Orden militar,* Madrid, 1615, p. 121v.

[23] VÁZQUEZ CASTRO, J., "La Berenguela y […]", op. cit., pp. 130-131.

remodelación que aún habría de esperar un siglo, cuando la transformación barroca de la catedral también habría de llegar al ángulo sudeste del conjunto (fig. 3).

Fig. 3. Hueco del cubo medieval de la Torre del Reloj de la catedral y escalera de caracol de acceso

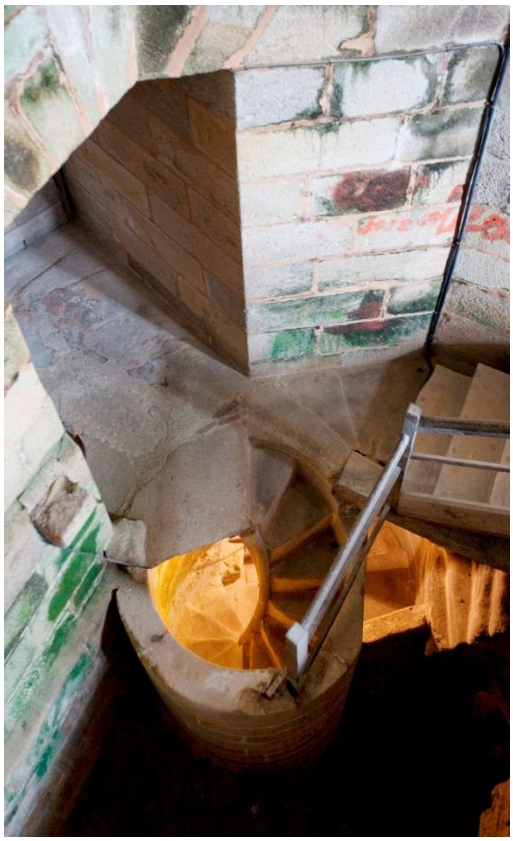


Foto Margen / Fundación Catedral de Santiago

Así mismo, cuando Guillén de Bourse asumió el encargo de relojero de la catedral, fue consultado acerca del mejor lugar para colocar la campana del reloj[24], tras lo que se le encomendó instalarlo en la torre del Rey de Francia, complementado por el chapitel para la campana del reloj, que se encargaría al

[24] "(…) donde sería más útil y provechoso a todo el clero y pueblo pasar y mudar la campana del Relox y lo a el conveniente sin perjuicio del perlado y iglesia" (marzo de 1524, referencia recogida por LÓPEZ FERREIRO, A, *Historia de la* […], op. cit., t. VIII, p. 64 (nota 1).

citado Maestre en septiembre de 1533[25]: "vna luna que cresca e mengue para poner e asentar en el reloge"; artilugio que, con su campana, sería el que se ve, rematando la torre, en el dibujo de Vega y Verdugo de 1757 y que, según Vázquez Castro[26], sería similar al que todavía se conserva sobre la capilla del antiguo Hospital Real, también obra de Guillén[27], a quien se pagaron en 1529 setenta y cinco ducados por la construcción del reloj y otros treinta y cinco "por el chapitel que hizo donde está asentada la campana del relox del dho. Hospital"[28].

Por lo que respecta al oficio de campanero de la catedral, López Ferreiro recoge una referencia casi coetánea a la realización de las nuevas campanas, relativa a la reglamentación y pago de sus trabajos, en atención a una reclamación realizada por los campaneros Juan Gómez "o vello" y Juan Gómez "o moço", por el mucho trabajo y poco salario que, en su opinión tenían. El Cabildo acordó que, a partir de entonces, 24 de agosto de 1478,

> aqrecentar e aqrecentaron aos sobreditos oficiaes cada semana alende o salario que tyñan oyto libras et trece soldos que fase en todo ho ano a mrs. todo ben visto mil et CC mrs. vellos (…) con as condiçoos segentes et non sen elas, que os ditos sygneyros tangan aa prima feito o signal por lo sancrestan hua hora de Relogio pouco mays ou menos et aas misas a seus tempos como lles feseren segnal, aas procesioos, asy ena iglesia, cibdad e fora dela tangan doblado et segund perteesce aas festas et mays acordaron os ditos señores, quando acontescere falecer algun canonigo ou raçoeyro da dita iglesia da vida presente, que os ditos segneiros (…) tangan os signos ben et compridamente et leven de selario por lo primeiro día que falescer et fasta sepultado trinta mrs. vellos, et por los sete días, qorenta días, ano et dia, por cada hun deles, vinte mrs. vellos[29].

UNA NUEVA CAMPANA GRANDE PARA LA TORRE BARROCA

Como parte del proceso de reforma barroca de la catedral, el 9 de septiembre de 1664, el Cabildo tomó la decisión de elevar el cuerpo de la vieja Torre del Rey de Francia, obligando previamente a la retirada del chapitel que albergaba la campana del reloj, aquel realizado por Guillén de Bourse y que, como se ha comentado, se aprecia claramente en el dibujo de Vega y Verdugo

[25] *Ibidem*, p. 203.
[26] VÁZQUEZ CASTRO, J., "La Berenguela y […]", op. cit., pp. 127-128.
[27] PÉREZ CONSTANTI, Pablo, "Los relojes en Santiago desde el siglo XVI", en *Notas viejas galicianas*, vol. II, Vigo, 1925 (ed. facsímil, 1993), pp. 354-355.
[28] Referencia recogida por IDEM, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII,* Santiago, 1930, p. 62.
[29] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., t. VII, p. 331.

para su Informe. Fue entonces cuando se ordenó que "agan deshacerlas campanas del Rey de Francia para hacer subir la torre donde están y después se buelban a vaciar con los mismos carateles y armas haciendo dellas las campanas que le paresciese (al sr. Vega y Verdugo) para que con las demás que tiene dicha Sta. Iglesia agan consonancia y acabada la dicha torre se pongan todas en ella"[30]. No obstante, los trabajos de construcción de la nueva torre aún se habrían de retrasar unos años y, ya bajo la dirección de Domingo de Andrade, se iniciaron en 1676 y se concluyeron en 1680 (fig. 4).

Fig. 4. Cabecera de la catedral de Santiago en el informe del canónigo Vega y Verdugo (1656-1657). Chapitel con la campana en lo alto de la torre medieval

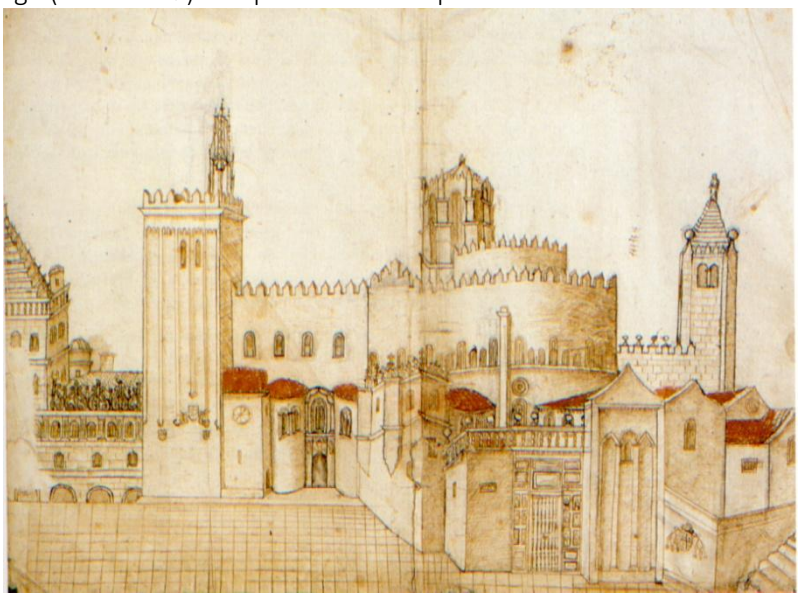


Foto: Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago

López Ferreiro relata la fabricación de la nueva "campana" grande, tarea realizada en 1672 a cargo de los maestros campaneros Mateo de Monasterio y Simón de la Cuesta, la cual "hubo que fundir dos veces" y "tenía ciento veinte quintales de peso", un encargo que, junto a otras campanas más pequeñas que también realizaron, supusieron un coste de 11.897 reales. Concluye, la reseña

[30] Referencia recogida por *ibidem*, t. IX, p. 204 (acompañada de la anotación a pie de página: "a esta misma torre se había trasladado el reloj en el año 1658", en alusión al trabajo desarrollado en ese año por Pedro del Canto; y reproduciendo, en las páginas 204 a 206, en otros tantos fotograbados firmados por Mayer, tres de los carateles que se embutieron en las campanas fundidas en ese momento a partir de las antiguas).

sobre la fundición de nuevas campanas, con la referencia a la destinada al reloj: "otra campana mayor, destinada para el reloj, se hizo hacia el año 1678[31], por cuya subida á la torre se celebró una Misa votiva a principios de Agosto de dicho año", añadiendo, además, el dato de que "la que había quedó para los cuartos"[32].

Por su parte, Miguel Taín[33] recoge el dato de que, confirmando el remate del primer cuerpo de ampliación de la torre, con fecha 9 de agosto de 1678, el Cabildo felicita a Domingo de Andrade y le gratifica con 100 ducados por haber colocado la nueva campana en su ubicación, acontecimiento tras el cual, tal y como ya había comentado López Ferreiro, tuvo lugar una misa de acción de gracias en la capilla mayor de la catedral. El referido autor señala que, en realidad, el Cabildo premió el éxito en el complejo proceso de instalación de la gran campana, que había sido fundida por el herrero Andrés Da Costa, acompañando el relato de algunos detalles técnicos y de la maquinaria que debió de utilizarse para todo ello, un reto notable en su época.

LAS CAMPANAS DE PEDRO DE GÜEMES

Décadas después, el Cabildo decidió encargar unas nuevas campanas para la Torre del Reloj, contratando para ello a Pedro Güemes[34] y a Simón del Mazo, a quienes encomendó la fundición de una campana de gran tamaño, de más de ocho metros de circunferencia y unas trece toneladas de peso, que pasó a ser conocida, con el tiempo, entre los compostelanos, como "la Berenguela"[35].

Según recoge Couselo Bouzas, el 7 de junio de 1710, el canónigo

[31] Coincidiendo, por tanto, con el encargo a Juan van Gorpe del nuevo mecanismo para el reloj.

[32] *Ibidem*, p. 207.

[33] TAÍN GUZMÁN, Miguel, *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712),* t. I, Sada, 1998, p. 113.

[34] "Pedro de Güesmes, natural de Armiero, Merindad de Transmiera (Santander)" (COUSELO BOUZAS, José, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX,* Santiago, 1933 (reed. Santiago, 2005), pp. 169 y 397-398).

[35] FILGUEIRA VALVERDE, Xosé, "A campá ferida", *Adral. Faro de Vigo*, 2 de octubre de 1976. (Disponible online en la página web de la Real Academia Galega: https://academia.gal/-/a-campa-ferida-de-xose-filgueira-valverde (consultado el 19 de enero de 2026]). Por su parte, López Ferreiro, recoge el dato de que: "según nota facilitada por el Sr. Canónigo Fernández Martín, la campana tiene 8,030 metros de circunferencia, 1,085 metros de alto, 0,027 metros de espesor y 1.200 arrobas de peso" (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., t. X, p. 277). Se trata, como recogió el *Pensamiento Galaico* en su edición de 27 de octubre de 1892, de "la mayor campana que hay en Galicia, y que ya figura entre las respetables del mundo en 8º lugar (…) pesa mil arrobas, tiene de altura 2 varas y 11 pulgadas, por 3 varas de diámetro en la falda".

fabriquero D. Francisco Verdugo hico contrato con Pedro de Güemes y con Gregorio Simón del Mazo para "la fundición y factura de la campana del relox de la torre de la Quintana de muertos; con el metal hacer otra del tamaño que está delineada en el claustro de la Santa Iglesia y lienzo correspondiente a la sacristía baja, que es el molde más pequeño de todos los allí formados, y volverá a subir y poner en donde está. La cual será bien hecha y a satisfacción de dicho fabriquero, poniendo ellos todo, salvo el metal que será el mismo y si sobra para la fábrica. Las maromas, estadas y moldes a cuenta de la catedral, estando obligados los maestros a darla colocada en todo el mes de Agosto"[36] (fig. 5).

Fig. 5. Las campanas de 1729 en su actual montaje museográfico en el patio del claustro catedralicio

Foto: R. Yzquierdo Peiró

Por su parte, tal y como recoge López Ferreiro, las nuevas campanas para

[36] COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en* […], op. cit., p. 169.

el reloj se fundieron en el año 1729[37] por el maestro Pedro de Güemes; y así figura en la inscripción que rodea la base de la campana de las horas (fig. 6):

> SE HIÇO ESTA OBRA SIENDO ARÇOBISPO EL ILVSTRÍSIMO SEÑOR DON JOSEPH DEL IERMO I SANTIBAÑES PRESIDENTE DEL CABILDO EL DOTOR DON ANDRÉS DE GONDAR, CHANTRE, Y CANÓNIGO FABRIQVERO DON LVCAS ANTONIO DE LA TORRE DÍA 24 DE JVULIO ANNO DE 1729. DON PEDRO DE GÜEMES ME FECIT.

Fig. 6. Detalle de la inscripción de la campana fundida en 1729

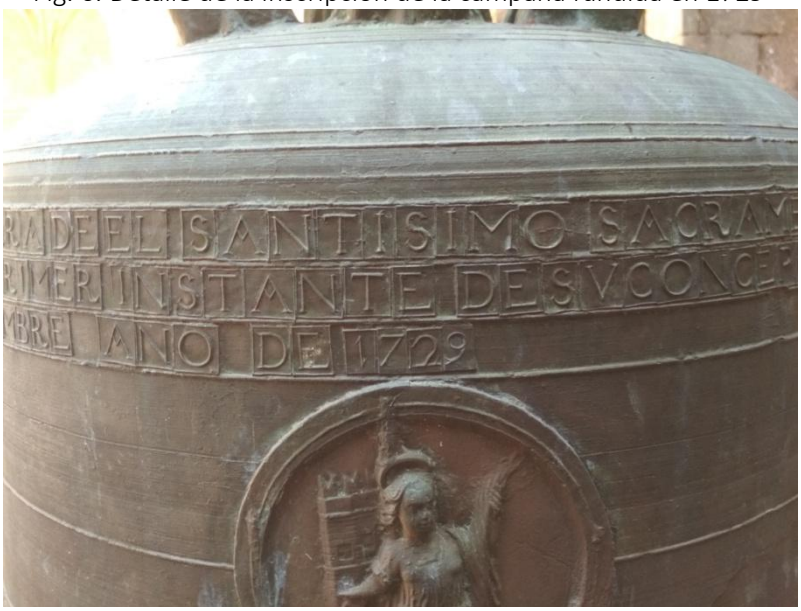


Foto: R. Yzquierdo Peiró

Una obra por la que su autor recibió la cantidad de 11.301 reales, a los que deben sumarse los costes de los materiales necesarios para subir la campana al hueco de la torre: 9.357 reales por la maroma y dos cuerdas, que se hicieron en Pontevedra; y 1.535 reales las roldanas casquillos de bronce[38]. Cantidades a las que debieron sumarse otros conceptos que, a partir de la documentación conservada, detalló en su día Couselo Bouzas[39].

Junto a la referida inscripción, la campana presenta, en relieve, distintas escenas en sus carateles, entre ellas, el Calvario, la batalla de Clavijo, las tres

[37] Según recoge Zepedano, la campana fue colocada el 21 de julio de 1679 (ZEPEDANO Y CARNERO, J. M., *Historia y descripción* […], op. cit., p. 227.
[38] LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., t. X, p. 277.
[39] COUSELO BOUZAS, José, *Galicia artística en* […], op. cit., p. 170.

Marías, el sepulcro de Santiago, la concha de vieira, la imagen de Santiago Peregrino y Santa Bárbara (fig. 7).

Según recoge Zepedano, la colocación supuso todo un reto logístico para la catedral compostelana, de manera que el Cabildo dispuso la instalación de "fuertes andamios desde la Quintana" y "acordó una función solemne de rogativa, y que en los conventos se celebrasen cincuenta misas, pidiendo al Señor que no sucediese desgracia alguna al subir esta campana en consideración a su enorme peso". Añadió en su crónica, el mismo autor, nota del fuerte sonido de la nueva campana, la cual "se oye algunas veces á la distancia de tres leguas", dando idea no solo de su sonoridad, sino de la importante presencia que adquirió en la ciudad de Santiago.

Fig. 7. Detalle de uno de los carateles de la campana representando el sepulcro apostólico y, en un lateral, parte de la raja que presenta la pieza

Foto: R. Yzquierdo Peiró

Finalmente, junto a la ya citada inscripción conmemorativa de la

campana, Zepedano recoge un segundo epígrafe aclarador de algunas de las representaciones presentes en los carateles:

> Jesús, María y José en alabanza gloria y honra del Santísimo Sacramento del Altar, y de la Reina de los ángeles María Santísima Madre de Dios concebida sin pecado original en el primer instante de su concepción gloriosa, y del Santo Apóstol Sr. Santiago singular Patrono y defensor de las Españas á quien se dedica[40].

Pedro de Güemes también se encargó de realizar, en el mismo año de 1729, la fundición de la nueva campana de los cuartos, por la que recibió el pago de otros tres mil reales. En la inscripción que presenta, puede leerse:

> HÍZOSE SIENDO ARZOBISPO EL ILU.^{MO} S.^{R} D.^{N} JOSEPH DE YERMO Y S.^{N}TIBAÑES, DEAN EL D.^{R} D.^{N} MAN^{L} FRAN^{CO} R.^{Z} DE CASTRO Y CANÓNIGO FABRIQUERO D.^{N} LUCAS AN.^{TO} DE LATORRE[41].

LA NUEVA BERENGUELA

La gran campana de Pedro de Güemes sufrió, en la segunda mitad del siglo XX, daños por una gran grieta[42] que la recorre de arriba abajo, silenciando de este modo al reloj que, como señaló en su día Torrente Ballester, ordenaba la vida de la catedral y, también, de la ciudad[43]. De ello dejó testimonio Filgueira Valverde, en 1976, cuando, a la vista del estado que presentaba la campana, el Cabildo decidió silenciarla, en uno de sus artículos en gallego, bajo el título de "A campá ferida"[44], comenzando por "tristeira perda, a da campá do reló da Catedral de Santiago, fendida, choca, morta. Cicáis nonescoitemos máis aquelas badaladas que «cortaban as cordas do corazón», a rimar as horas davida compostelá,

[40] ZEPEDANO Y CARNERO, J. M., *Historia y descripción* […], op. cit., p. 228.
[41] Recogido por LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., t. X, p. 277.
[42] Según informe realizado por el antropólogo y especialista en la materia Francesc Llop, tras haber valorado la posibilidad de que la fractura fuese debida a algún defecto en el martillo para el toque de las horas, concluyó que esta fue causada por "la alta humedad de Santiago, que había dilatado el asa badajera, siempre de hierro, y que había roto la campana de arriba abajo (lo mismo que ocurrió con la campana de cuartos, también rota por aquel entonces). LLOP I BALLO, Francesc, *Reflexiones sobre la campana Berenguela de la Catedral de Santiago*. Informe inédito realizado para la Fundación Catedral de Santiago. 1 de enero de 2023.
[43] "Compostela se hace en torno a la campana. Lo va creando todo día a día, siglo a siglo, sin más que dar las horas" (TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Compostela y su ángel* (ed. facsímil), Santiago, 2010).
[44] FILGUEIRA VALVERDE, X., "A campá ferida" op. cit.

caíndo, vagarosas, encol da Quintana de Mortos"; y concluyendo, tras realizar un recorrido histórico sobre la campana y por su significación para los compostelanos (fig. 8):

> ¿Qué vai ser agorado albariño, do caíño, do espadeiro e dos xantares da mellor cociña santiaguesa, e, sobre todo,qé vai ser de nós, sin a compaña amiga da campá da Berenguela, a voz sagra da nosa Catedral?

Fig. 8. Detalle de algunos de los carateles de la campana y de la raja que inutilizó la pieza

Foto: A. Peiteabel / Teófilo Eds.

La solución al problema llegaría unos años después con el proyecto para, dada la imposibilidad técnica, entonces, de resolver la grieta de la campana original, realizar una reproducción exacta de la misma con el fin de sustituirla en la torre. De este modo, a finales del año 1989, se fundieron en la factoría holandesa de Eijbouts, las nuevas campanas del reloj de la catedral compostelana, donde fueron colocadas en el mes de febrero de 1990 tras una compleja operación que, al mismo tiempo, trasladó las piezas originales al

claustro de la catedral, donde todavía se exponen dentro del recorrido del Museo[45].

Fig. 9. Proceso de retirada de la campana de la torre en el año 1989

Foto: Fundación Catedral de Santiago

Salvo por una inscripción relativa a la realización de las réplicas, se trata de unas reproducciones exactas de las piezas originales, también en lo que se refiere a las aleaciones del material con el fin de reproducir su sonoridad, aspecto

[45] Sobre el proceso de realización de las réplicas de las campanas y su colocación hay diversas informaciones en la prensa local de la época. Puede verse una recopilación de ellas, junto a otras noticias y textos sobre las campanas de la catedral, en el *Inventario de campanas de las catedrales de España*, realizado por el Gremio de campaneros valencianos y disponible en el siguiente enlace: http://www.campaners.com/php/catedral.php?numer=666 [consultado el 19 de enero de 2026].

sobre el que, a pesar de todo, a nivel popular, siempre ha habido diversidad de opiniones entre los compostelanos; si bien debe señalarse que, obviamente, la ciudad cambió mucho en el tiempo transcurrido, también en la percepción de sus sonidos y, además, las décadas en que el reloj estuvo silenciado también pudieron hacer "olvidar" aquel sonido original (fig. 9).

La inscripción que se sumó a la réplica de la gran campana de las horas es la siguiente:

> SENDO ROMANO PONTÍFICE A SÚA SANTIDADE XOAN PAULO II, REI DE ESPAÑA DON XOAN CARLOS I DE BORBÓN, ARCEBISPO DE COMPOSTELA, DON ANTONIO MARÍA ROUCO VARELA, E PRESIDENTE DA XUNTA DE GALICIA, DON FERNANDO GONZÁLEZ LAXE; A XUNTA DE GALICIA, O MINISTERIO DE CULTURA E O CONCELLO DE SANTIAGO DOARON ESTA CAMPÁ, REPRODUCION DA ANTIGA, Á CATEDRAL DE SANTIAGO DE GALICIA. *EIJBOUTS ASTENSIS ME FECIT*, 1989.

Y, por su parte, en la campana de los cuartos se añadió la inscripción: "REPRODUCION DA ANTIGA CAMPÁ. *EIJBOUTS ASTENSIS ME FECIT*, 1989" (figs. 10-12).

Fig. 10. Planos para la estructura de sujeción de la réplica de la campana en la Torre. Baltar, Bartolomé y Almuíña Arquitectos

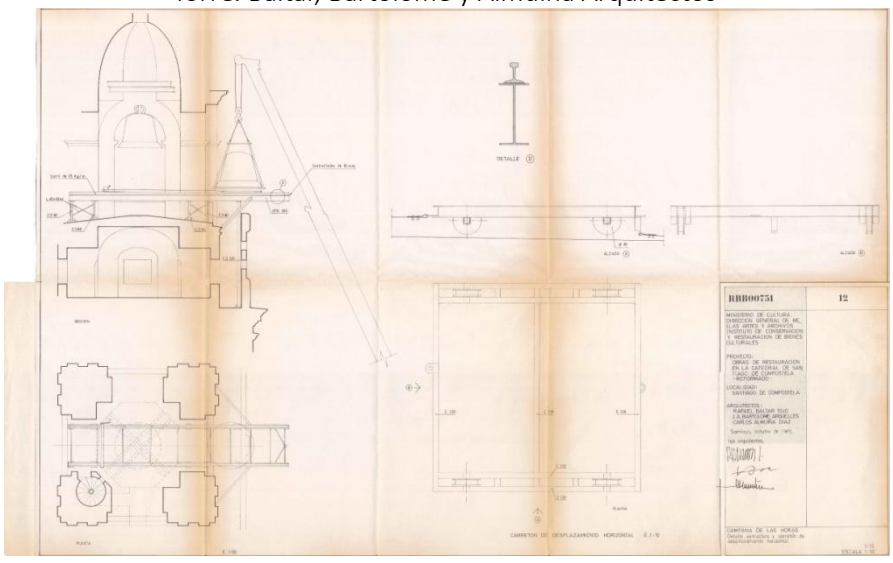


Foto: Fundación Catedral de Santiago

Fig. 11. Detalle de la actual estructura de sujeción de la réplica de la campana en la torre

Foto: Margen / Fundación Catedral de Santiago

Fig. 12. Detalle de la réplica de la campana de los cuartos en su estado actual

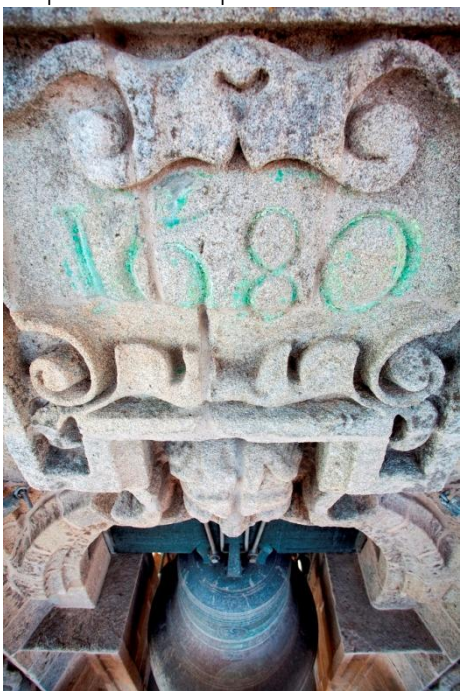


Foto: A. Peiteabel / Teófilo Eds.

CONCLUSIÓN

Más allá de la tradición que narra el traslado de las campanas de la vieja Basílica de Alfonso III tras la *razzia* de Almanzor, casi nada se sabe de las campanas medievales de la catedral compostelana[46] (fig. 13). A buen seguro, debieron tener su protagonismo en la fachada concebida por el Maestro Mateo[47]. No obstante, los trabajos arqueológicos realizados entre los años 2017 y 2021 en la Cripta del Pórtico de la Gloria y la escalinata del Obradoiro arrojaron un hallazgo relevante: en el actual vestíbulo de la Cripta, junto al umbral de la estructura medieval aparecieron, junto al primitivo foso defensivo de la ciudad, sendos hornos de fundición coetáneos del proyecto del Maestro Mateo, desarrollado entre las décadas finales del siglo XII y los primeros años del XIII. Uno de esos hornos, a la vista de sus características y, sobre todo, por los restos de arcilla cocida correspondientes a un molde que se recuperaron, habría servido para fundir una campana fechada, por el fragmento de inscripción en caracteres góticos que conserva, a principios del siglo XIII. Quizás fuera, aquella, una de las campanas concebidas para la fachada del Maestro Mateo[48] (fig. 14).

La documentación capitular[49] también conserva una leve mención acerca del trabajo del campanero de la catedral compostelana en un lejano 24 de septiembre de 1322, cuando el Cabildo desestimó la petición de Domingo Manzanas, quien había solicitado un sobresueldo por encargarse de tocar las campanas con ocasión de los funerales de capitulares y porcioneros. Probablemente, a falta de datos sobre la realización de unas campanas posteriores, aquellas serían las colocadas en la fachada mateana.

[46] Campanas que habrían sido restituidas tras la reconquista de Córdoba por Fernando III. Tradición recogida, entre otros, por OXEA, H. de, *Historia del Glorioso* […], op. cit., pp. 302-303. Ver NOVO SÁNCHEZ, Francisco Javier, "Traslado de las campanas de la catedral de Santiago", en *Hospitalitas. La Gracia del Encuentro. Catálogo de exposición*, Santiago, 2025, pp. 284-285.

[47] Sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria, véase YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: nuevos hallazgos y reflexiones", *Abrente*, 19-20, 1987-1988, pp. 7-42; e YZQUIERDO PEIRÓ, R., "Recuperando la fachada occidental de la catedral: investigación, conservación, hallazgos, enigmas e interrogantes", en LABORDE MARQUEZE, Ana (dir.), *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela. Documentación, estudios y conservación,* Madrid, 2021, pp. 379-439.

[48] YZQUIERDO PEIRÓ, R.: "Descubriendo la catedral: los relieves de la Matanza de los Inocentes y otros hallazgos en las obras de la Cripta y la escalinata del Obradoiro", *Compostellanum*, LXVI, 3-4, 2021, pp. 386 y ss.

[49] Archivo Catedralicio de Santiago, *Libro 2º de Constituciones*, fol. 77 y *Tumbo C*, fol. 273. Recogido por LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la* […], op. cit., t. VI, p. 59.

Fig. 13. Relieve del traslado de las campanas de la catedral de Santiago. Gregorio Español (1594-1596). Museo Catedral de Santiago

Foto: Fundación Las Edades del Hombre

Fig. 14. Fragmentos de molde de fundición de una campana de la catedral. Ca. 1200. Museo Catedral de Santiago

Foto: Fundación Catedral de Santiago

La donación, en 1483, por parte de Luis XI de Francia de los medios necesarios para fundir en Compostela dos grandes campanas en honor de Santiago el Mayor y su colocación en el Fincapé dos ourives, que acabaría convertido en torre para acogerlas, supuso un momento culminante en la historia de las campanas de la catedral de Santiago.

Tiempo después, la Torre de las campanas del Rey de Francia fue vista como el lugar adecuado para instalar el reloj de la catedral y, con ello, se iniciaría

una nueva etapa que llevaría a la reforma de la torre, que acabaría convirtiéndose, en el barroco, en la del Reloj y para la que se sucederían nuevos encargos hasta la realizada en 1729 por Pedro de Gúemes, pieza que adquiría un notable protagonismo en la ciudad, casi legendario. Aquella Berenguela, en una transposición que acabó otorgando a la campana el nombre que, de manera errónea, se dio a la torre por atribuirse su construcción al arzobispo Berenguel de Landoria[50], acabó silenciada hace décadas por una gran grieta producida, seguramente, por defectos en el mecanismo de golpeo de la misma y, desde 1990, sustituida en su ubicación original por una réplica fundida en Holanda, se expone en el patio del claustro catedralicio, hoy parte del Museo. Próximamente, se acometerá la necesaria restauración integral de la torre, incluyendo la maquinaria del reloj, que recientemente ha tenido que detenerse por su estado de conservación y, también, el lugar que ocupa la campana y sus mecanismos, buena ocasión, sin duda, para devolver a la gran campana de Compostela, su protagonismo dentro de la historia de la catedral de Santiago.

[50] Sobre esta cuestión, véase VÁZQUEZ CASTRO, J., "La Berenguela y […]", op. cit., pp. 111-148.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026).
e-ISSN: 3101-5816

Historia de la Música
History of Music

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026).
e-ISSN: 3101-5816

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 477-497.
e-ISSN: 3101-5816

Investigando en el archivo de la catedral de Santiago (1982-2012)

RESEARCHING IN THE SANTIAGO CATHEDRAL'S ARCHIVE (1982-2012)

PILAR ALÉN GARABATO
Universidade de Santiago de Compostela

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 477-497.
e-ISSN: 3101-5816

Investigando en el archivo de la catedral de Santiago (1982-2012)

Pilar Alén Garabato
Universidade de Santiago de Compostela

Recibido: 19/11/2025

RESUMEN: En estas líneas, que quieren ser de público reconocimiento a D. José María Díaz Fernández, pretendo señalar cómo he ido incorporando fuentes documentales fundamentales para los trabajos que he realizado en mis años de investigación más intensa. Me centro en el campo musicológico y, dentro de este, en el ámbito del estudio de la música de la catedral de Santiago. D. José María fue una figura esencial en ese proceso ya que esos estudios fueron fruto de fuentes que, en gran parte, han procedido de los fondos del templo compostelano, consultados bajo los auspicios y la guía del que fue durante tiempo su *alma mater.*

Palabras clave: archivo, bibliografía, catedral, fuentes documentales, José María Díaz, música, Santiago de Compostela

Códigos UNESCO: Historia Contemporánea (5504.02), Historia de la Música (5506.38), Historia Local (55031), Música, Musicología (6203.06)

RESEARCHING IN THE SANTIAGO CATHEDRAL'S ARCHIVE (1982-2012)

ABSTRACT: In these lines, which are intended as a public tribute to José María Díaz Fernández, I aim to outline how I have incorporated fundamental documentary sources into the work I have undertaken during my most intensive years of research. I focus on the field of musicology and, within it, on the study of the music of Santiago de

Compostela Cathedral. José María was an essential figure in this process, as these studies were largely based on sources from the archives of the Compostela Cathedral, consulted under the auspices and guidance of the man who was, for a time, their mentor.

Keywords: archive, bibliography, cathedral, José María Díaz, music, Santiago de Compostela, sources

INTRODUCCIÓN

Es un hecho comprobado que todos tenemos algún referente académico en nuestra carrera investigadora o/y docente. A veces, incluso más de uno.

D. José María Díaz, por lo que a mí respecta, lo ha sido desde los inicios de mis idas y venidas al archivo de la catedral de Santiago. Siempre le he reconocido este mérito en privado y también, cuando he tenido ocasión de hacerlo, en público, por escrito o verbalmente. Baste decir que, para redactar estas líneas, buscando entre mis publicaciones encontré unas palabras que yo misma había olvidado: "Deseo constar mi más sincera gratitud a D. José María Díaz Fernández, canónigo archivero de la catedral de Santiago, quien, con generosidad sin límites, me facilitó documentos y datos para este estudio"[1]. Es un texto que incluí en la primera nota a pie de página en uno de los artículos iniciales que publiqué a comienzos de la década de 1980. Ya por entonces estuvo muy presente en los pasos de las investigaciones que he ido desarrollando posteriormente. Me lo presentó José López Calo *in situ,* es decir, en el mismo archivo al que durante tantos años dedicó horas de trabajo continuado. Esa estancia era "el archivo" y, si se puede decir así, "el archivo era D. José María". No contaba con ayudantes, ni en aquel momento tenía asignado ningún otro despacho en la catedral. No existía tampoco un espacio físico para los estudiosos, sino que nos acomodábamos donde podíamos. Menos aún existían guías impresas de los fondos, ni del archivo, ni de la biblioteca, por lo que la ayuda de D. José María era imprescindible para moverse entre tal cantidad de materiales. Ese papel de ser una persona de referencia, siempre atenta y certera, capaz de orientar, promover, alentar y seguir a estudiosos que iniciábamos nuestras búsquedas en un mundo que nos era ajeno, y que contábamos con nula o escasa experiencia previa para enfrentarnos a esa tarea, la mantuvo a lo largo de las tres

[1] ALEN, Pilar, "Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)", *Reçerca Musicologica*, V, 1985, pp. 45-83.

décadas posteriores (ca. 1982-2012).

Al hilo de estas vivencias, iré reflejando cómo ha ido evolucionado y enriqueciéndose el conocimiento sobre la música y los músicos de dicho centro en ese marco cronológico.

LA DÉCADA DE 1980

Primeros pasos

En la historiografía musical española de la década de 1980, frente a otros campos no faltos de interés, comenzaron a potenciarse los estudios sobre las colegiatas y catedrales peninsulares. Eran trabajos que, en gran medida, debían mucho a la labor del Dr. López Calo, quien desde las décadas de 1960-70 había iniciado la catalogación de los fondos de partituras de diversos templos de la península, muchos de ellos gracias a la Fundación Juan March que le proporcionó medios y avaló sus proyectos[2].

A quienes hemos venido después nos asignaron investigaciones de fondos religiosos cercanos a nuestros respectivos lugares de trabajo o de residencia. Es por ello por lo que, sin barajar otras opciones, comencé mis investigaciones en el archivo catedralicio de Compostela[3].

López Calo, quien me sugirió el tema, en aquella primera visita, me indicó cómo debía recoger datos en las "Actas Capitulares". Y comencé a hacerlo bajo la supervisión de D. José María, quien, una vez informado de mis pretensiones, me

[2] Antes de López Calo ya se habían hecho cargo del valor de los fondos catedralicios otros historiadores que, de un modo u otro, influyeron en él: "Fueron Anglés y Querol, pues (en ocasiones, con la ayuda de su colega, José Subirá Puig, como director de la Sección del IEM en Madrid, y algunos años más tarde, de José María Llorens, asimismo discípulo –como el padre Calo– de Anglés en Roma, además de entonces secretario del IEM en Barcelona), quienes proporcionaron los primeros datos procedentes del patrimonio musical documental de nuestras catedrales, iglesias y monasterios, a la comunidad científica internacional (…) con una clara intencionalidad sistemática" (Cfr. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, "El trabajo de descripción de archivos musicales de la Iglesia en España: puntualizaciones históricas y una mirada a las experiencias en los fondos correspondientes a los territorios de la antigua Corona de Aragón", en VV. AA, *Una vida descubriendo la música de las catedrales. Homenaje al musicólogo P. José López Calo S. J. desde los archivos de la Iglesia*, Salamanca, Catedral de Salamanca, 2022, p. 57.

[3] Los logros del largo proceso en el que se han ido forjando estudios sobre la música de la catedral de Santiago, a la par que la de las restantes catedrales y colegiatas gallegas, han sido expuestos con gran detalle en el artículo de GARBAYO MONTABES, Javier, "Historiografía musical de las catedrales gallegas: más de un siglo de aportaciones y alguna acotación de futuro", *Semata*, 22, 2010, pp. 103-130.

fue proporcionando los legajos pertinentes situados en la que actualmente se conoce coloquialmente como "Sala López-Ferreiro" por estar presidida por un enorme retrato de este erudito historiador, y que entonces era el lugar en el que se recibían a todo tipo de personas, investigadores y visitantes que pisaban el archivo, así como, igualmente era el único sitio desde donde consultábamos los documentos, sentados a la luz natural que se filtraba por las angostas ventanas de tan milenaria iglesia.

Para los que no estén familiarizados con este tipo de fuentes documentales, basten unas pequeñas descripciones. Los acuerdos capitulares son fundamentales para seguir el día a día de la vida de una catedral. Ocupan voluminosos libros. Por fortuna, suelen estar numerados -incluso internamente- y recogen al inicio o en los márgenes una breve descripción de los asuntos tratados. Las actas consultadas para mis fines, al ser del siglo XVIII, no presentaban para una neófita en la materia como yo grandes problemas de lectura, salvo saber descifrar ciertas abreviaturas, entender algunos giros y, por supuesto, conocer términos de uso habitual en aquella época. Quizás el escoyo más difícil de solventar fue ir pasando de una grafía a otra, pues no siempre eran claras y legibles debido a que fueron redactadas por diversas manos, con mayor o menor pericia al trazar las letras, lo que dificultaba la comprensión de los contenidos de los citados acuerdos del Cabildo.

Esta etapa coincidió con el despegue, a nivel universitario, del reconocimiento de la titulación de los estudios de Musicología en el ámbito español, primero en Oviedo (1984) y, poco de después, en Salamanca y Granada (1990) y Valladolid (1992). Existía, por tanto, una necesidad imperiosa de realizar investigaciones que pusieran en valor el patrimonio musical hispano, siendo evidente que lo más perentorio era dedicar tiempo al estudio de la música religiosa -la de abadías, colegiatas y catedrales, fundamentalmente- por el peso que la Iglesia siempre tuvo en la historia general de la música, tanto a nivel local -en el caso gallego, donde el *Codex Calixtinus* es la joya de la corona- como a nivel nacional.

Fruto de ese interés por la realización de estos trabajos fue la defensa de un primer estudio, presentado como Tesis de Licenciatura en 1984: *La música en la catedral de Santiago de Compostela en la transición del Barroco al Clasicismo.* Es un trabajo inédito que versa sobre la vida y la obra de los maestros de capilla de la catedral compostelana Buono Chiodi (1770-1783) y Melchor López (1783-1822), situados en el marco histórico, social y estilístico en el que desarrollaron su

labor[4].

Casi en paralelo, tomando como base las mismas fuentes y, más en particular, una carta del arzobispo Francisco Alejandro Bocanegra dirigida al Cabildo, aparecida en el archivo catedralicio, surgió otro trabajo que requirió la consulta de una bibliografía más extensa y que me resultaba lejana por ser muy específica. Se trata del artículo *Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa. El ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)*[5]. Proverbiales fueron las sugerencias de D. José María acerca de la orientación ideológica y religiosa de dicho prelado. Me proporcionó libros sobre el jansenismo y el regalismo y me animó a leer con detenimiento -y paciencia- los sermones y demás escritos editados de este prelado, tarea ardua, pero muy prolífica.

Además de esos trabajos, cabe decir que en 1985 se presentó también otra tesina basada en materiales del archivo catedralicio compostelano: *La "Visitatio Sepulchri" de Santiago de Compostela en el marco del drama litúrgico europeo*[6]. No coincidí con la autora ya que optó por continuar su trayectoria investigadora fuera de Galicia. No obstante, fue otra muestra del comienzo de la apertura de la veda sobre un archivo demasiado hermético y cerrado durante décadas, que existía al margen de investigadores provenientes de ámbitos académicos.

Ampliando campos

Para completar los datos que encontraba en las actas capitulares, en mi caso concreto y de modo intuitivo, recurrí a los libros de cuentas. La razón era sencilla: al adentrarme en los entresijos de aquellas historias que iba hilando a duras penas, era lógico pensar que sería interesante conocer la situación económica de los protagonistas, así como del templo en el que, mayoritariamente, desarrollaban sus actividades.

En la catedral de Santiago había varios sistemas referentes a su modo de llevar el registro de sus gastos y ganancias. Unos datos figuran en los Libros de la Mesa Capitular (contienen los registros de pagos de salarios de los canónigos y de la catedral en general, así como de instituciones ligadas al templo), otros en los Libros de Fábrica (relativos a los gastos más materiales, como los movimientos

[4] Fue dirigida por José López Calo. Está disponible para su consulta en el Archivo de la Catedral de Santiago y en el Depósito de Tesis de Licenciatura de la Universidad de Santiago.

[5] ALEN, P., "Un síntoma de […]", op. cit.

[6] GÓMEZ PINTOR, Asunción, L*a "Visitatio Sepulchri" de Santiago de Compostela en el marco del drama litúrgico europeo*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, tesis de Licenciatura inédita asimismo dirigida por J. López Calo.

efectuados para realizar obras de mejora y mantenimiento) y hay un tercer registro para lo que atañe a la capilla de música: los Fondos del Depósito de la Música. Tal era la importancia de lo que se destinaba a esta que pronto se hicieron necesarios esos libros de contabilidad específicos. Ahí aparecen los sueldos de los músicos -año a año-, gastos de papel para las partituras, dispendios por diversas causas, etc.[7].

El interés por estos libros de contabilidad nació de forma ajena a D. José María. De hecho, en un primer momento mostró perplejidad al respecto. No entendía por qué dedicaba tantas horas a copiar números y a hacer sumas y restas. Pensé que tenían que ser indispensables para hacer un estudio sociológico de los músicos. Así fue como barajando y reflexionando sobre esas cifras pude comprobar que se podía establecer, a priori, no solo el nivel económico de cada miembro, sino también desde cuándo y hasta cuándo habían permanecido en la catedral y cómo habían ido aumentando o aminorando sus emolumentos, en continua fluctuación por los avatares de sus propias vidas o por el discurrir de los años. Con todo, con el tiempo constaté que esos datos eran engañosos puesto que quienes trabajaban para el Cabildo percibían también pagas en especie, a la vez que ellos mismos tenían otros medios de subsistencia como, por ejemplo, la cría de animales (gallinas y cerdos) o productos de sus pequeñas fincas y huertas, muy abundantes en la pequeña villa que era entonces Compostela.

En definitiva, pretendía reconstruir de la manera más fidedigna posible, el discurrir de la vida de la catedral, a través de sus miembros y de las horas que

[7] Nada mejor que los estudios de Ofelia Rey Castelao para conocer el funcionamiento interno de la economía de la catedral. A modo de resumen, sirvan estas líneas: "Los departamentos o contabilidades fundamentales eran la mesa capitular, el depósito de la música y la fábrica (…). La mesa capitular era administrada por un mayordomo, que podía y solía ser un laico, reunía los ingresos propios del cabildo y tenía como finalidad pagar las nóminas anuales de canónigos, racioneros y capellanes, así como los gastos directamente relacionados con el cabildo, además de atender a un conjunto de fundaciones privadas de las que este era responsable. El depósito de la música estaba regentado por un canónigo y gestionaba los ingresos de la Capilla de Música, así como el pago de salarios de los músicos, el coro, y un grupo variable de dependientes de la catedral. Y la fábrica, la que realmente se ocupaba del edificio catedralicio, estaba dirigida por un canónigo fabriquero, a título de mayordomo, que controlaba los ingresos propios de la catedral -en los que el cabildo no participaba– y los gastos de mantenimiento y de remodelación del edificio, excluidos gran parte de los de personal. A estas habría que añadir otras administraciones, temporales o estables, que el cabildo gestionaba y que eran, fundamentalmente, fundaciones pías de muy diversa tipología" (cfr. REY CASTELAO, Ofelia, "La financiación de la fábrica catedralicia compostelana, siglos XVII-XIX", *Semata*, 22, 2010, pp. 311-328).

dedicaban al servicio de la misma teniendo además una vida aparte de la de la propia catedral, paralela a la de otros conciudadanos suyos. Esa visión, que no requería conocimientos musicales de gran calado, fue pronto acogida con agrado por D. José María, por lo que, con su respaldo, me mantuve en esa senda en lo sucesivo[8]. Era inusual ese enfoque en aquel momento, como lo reconoció López Calo en el prólogo del libro *La Capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808):* "En más de un sentido este libro se puede considerar como paradigmático de la joven escuela musicológica española, que sabe enfocar temas histórico-musicales desde una perspectiva en muchos aspectos nueva, que hasta ahora no había sido estudiados por los musicólogos de otras generaciones. Destacan, en este contexto, los aspectos sociales de los componentes de la capilla de cantores y la orquesta de la catedral, así como los análisis que la Dra. Alén hace de la música de los dos grandes maestros que rigieron la música en la catedral de Santiago en los años por ella estudiados"[9].

El resultado de analizar esa actividad económica culminó en un trabajo publicado en *Revista de Musicología* en 1987[10]. Poco después supe que me introducía en una dimensión en la que apenas se habían publicado estudios en época reciente. A posteriori, siguiendo esa línea, Javier Suárez Pajares realizó un extenso trabajo, aparecido primeramente como tesis doctoral sobre la música en la Catedral de Sigüenza[11] y disponible años después en un par de tomos editados por el Instituto Complutense de Estudios Musicales (Madrid). Ahí, el autor

[8] Ya desde los inicios de mi labor investigadora consideré fundamental enfrentarme a la "Historia de la Música" desde un punto de vista global, es decir, desde un punto de vista que puede resumirse, en parte, en este texto de H. Raynor: "Lamentablemente la música no se escribe ni existe en el vacío. El compositor, le guste o no reconocerlo, vive en una relación dada con su época y con una comunidad, porque aun la más inaccesible de las torres de marfil es solo una relación negativa con esa época y esa continuidad (…) (cfr. RAYNOR, H.: *A Social History of musica from the Middle Ages to Beethoven*, London, Barrie and Jenkins Ltd., 1972; obra traducida al castellano: *Una Historia Social de la Música. Desde la Edad Media hasta Beethoven,* Madrid, Siglo XXI de España, 1986, pp. 6-7). Años más tarde, reflexiones sobre este aspecto social de la música culminaron en este artículo: ALÉN, P., "La Sociología y la Música", *Nassarre,* IX, 2, 1993, pp. 177-192.

[9] IDEM, *La Capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, 1995, p. 1.

[10] IDEM, "Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)", *Revista de Musicología*, X, 1, 1987, pp. 221-239.

[11] SUAREZ PAJARES, Javier, *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750, Madrid,* Universidad Complutense de Madrid, 1994, tesis doctoral.

reconocía haberse inspirado en los estudios de tantas sumas y restas: "(…) la sensibilidad en el enfoque de la vida musical es algo que comparto con Pilar Alén, cuyos trabajos entendí siempre como modélicos y muy originales en este sentido"[12].

Para poder poner en contexto el nivel cultural, económico y social de los músicos compostelanos, otro paso era realizar también un estudio semejante con datos de otros templos de la península, eligiendo uno -un tanto al azar, todo hay que decirlo, pues eran muy numerosos, imposibles de abarcar por una sola persona- por cada comunidad autónoma. Esta tarea me distanció un tanto del archivo compostelano y solo llegó a buen puerto al darlo por terminado con un resultado parcial, pues cada catedral era -y es- un mundo, y se organizaba siguiendo parámetros muy diversos[13].

Mientras tanto, a nivel musicológico, se fue avanzando relativamente poco en lo que respecta a la música religiosa en Santiago. Baste decir que en la universidad antes de la década de los '90 solo se había realizado un trabajo de investigación presentado como Tesis de Licenciatura en 1977: *Las Lamentaciones musicales de Fray José de Vaquedano* a cargo de Carlos Villanueva Abelairas. La orientación era muy otra, aunque no deja de ser un referente para los estudios de la liturgia en el barroco hispano[14]. De igual modo, siguiendo una funcionalidad eminentemente práctica –la de abastecer de música gallega a la Orquesta de Santiago y a los coros locales- Villanueva y Joam Trillo editaron otros dos libros de gran repercusión aun en la actualidad[15].

LA DÉCADA DE 1990

Nuevos horizontes

Como puede verse, la capilla de música no era un ente ajeno al devenir

[12] ÍDEM, *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, vol. I, p. 2.

[13] Ese trabajo cuajó en la presentación y posterior publicación del artículo "Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII", en LÓPEZ CALO, José, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y CASARES RODICIO, Emilio (coords.), *España en la música de occidente*, Salamanca, 1985, vol. 2, 1987, pp. 39-50.

[14] Fue editado en 1990 por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

[15] TRILLO, Joam y VILLANUEVA, Carlos (eds.), *Villancicos Galegos da Catedral de Santiago. Melchor López*, Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, 1980. Entre otras dedicatorias, contiene una que tiene como protagonista a D. José María: "(…) Arquiveiro da S. I. Catedral de Santiago polas grandes facilidades e axudas que nos deron para realizar este traballo". De los mismos autores es la monografía *Polifonía Sacra Galega*, Sada-A Coruña, Ediciós do Castro,1982.

de la sociedad de la época. Por ello había que abrirse a otras fuentes para su cabal conocimiento. Entre las más señaladas están las cartas al Cabildo[16] y, en algunos casos, los expedientes de limpieza de sangre[17].

Al clero catedralicio le llegaban misivas de los más variados sectores de la sociedad del momento, incluidas misivas reales y bulas papales. Las remitidas por los músicos ("memoriales") solían contener principalmente peticiones para formar parte de su capilla de música, rogativas de aumento de sus sueldos, solicitud de ayudas por encarecimiento de la vida o por otras causas personales, notificaciones de llegadas o despedidas, demanda de socorro o amparo ante problemas subvenidos, etc. Y lo hacían en un tono, en general, sumiso, pues eran conscientes de ser personal subordinado o "dependiente" del clero catedralicio y, a la vez, de forma confiada, compartiendo casi familiarmente sus afanes con ellos a lo largo de su trayectoria profesional. Incluso más tarde, una vez fallecidos los protagonistas, sus allegados no dejaban de recurrir al Cabildo para recibir pensiones, cobrar partidas monetarias compensatorias o atrasadas y resolver otros temas pendientes. Fueron documentos muy útiles para elaborar pequeñas o breves biografías de cada uno de los músicos y otros trabajadores ligados al culto litúrgico, imprescindibles en la catedral.

Los expedientes de limpieza de sangre son sumamente relevantes pues contienen datos sobre las partidas de su bautismo y de los progenitores y familiares. O sea, contienen su genealogía. Solo se les pedía a quienes accedían a una canonjía (el maestro de Capilla ocupaba una) o a las dignidades y beneficiados de la catedral. También se requerían para acceder a la sede arzobispal de la diócesis. Por ello, aunque no llevaría a cabo una tarea centrada en este campo, D. José María me puso sobre aviso de su importancia y, en su momento, me sugirió la consulta del perteneciente al arzobispo Francisco Alejandro Bocanegra y Xibaja (Santa Cruz de Marchena, 1709-Santiago de Compostela, 1782).

Otro apartado del que se extraen variopintas noticias es el de los legajos de 'Papeles sueltos'. Como su nomenclatura indica, presenta notoria y evidente diversidad de contenidos, a veces realmente insospechados. Por eso mismo, era y es obligado revisarlos con detenimiento, pese a no estar ni siquiera ordenados ni inventariados.

Ya fuera de los fondos del archivo catedralicio, para la elaboración de esas biografías fue valiosa la consulta de libros parroquiales. No se pueden realizar sin conocer las fechas clave de la vida de cada biografiado: su data y lugar

[16] Indexados en el ACS bajo la nomenclatura *Indeterminado. Memoriales varios vistos en cabildo (1720-1799)* e *Indeterminado. Memoriales varios vistos en cabildo (1800-1805)*.
[17] ACS: los tomos correspondientes a "Informaciones de limpieza de sangre".

de nacimiento, el de su casamiento (en caso de darse), el del nacimiento de sus hijos (si los tuviera) y el de su defunción y enterramiento. De ahí el necesario periplo por los fondos que se conservan en el Archivo Histórico Diocesano de Santiago, entonces situado en una recóndita estancia subterránea de San Martín Pinario.

En las reseñas de las defunciones solía aparecer el nombre del letrado con quien había testado el difunto. Algunos testamentos fueron otorgados ante notarios que no eran exclusivos del Cabildo, sino que los letrados funcionaban con independencia del mismo, por lo que la consulta únicamente de los que custodia el Archivo Histórico Universitario de Santiago no siempre es garantía de encontrar todo aquello que se precisa. Esos testamentos aportan cantidad de información de carácter personal y, sobre todo, interesan por transmitirnos el estado de los bienes que tenían disponibles en el momento del deceso o poco antes. Son, por tanto, esenciales porque ayudan a situar a los investigados en el ranking social de su propio entorno.

Este era un aspecto que yo desconocía y al que me enfrenté gracias a la orientación, entre otros, de D. José María. Fue a raíz de una consulta acerca del compositor al que dediqué la tesis doctoral: el músico Buono Chiodi (Salò, 1728 - Santiago de Compostela, 1783). Díaz me explicó que había una serie de notarios que estaban solamente al servicio del Cabildo. Había realizado su último testamento con Pedro Barcala, según constaba en su acta de defunción. Conociendo este nombre era más fácil hallar el documento de sus voluntades finales y el estado de sus posesiones y disposiciones. Basándose en la horquilla de años en que pudo ser redactado, D. José María casi de inmediato se dio cuenta de con quién podría haber testado Chiodi, ya que conocía bien el elenco de notarios sospechosos de ser investigados como letrados del Cabildo. Sin embargo, en lugar de hallarse los legajos en una zona bien visible o más o menos consultable, el documento reposaba en legajos situados en la parte más inferior de las estancias de la catedral, bajando la escalera de caracol que daba acceso al fondo musical, en unas baldas alejadas de los fondos habituales que, en gran parte, estaban dispersos por el suelo. Buscando entre ellos encontramos los protocolos notariales correspondientes a Pedro Barcala[18]. Y, efectivamente, allí estaba, en perfecto estado, el anhelado testamento, junto con otros, camuflado por el paso de los años o, mejor habría que decir, de los siglos, pues no conozco a nadie que lo haya revelado antes de estas fechas, ni en Santiago, ni en la propia

[18] Puede verse ahora en el ACS en el legajo P 214, *Protocolos Notariales - Pedro Barcala 1763-1783*.

Italia, a donde tuvo que llegar por su expreso deseo[19].

Fruto de la consulta de todas estas fuentes documentales, en 1992 pude presentar mi Tesis Doctoral, centrada precisamente en este maestro de capilla: *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en la Catedral de Santiago de Compostela*[20]. Por entonces, y a día de hoy, aunque resulte extraño, es el único trabajo monográfico de características semejantes basado en los fondos de la catedral compostelana. Así lo reconocía D. José María un año más tarde: "A primeira, e única polo de agora, está consagrada ó músico italiano e mestre de capela da nosa catedral de 1769 a 1783, Buono Chiodi; a súa autora é Dª. Pilar Alén Garabato, do Departamento de Historia da Música da Universidade de

[19] Haciendo uso de los fondos del archivo pude publicar en este período los siguientes títulos: "Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del siglo XIX", *Compostellanum,* XXXIII, 1987, pp. 561-573; "Músicos italianos en la catedral de Santiago durante el magisterio de Melchor López (1784-1822)", *Iubilatio. Homenaje a los profesores Manuel Lucas Álvarez y Ángel Rodríguez González*, Santiago de Compostela, 1987, pp. 751-757; "La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del siglo XVIII al siglo XIX", *De Musica Hispana et Aliis*, Santiago de Compostela, Universidad, 1990, vol. 2, pp. 9-25; "Musicisti lodigiani alla cattedrale di Santiago de Compostela nella seconda metá del secolo XVIII", *Archivio Storico Lodigiano*, CX, 1991, pp. 85-92; "Datos para una historia social de la Música. La Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago", *Revista de Musicología*, 16, 1991, pp. 501-509; "Buono Chiodi: un illustre salodiano a Santiago de Compostela", *Memoria dell'Ateneo di Salò*, IV, 1991, pp. 27-64; "Buono Chiodi", *The New Grove Dictionary of Opera*, MacMillan, 1992, t. I. p. 847; "A música na catedral de Santiago. Medio século de dificultoso sustento (1875-1925)", *Angel Brage. Memoria dun século,* Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade de Santiago, 1993; "Datos para una Historia Social de la Música: El Trienio Liberal y su incidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago", *Miscelánea en Honor del Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, pp. 17-25; *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808),* Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, 1995; "El tenor italiano Pietro Ricci en Santiago de Compostela", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, pp. 151-155; "O «Clasicismo Musical» en Galicia", en *O feito diferencial galego na música*, II, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 1998, pp. 179-226; "Un evento singular, o feito diferencial galego na música", *Grial*, 137, 1998, pp. 163-165; "Las catedrales como centros generadores de un inestimable legado musical", en ALÉN GARABATO, P. (ed.), *Música y Liturgia en la Edad de Oro de las Catedrales Españolas*, Santiago de Compostela, Nino Ediciones Gráficas, 1998, pp. 31-60; "Chiodi, Buono Giuseppe", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, SGAE, 1999, pp. 652-658.

[20] Dirigida por la Dra. Rosario Álvarez Martínez, fue defendida el 9 de julio de 1992 en la Universidad de La Laguna.

Santiago"[21]. Como obligado inciso, debo reconocer que desde que le hice partícipe de mis viajes a Italia para consultar allá fuentes que esperaba encontrar en archivos del todo ignotos por él, hasta su conclusión, siempre me mostró su apoyo, contento de cada logro que iba alcanzando. Era una de sus características. Prueba de ello son también las palabras referidas no solo hacia mi persona, sino a la de todos los que, por una u otra razón, estuvieron cerca de él en cada momento: "Casi todo lo que ahora ofrezco nunca se habría escrito de no hallarme inmerso, por razón de mi cargo, en la variadísima temática jacobea, y felizmente acompañado de muy valiosos investigadores jóvenes, siempre prontos a secundar mi labor. Quede dicho desde aquí que a ellos debo mucho más de lo que de mí han recibido, concretamente el elixir alegre que asegura la juventud del alma"[22].

Para completar este cuadro, es de rigor señalar dos hitos más protagonizados por dos colegas cercanos. En 1995, Javier Garbayo Montabes defendió la segunda Tesis Doctoral utilizando también básicamente los fondos catedralicios[23] y, en 2009, Manuel Rey Olleros presentó la suya[24]. Desde esa fecha y hasta 2012 (fecha límite de este estudio), no se han generado trabajos de este calibre -tesis de licenciatura o doctorales[25]- lo cual, por una parte, no deja de ser un hecho insólito y, por otra, pone de manifiesto el desconocimiento que todavía ahora se tiene de la riqueza y cantidad y calidad de la música que aquí se

[21] DÍAZ FERNÁNDEZ, José María, "Arquivo", en GARCÍA IGLESIAS, Xosé Manuel (ed.), *A Catedral de Santiago de Compostela,* Laracha, Xuntanza Editorial, 1993, p. 455.

[22] IDEM, *En torno a lo jacobeo,* Santiago de Compostela, EuroGráficas, 2008, p. 10.

[23] GARBAYO MONTABES, Francisco Javier, *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el barroco y el clasicismo,* Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, tesis doctoral dirigida por el Dr. José López Calo.

[24] REY OLLEROS, Manuel*: Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del Códice Calixtino, en los libros litúrgicos de los siglos XII al XIV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2009, tesis doctoral dirigida por el Dr. Carlos Villanueva Abelairas.

[25] Sí que se han tratado de modo indirecto aspectos de la música en la catedral, pero como parte de un marco más amplio. Hay dos ejemplos muy claros: COSTA VÁZQUEZ SEOANE, Luis, *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, tesis inédita dirigida por el Dr. Carlos Villanueva Abelairas; y también GARCÍA CABALLERO, María, *La vida musical en Santiago de Compostela a finales del siglo XIX (1875-1900)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, 2 vols, tesis doctoral inédita dirigida por la Dra. M. Antonia Virgili Blanquet, Valladolid, 2002. La misma autora publicó la monografía centrada en dicha tesis titulada *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Alvarellos Editora, 2008.

conserva.

En otro orden de cosas, en un determinado momento, a lo largo del año 1990, D. José María, deseoso de dar a conocer las investigaciones que se estaban llevando a cabo en el archivo, promovió la creación de unas sesiones que llamó "Comunicaciones y Coloquios", realizadas en las instalaciones del mismo archivo -algunas recién estrenadas desde su inauguración, el 30 de noviembre de 1989-, con visos a darse a conocer en la ciudad. Así pues, quienes estábamos en plena labor de esa tarea expusimos en público nuestros avances, perspectivas y nuevos conocimientos sobre los temas que estudiábamos. Estaban abiertas a todo tipo de público, aunque mayoritariamente asistieron miembros del Cabildo y otros investigadores interesados en la catedral de Santiago[26]. Este deseo de potenciar el valor de la labor de la gente que le rodeaba fue una constante en su vida. Las palabras que escribió en una carta de 1997 son muestra de ese anhelo: "Quienes me conocen saben bien el gozo con que busco el protagonismo de otros"[27].

ENCUENTRO CON EL ARCHIVO MUSICAL

Puntos de partida

No por ser el último lugar del que me ocupo significa que haya sido al que dediqué esfuerzos más tardíamente. Su consulta fue pareja a la de la documentación ya citada.

Ocupa un lugar físico específico ya que el volumen de partituras le confiere una identidad propia[28]. Comenzó a forjarse y a tener un papel relevante desde el siglo XVI, algo que se justifica si se tiene presente que, entre los diversos cometidos del Cabildo, el de propiciar la música necesaria para el culto era uno de los más importantes. Así lo recogen ya las Constituciones catedralicias mandadas redactar por el arzobispo Francisco Blanco en 1578: "Porque la guarda de las escripturas importa mucho para las conseruación de la hazienda, y la jurisdición desta Iglesia, los Beneficiados que fueren nombrados por Archiuistas, juren en mano del Dean, que haran bien y fielmente su oficio…"[29].

[26] Conservo el tarjetón que anunciaba mi sesión dedicada a disertar sobre "Un compositor italiano en la Catedral de Santiago: BUONO CHIODI (1770-1783)", Archivo Catedral de Santiago, Miércoles, 4 de abril a las 7, 30 de la tarde.

[27] Es un fragmento de una larga carta que me hizo llegar a la Facultad de Geografía e Historia de la USC, fechada en Santiago el 10 de junio de 1997, con motivo de un evento que estaba organizando para ese verano.

[28] DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.ª, "Arquivo", op. cit., pp. 429-458.

[29] *CONSTITUCIONES ESTABLECIDAS POR EL ILLUSTRISIMO, I REVERENdisimo Señor Don Francisco Blanco, Arzobispo de Santiago: JUNTAMENTE CON LOS ILLUSTRISIMOS Señores Dean i Cabildo de la dicha Santa Iglesia, i con su consentimiento, para el buen govierno de ella, ansi en lo que toca al servicio del Altar, i Coro, i oficios de los Prebendados, i otros*

Desde entonces y hasta las desamortizaciones del siglo XIX el volumen de piezas fue aumentando de manera constante y pródiga. Se debía, en gran parte, a que los maestros de capilla, una vez dejado el puesto por el motivo que fuese, no podían llevarse consigo sus composiciones. Estas se recontaban, o, dicho de otro modo, se hacía inventario de las mismas antes de dar inicio un nuevo magisterio.

Es por ello por lo que, de alguna manera, los materiales fueron ordenándose cronológicamente o, al menos, guardándose de modo que de cada compositor se tenía una serie bastante fiel de su producción. Todo, como es lógico, había que tomarlo con recato, pues era obvio que de algunos faltaban piezas, perdidas o llevadas a otros lugares alejados incluso de la catedral de Santiago.

Para su consulta es necesario partir de trabajos previos. El más antiguo es uno datado en 1892 que corresponde al inventario realizado por Santiago Tafall Abad, violinista y maestro de capilla que dedicó buena parte de sus estudios a asuntos musicales, tanto centrados en fondos catedralicios (Códice Calixtino) como en otros incluso profanos (Cantigas de Martín Codax o temas del folklore popular gallego). Su discurso para la entrada en la Real Academia Gallega de 1930, es una fuente de información que nadie debe desconocer al ocuparse de la música en la catedral de Santiago[30]. Ahí vierte sus opiniones sobre la idoneidad o no de las composiciones que, sin duda, cotejó en el archivo para la elaboración de dicho discurso.

También fue ilustrativo confrontar la visión que de esa misma música, aunque vista desde otra óptica y con otras intenciones, manifestó el polifacético erudito, germen del Museo de Pontevedra, José Filgueira Valverde. En 1942 publicó en la introducción al cancionero de Casto Sampedro, una extensa y bien articulada semblanza de lo que, visto con perspectiva, podría considerarse como

Ministros, como al Cabildo, i conservacion de la Hacienda de la Mesa Capitular. REIMPRESAS ANO DE 1781. (segun el mĕtodo, i estilo en que se halla la impresion antigua).

[30] Se conservan dos originales manuscritos en el Archivo de la Catedral de Santiago. Uno está datado en 1892 y otro en 1898 y están pendientes de signatura: *Catálogo/ de las obras que se conservan en el Archivo/ musical de la Santa Iglesia de/ Santiago, y breve noticia de sus autores / 1892;* y *Catálogo General/ de las obras que se conservan/ en el archivo musical de la/ S. M. I. C./ DE/ Santiago de Compostela/ 1898*. Su artífice hizo uso de ambos para elaborar su discurso de entrada en la Real Academia Gallega en 1930, siendo publicado un año más tarde: TAFALL ABAD, Santiago, "La Capilla de Música de la Catedral de Santiago. Notas históricas", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 20, 1931, pp. 229-234. Este *Discurso* fue reproducido en su integridad por José López Calo en *La música en la catedral de Santiago*, IV, La Coruña, Diputación de La Coruña, 1993, pp. 331-380.

la primera historia de la música gallega[31].

Por añadidura, a estas alturas de la década de 1980-90, se contaba ya con catálogos específicos sobre algunos autores concretos[32], e incluso catálogos impresos completos de otras catedrales, lo cual facilitaba mucho la labor para poder cotejar lo que se había hecho en Santiago frente a lo existente en otros lugares. Por lo que a las catedrales gallegas se refiere, destacan los de Carlos Villanueva y Joam Trillo[33].

Por lo que a mí atañe, entre 1990 y 1991 catalogué la producción musical que se conserva de Buono Chiodi. Aunque incluida en los catálogos generales que cité de López Calo, precisaba hacer una revisión particularizada de estas obras, además de incluir los *incipits* que por aquel entonces no habían sido copiados.

Son más de 600 piezas que revisé pormenorizadamente para poder incluir el resultado en la tesis doctoral sobre Chiodi, presentada en 1992, ya citada. En todo caso, para no interferir en el orden que esas partituras tenían en los catálogos de López Calo mantuve la numeración original realizada por este[34].

[31] FILGUEIRA VALVERDE, José, *Cancionero Musical de Galicia de Sampedro y Folgar. Reconstitución, introducción y notas bibliográficas,* Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1942. La exposición a la que me refiero aparece a modo de prólogo a dicha obra.

[32] Gran parte de ellos se deben a Xoán Manuel Carreira. Pese a su indudable valor, no los cito por estar dispersos en diversos medios periodísticos, esencialmente por el periódico *A Nosa Terra*.

[33] TRILLO, J. y VILLANUEVA, C., *Catálogo del archivo de música de la catedral de Mondoñedo*, Mondoñedo, Estudios Mindonienses, 1993; IDEM, *La música en la catedral de Tui*, La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1987.

[34] Me ha permitido incluir una docena de piezas no catalogadas anteriormente; asimismo pude completar un buen número de obras cuyas partituras o particellas se hallaban fuera de lugar o en medio de legajos de "papeles sueltos". Pude comprobar también que algunas obras catalogadas como pertenecientes a un determinado género musical no se correspondían con dicho género, por lo que las incluí en el lugar debido. También me percaté de que existían algunas partituras que contenían dos composiciones musicales con distinto texto, pero igual melodía, siendo catalogadas ahora por separado. Por último, señalé qué obras fueron reelaboradas por Chiodi y en qué consistieron esas reformas o nuevas adaptaciones de una misma pieza musical. En esta nueva lista las enumeré siguiendo un orden por géneros musicales (obras en latín, en castellano, otras obras, obras instrumentales) y orden cronológico, señalando sus tonalidades. Toda la numeración es correlativa, es decir, sin cortes ni divisiones. Incluí un apartado de observaciones en el que señalé la numeración que corresponde con la de López Calo de 1972.

Una tarea inconclusa: década de 2010

Pese a todo lo relatado, lejos de dar por concluidos los trabajos sobre los fondos musicales de la catedral de Santiago, todavía hay una ingente labor para llevar a cabo, tanto a nivel global, como a nivel particular. Bucear en su archivo resulta imprescindible.

El lugar actual en donde físicamente se halla también el musical, poco ha variado del que he conocido, pero no siempre fue así. Su ubicación corrió los mismos avatares que el archivo general. Se puede ver la evolución y cambios en diversos trabajos, siendo el más amplio durante décadas el elaborado por D. José M. Díaz en 1993[35]. A él hay que sumar otro posterior, de carácter más técnico, de 2007 [36].

Se accedía a los fondos desde las instalaciones del archivo general a través de una escalera de caracol muy enroscada y peligrosa. La sala donde propiamente se hallaban entonces las partituras estaba separada y parece, a simple vista, hecha *ad hoc* para ellos, no siendo, como apunté, así en absoluto. Los legajos en los que se hallaban la gran mayoría de las obras ya catalogadas fueron dispuestos de un modo más ordenado a mediados del siglo XX, siendo archivero D. Juan Pérez Millán. Otras obras estaban encuadernadas enfrente de los legajos ya citados, sobre una repisa de madera. En época reciente se adquirió una mesa confeccionada aposta para albergar como es debido, en posición adecuada y fácil de consultar, los cantorales. La idea se debe al actual archivero Francisco Buide del Real. Las partituras manuscritas, que se mantienen aun sin alteración alguna externamente, fueron dispuestas en grandes y pesados volúmenes de carpetas realizadas ex profeso en la Imprenta del Seminario Mayor "San Martín Pinario", según relata María Teresa López Calo, testigo de todo ello.

Entre los años 1980-2000 el acceso al archivo era directo, algo poco habitual, din duda: D. José María, pese a tener algún ayudante esporádico o semi-fijo, permitía consultar las partituras en el mismo lugar donde estaban depositadas, en la sala del propio archivo musical, o en la recién estrenada sala de investigadores (a partir de 1989[37]), situada bastante lejos de lo que es el

[35] DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.ª, "Arquivo", op. cit., pp. 429-458.

[36] IGLESIAS ORTEGA, Arturo, SANDOVAL VEREA, Francisco M. y SEIJAS MONTERO, María, *Guía do Arquivo da Catedral de Santiago,* Santiago de Compostela, Cabido da S. A. M. I. Catedral de Santiago de Compostela, 2007.

[37] Fue inaugurada el 30 de noviembre de ese año. Como testimonio queda una placa que da fe del acto, presidido por el presidente de la Xunta, Manuel Fraga Iribarne, pronto tapada por D. José María, nada proclive a un hecho que, si bien necesario, consideraba como una interferencia y una desnaturalización de la esencia de un archivo de la Iglesia y, por tanto, ajeno al poder institucional.

archivo real.

Como ya he señalado, la música fue inventariada en primer lugar por el maestro de capilla, compositor y canónigo Santiago Tafall Abad. En 1892 hizo una especie de listado de obras, ordenado por autores y siguiendo un orden cronológico. Se limitó a poner el título y, a veces, ni siquiera eso, pues solo indicó el género o forma musical al que pertenecía una determinada pieza. No obstante, sirve de ayuda pues es un modo de conocer cómo eran entonces los fondos y cómo fueron aumentando posteriormente. También contiene alguna anotación a modo de comentario personal[38].

El paso siguiente lo dio José López Calo en la década de 1950. Acometió la elaboración definitiva, por entonces, de todas las obras musicales, siendo publicado dicho catálogo en la revista *Compostellanum*[39]. Dista de ser modélico, pero al menos es bastante completo. Las obras están numeradas y descritas en cuanto a las voces, la orquestación, el número de partituras y particellas que se conservan, y tienen alguna acotación marginal: su estado, su uso litúrgico, la coincidencia con otras de este u otro archivo, etc. También incluye una breve biografía de los maestros de capilla de la catedral compostelana, con datos cruzados con los de otras catedrales, así como una bibliografía que fue consultando para estos fines.

En la década de 1970 el mismo López Calo tuvo la oportunidad de editar ese catálogo, revisado y en formato más cómodo, gracias al Instituto Religioso de Música Sacra de Cuenca[40]. Además de la información ya detallada, incluye una sección final de "Apéndices", con valiosos datos de una selección de documentos relativos a sus miembros o a la propia vida de la capilla de música: expedientes de oposiciones, cartas dirigidas al Cabildo, etc.

Por último, en la década de 1990, López Calo decidió dar un paso más. Faltaba incluir los 'incipits' de las obras del archivo y siendo el primero en hacerlo, contando con la colaboración, según él mismo señala en el prólogo, de Carlos Villanueva Abelairas y José Antonio Fernández Méndez, así como de la impagable labor previa de su hermana María Teresa, casi podríamos decir que 'co-autora' de todos sus catálogos, si bien, en esos años ya no iba por el archivo compostelano, a diferencia de sus andanzas por otros de la geografía española. Como obra de revisión total, señaló las erratas aparecidas en otras publicaciones

[38] Cfr. nota 30.

[39] LÓPEZ CALO, José: "El Archivo de Música de la Catedral de Santiago de Compostela", *Compostellanum*, 3, 1958, pp. 657-701; 4, 1959, pp. 291-325 y 674-715; 6, 1961, pp. 285-330; 8, 1963, pp. 651-679; y 11, 1966, pp. 353-366.

[40] IDEM, *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1972.

suyas e incluyó noticias nuevas de publicaciones propias y ajenas, así como una bibliografía actualizada[41].

Por otra parte, los cantorales han sido catalogados por Francisco Buide, basándose en un inventario previo realizado por un autor anónimo que se conserva en el archivo[42].

Todos estos documentos musicales están ahora bajo la signatura AM-P, siguiendo, según indica el técnico del archivo Arturo Iglesias, la nomenclatura que usó, aunque no empleó en la práctica, López Calo: "Archivo de Música – Obras en Papeles Sueltos"[43]. Pueden consultarse, pero ya en la sala de investigadores al existir personal que, además de asesorar, lleva los fondos desde su ubicación hasta dicha sala.

Hay un total de 3.320 piezas (según el último catálogo de López Calo), y una veintena de cantorales, obras todas ellas de maestros de capilla de esta catedral y de otras que llegaron por donación, compra o adquisición por intereses personales. La tarea de investigar y dar a conocer estos fondos está claramente inconclusa. Queda mucho por hacer, siendo sin duda un deber para dar a conocer tan rico patrimonio artístico-musical.

Es necesario sumergirse en esa tarea, para realizar no solo estudios académicos, sino también para programar recitales y conciertos a partir de partituras del archivo catedralicio[44].

[41] IDEM, *La música en la catedral de Santiago*, La Coruña, Diputación de La Coruña, 1992-1999.

[42] BUIDE DEL REAL, Francisco, "Los cantorales del Archivo musical de la catedral compostelana. Fondo, índice y miniaturas", *Annuarium Sancti Iacobi,* 8, 2019, pp. 71-251.

[43] Es un modo de diferenciar la música, ateniéndose a lo que son los cantorales de canto llano, los libros encuadernados y estos, los más cuantiosos, de partituras, citados por López Calo como "obras en papeles sueltos" (LÓPEZ CALO, J., *Catálogo Musical del* […], op. cit., p. 28).

[44] Otros trabajos que he realizado entre los años 2000 y 2012, hasta la marcha de D. José María, fueron los siguientes: "Músicos de la catedral de Santiago de Compostela, docentes y concertistas (ca. 1875-1895)", *Nassarre,* 16-2, 2000, pp. 33-58; "Chiodi, Buono Giuseppe", *Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2001; "Giovanni Brunelli, musicista e impresario (17??-1791 ca.)"*, Archivio Storico Lodigiano,* CXX, 2001, pp. 5-14; "Datos para una Historia Social de la Música: apuntes biográficos de los músicos de la Catedral de Santiago (1770-1820)"*,* en *Homenaje del Departamento de Historia del Arte a la Dra. Mª del Socorro Ortega Romero,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 707-739; "Gaspar Schmid: maestro de capilla y organista de la Real Colegiata de La Coruña (1800-1806)", en *Memoria artis: studia in memoriam Mª Dolores Vila Jato*, vol. 2, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, pp. 265-282; "Reflexiones sobre un siglo de «música gallega» (ca. 1808-1916)", *Revista de Musicología*, 30-1,

Si en los comienzos las sugerencias de D. José María fueron imprescindibles, ahora, con la labor que él apoyó siempre, y los continuadores de esa tarea de asesoramiento, es más fácil seguir investigando. A ello animo a todos, convencida de que, como él decía: "A meirande parte das composicións permanecen inéditas, mentres o Arquivo se amosa posible xerme de teses de doutoramento" [45].

2007, pp. 49-102; "Música y músicos de la Catedral compostelana al servicio de las Comunidades Religiosas. Datos y reflexiones para un estudio necesario", en *Galicia Monástica. Estudios en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela, Universidade de Compostela, 2009, pp. 409-430; "Música y músicos al servicio del culto (siglos XVI-XIX): normas de conducta y estima social", en *Actas del Congreso Imagen y Apariencia,* Cáceres, 2009, pp. 940-963; "*De las venturas de España la de Galicia es mejor*: poema sacro melo-dramático para el año santo compostelano de 1773", *Revista de Musicología*, 32-2, 2009, pp. 481-502; "De Venecia a Compostela: *cosí el mondo caminando diremo cantando che la birba e un bel mestier"*, *Semata*, 21, 2009, pp. 287-311; "El poema sacro Melo-dramático de Buono Chiodi (Santiago de Compostela, 1773)", *Anuario musical*, 64, 2009, pp. 215-236; "Música y catedrales: las «óperas» de Buono Chiodi, un singular legado al margen del culto religioso", *Semata*, 2, 2010, pp. 473-494; "Estado de la cuestión sobre la música y los músicos en Santiago de Compostela (ca. 1875-1925)", en *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia*, Actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, vol. 4, 2012, pp. 2808-2819.

[45] DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.ª, "Arquivo", op. cit., p. 455.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 501-535.
e-ISSN: 3101-5816

La modalidad en los fragmentos musicales de notación aquitana en la catedral compostelana

THE MODALITY IN THE MUSICAL FRAGMENTS OF AQUITANIAN NOTATION IN SANTIAGO DE COMPOSTELA CATHEDRAL

MANUEL REY OLLEROS
Organista de la Catedral de Ourense

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 501-535.
e-ISSN: 3101-5816

La modalidad en los fragmentos musicales de notación aquitana en la catedral compostelana

Manuel Rey Olleros
Organista de la Catedral de Ourense

Recibido: 30/12/2025

RESUMEN: Lo que se pretende en este artículo es dar a conocer una serie de indicaciones, basadas en la modalidad, para poder transcribir e interpretar las piezas musicales de notación aquitana puesto que no tiene clave y la nota que va sobre la línea cambia. Las fuentes que trabajamos son los fragmentos musicales con este tipo de notación que se conservan en el Archivo de la catedral Compostelana. Analizaremos cada una de la obras musicales (siempre que estén legibles) para comprobar que hay una serie de rasgos melódicos y unos signos que se colocan a diferente altura según la modalidad para indicar el semitono. Los elementos característicos de cada modo se pueden aplicar a todas las obras musicales con este tipo de notación por lo que nos da unas herramientas para la recuperación de este repertorio musical.

Palabras clave: gregoriano, notación aquitana

Códigos UNESCO: Música, Musicología (6203.06)

THE MODALITY IN THE MUSICAL FRAGMENTS OF AQUITANIAN NOTATION IN SANTIAGO DE COMPOSTELA CATHEDRAL

ABSTRACT: This article aims to present a series of guidelines, based on modality, for transcribing and interpreting musical pieces written in Aquitanian notation, which lacks a clef and features a variable pitch on the line. The sources used are musical fragments with this type of notation preserved in the Archive of the Cathedral of Santiago de Compostela. We will analyze each of the musical works (provided they are legible) to verify that there are a series of melodic features and symbols placed at different pitches depending on the modality to indicate the semitone. The characteristic elements of each mode can be applied to all musical works with this type of notation, thus providing us with tools for the recovery of this musical repertoire.

Keywords: Aquitanian notation, Gregorian

INTRODUCCIÓN

En el archivo de la catedral de Santiago se conservan 29 fragmentos musicales en pergamino que fueron catalogados y publicados en el año 2013[1]. Este archivo tiene mucho repertorio musical: medieval (especialmente se puede citar el códice Calixtino) polifonía, obra vocal e/o instrumental… lo que ha hecho que grandes investigadores lo hayan trabajado; entre los que podemos citar al P. Calo y al Dr. Carlos Villanueva entre otros.

Los fragmentos musicales están escritos en pergamino (piel de animal libre de pelo que debidamente preparada se puede escribir sobre ella) y en notación aquitana. Esta grafía se caracteriza por tener una sola línea escrita y otras imaginarias sobre las que se escribe notas musicales y no tiene clave; esto hace que las notas que están sobre la línea puedan ser: re, mi, fa, sol, la o si. Para conocer la nota correspondiente a la línea tenemos que saber la modalidad de la pieza siguiendo una serie de indicaciones que tenemos en la propia grafía: nota final, melodías típicas de cada modo y la grafía del semitono o *quilisma pes*.

Analizaremos cada una de las piezas sacando una serie de conclusiones que se pueden aplicar a cualquier pieza musical escrita en este tipo de notación. En la traducción del texto latino respetaremos la grafía original.

LA NOTACIÓN AQUITANA

Este tipo de grafía toma su nombre de la región del sur de Francia en la

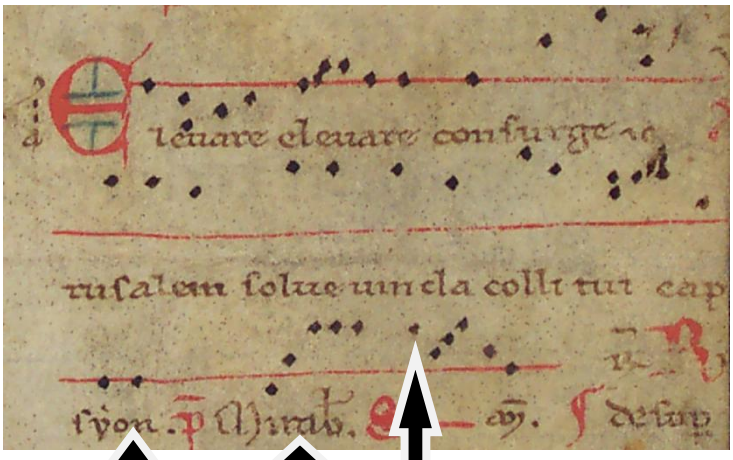
[1] REY OLLEROS, Manuel, *La música medieval en Compostela. Pergaminos del Archivo de la Catedral*, Ourense, Armonía Universal, 2013. Quiero expresar mi agradecimiento a D. José María Díaz Fernández por todas las facilidades dadas para la realización de esta publicación.

que se inventó aunque tuvo una gran difusión en la península ibérica. La implantación de este tipo de grafía está asociada con la introducción del rito romano en los territorios cristianos.

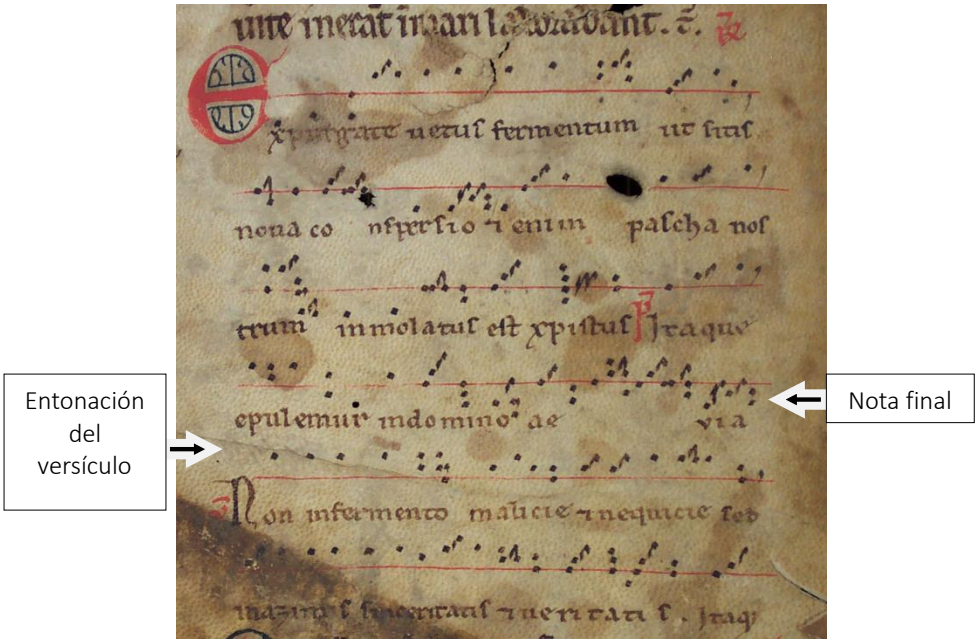
Se caracteriza, a grandes rasgos, por la utilización de puntos superpuestos y equidistantes en relación a una línea a punta seca o marcada en color rojo, son los fragmentos más antiguos los que tienen la línea sin colorear puesto que aprovechaban la línea del rayado de la escritura para colocar las notas.

En cuanto a la modalidad tenemos los modos auténticos con la final una tercera debajo de la línea y los plagales en la línea, con alguna excepción en el modo IV que ya indicaremos (a veces acaba inmediatamente debajo de la línea). No tiene clave pero teniendo en cuenta: las diversas formulas del *seculorum*, las entonaciones de los versículos en los responsorios y la colocación del *quilisma pes* con la indicación del semitono podemos saber la modalidad de las diferentes piezas.

En las antífonas y otras piezas que tienen la misma estructura tenemos que fijarnos en la nota final, la entonación del salmo y la fórmula del "*Seculorum Amen*":



En los responsorios debemos fijarnos en la nota final y en la entonación del versículo:



Otro elemento a tener en cuenta es *quilisma pes*: es una grafía que nos indica el semitono (entre las notas mi-fa, si-do o excepcionalmente la-si bemol).

LOS MODOS EN LAS FUENTES COMPOSTELANAS

Para el estudio de la modalidad seguiré las investigaciones de mi profesor de gregoriano Dom Daniel Saulnier[2] (con el que he realizado una tesis doctoral el en Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma). Cuando hablamos de modo en el repertorio gregoriano tenemos que remontarnos a la tradición oral y a la improvisación.

[2] SAULNIER, Daniel, *Les modes grégoriens*, Abbay Saint-Pierre Solesmes, La Froidfontaine, 1997.

El primer elemento que debemos conocer es la escala del cada modo porque en su estructura tenemos la organización de los intervalos que separan los diversos grados y nos dan las cualidades propias del modo. Los diferentes grados de la escala no son todos iguales sino que tienen un orden jerárquico tanto en el orden cuantitativo (fuerza y frecuencia) como en el cualitativo (cada uno de ellos ejerce un papel específico en la tarea de la composición).

Cuando una nota tiene un papel importante dentro de la estructura musical de cada modo podemos decir que es una nota modal (aunque todas las notas son modales). Hay notas estructurales que están más presentes en el oído a medida que se insiste sobre ellas mientras que las notas ornamentales desaparecen pronto de la conciencia auditiva aunque ambas son necesarias para la sonoridad final de la pieza musical.

La composición modal supone el empleo de fórmulas melódicas características y para los cantores es un apoyo de la memorización. Las fórmulas pueden servir para la entonación, cadencias, conclusión… Estas fórmulas características son importantes para el reconocimiento del modo.

Las melodías modales están asociadas en el canto gregoriano a un sentimiento modal "*ethos*". Ya los filósofos griegos hablaron del vínculo entre los estados del alma y las diversas categorías del discurso musical.

Partimos de los modos arcaicos de la cantilación porque el repertorio gregoriano tomó su primera fuente en la cantilación pública de la palabra de las Sagrada Escritura: una especie de línea melódica horizontal llamada cuerda de recitado o cantilación. Dom Daniel habla de los modos arcaicos de Do, Re y Mi. Los modos han sufrido, con el paso del tiempo, una cierta "evolución modal" hasta llegar al octoecos gregoriano.

Aunque los autores no se ponen de acuerdo en el origen y en las funciones que tienen los ocho modos gregorianos sin embargo todos ellos están de acuerdo en encasillar cada una de las piezas gregorianas dentro de cada uno de los ocho modos.

Vamos a estudiar cada uno de los modos y sus características a través de la grafía musical aquitana.

Modo I

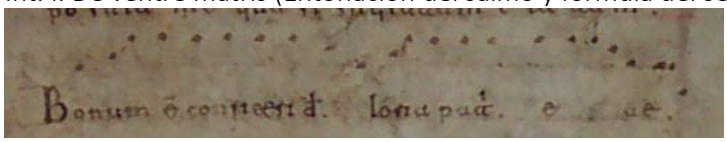
Re es la nota final de la pieza y la nota La es la cuerda tenor del tono salmódico. Este modo al ser auténtico acaba una tercera debajo de la línea por lo que la nota de la línea es Fa. Las principales cuerdas de composición del modo I son La y Sol en el agudo y Re en el grave. La nota La es la dominante del modo y la principal cuerda de composición; es el tenor del salmo que sigue a las antífonas y la cuerda de recitación en los versículos del responsorio. El Re grave es la cadencia final de las piezas y su función es conclusiva y las entonaciones van del

Re al La es la distancia de quinta propia de los modos auténticos. La nota más grave es el Do como adorno del Re.

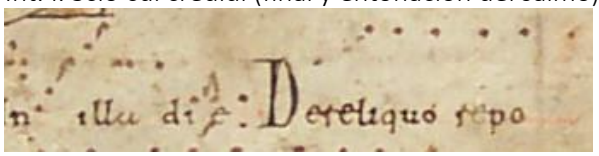
El primer modo es el propio de la "madurez adquirida", tiene grandeza y firmeza; como decían los antiguos: "*primus gravis".*

Las siguientes piezas musicales del modo I (Introito, ofertorio, comunión, canto procesional y antífonas) tienen entonación y fórmula del Seculorum; para conocer el modo I hay que ver la nota final, la entonación del salmo, la fórmula del *seculorum* y si tiene el *quilisma pes* inmediatamente debajo de la línea.

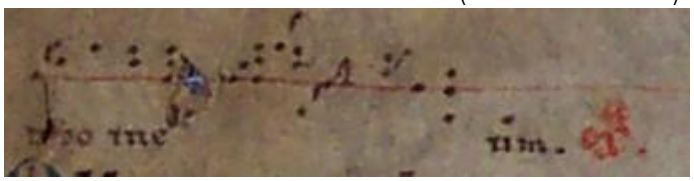
Int. I. De ventre matris (Entonación del salmo y fórmula del seculorum)



Int. I. Scio cui credidi (final y entonación del salmo)

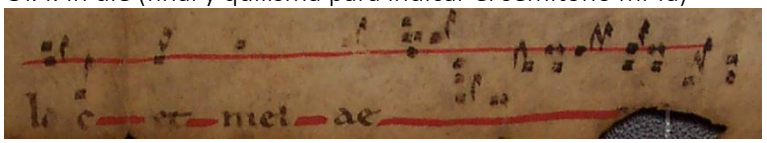


Of. I. Factus es dominus firmamentum (final del ofertorio)

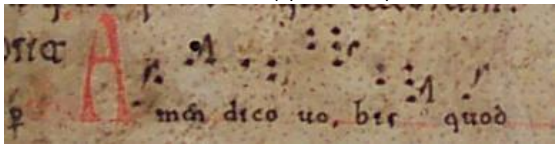


Of. I. Custodi me domine (indicación de la letra f-fa para la línea)

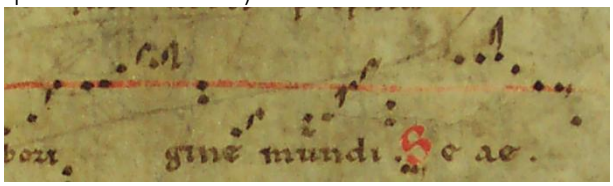
Of. I. In die (final y quilisma para indicar el semitono mi-fa)



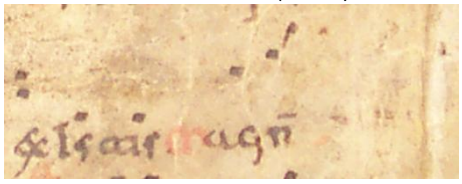
Co. I. Amen dico vobis (quilisma para indicar el semitono mi-fa)



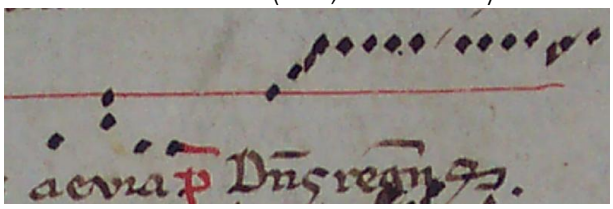
Processio. I. In die quando venerit (tiene la fórmula del seculorum del modo I y quilisma sobre mi-fa)



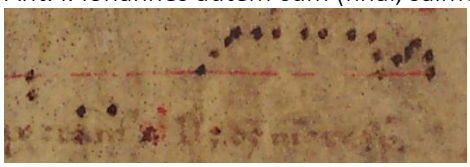
Ant. I. Considerate lilia (final y entonación del magnificat)



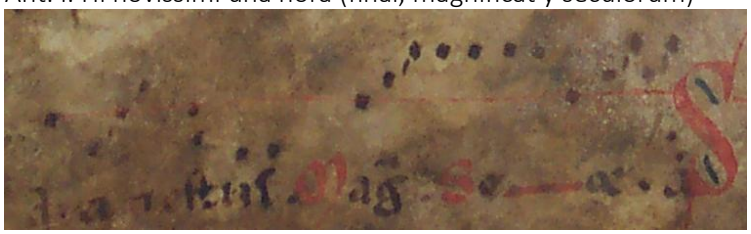
Ant. I. Veniet dominus (final, entonación y seculorum)



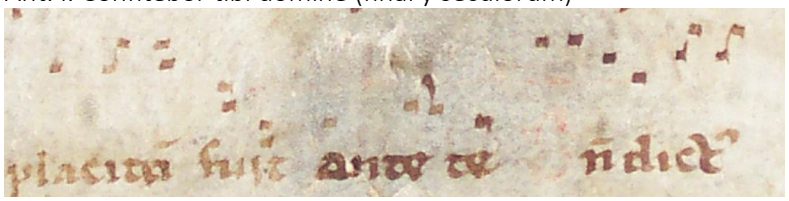
Ant. I. Iohannes autem cum (final, salmo y seculorum)



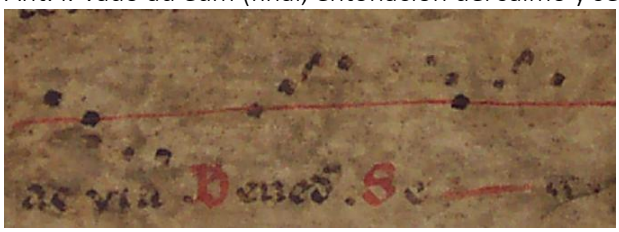
Ant. I. Hi novissimi una hora (final, magnificat y seculorum)



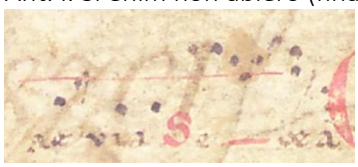
Ant. I. Confitebor tibi domine (final y seculorum)



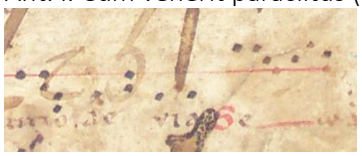
Ant. I. Vado ad eum (final, entonación del salmo y seculorum)



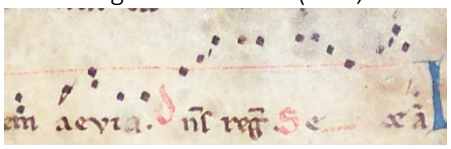
Ant. I. Si enim non abiero (final y seculorum)



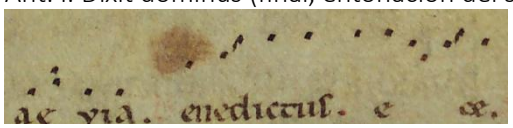
Ant. I. Cum venerit paraclitus (final y seculorum)



Ant. I. Regnavit dominus (final, entonación del salmo y seculorum)

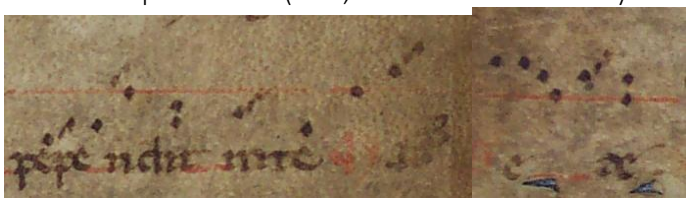


Ant. I. Dixit dominus (final, entonación del salmo y seculorum)

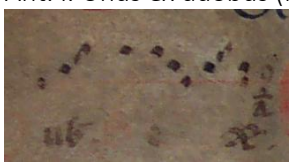


Ant. I. Allatum est caput (final, entonación del salmo y seculorum)

Ant. I. Cum pervenisset (final, entonación del salmo y seculorum)

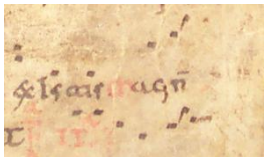


Ant. I. Unus ex duobus (final, entonación del salmo y seculorum)



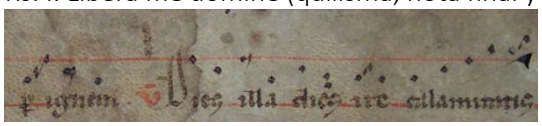
Ant. I. Exultabunt domino ossa (entonación del salmo y seculorum)

Ant. I. Considerate lilia (final, entonación del salmo y seculorum)



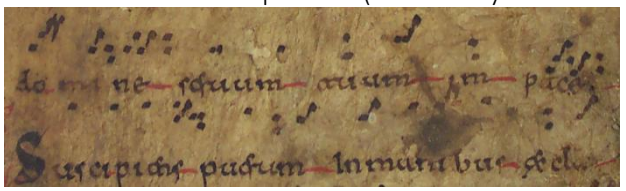
Para las responsorios tenemos que fijarnos si hay algún quilisma, en la nota final y la entonación del versículo (que suele partir de la cuerda del recitado (nota La).

Rs. I. Libera me domine (quilisma, nota final y entonación del versículo)



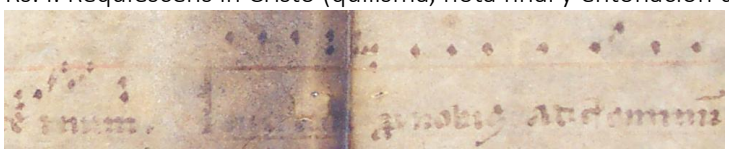
Rs. I. Libera me domine de viis (nota final y entonación del versículo)

Rs. I. Cum inducerent puerum (nota final y entonación del versículo)

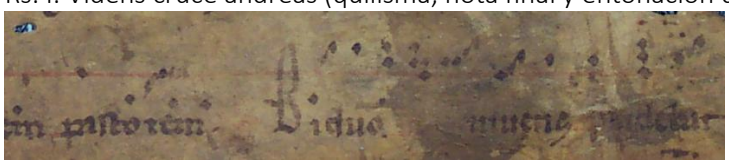


Rs. I. Firmamentum meum (nota final y entonación del versículo)

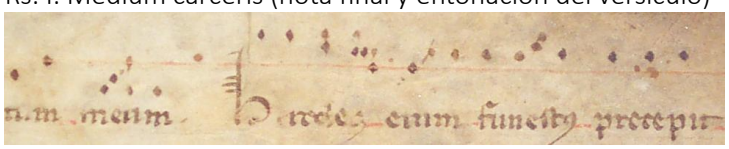
Rs. I. Requiescens in Cristo (quilisma, nota final y entonación del versículo)



Rs. I. Videns cruce andreas (quilisma, nota final y entonación del versículo)

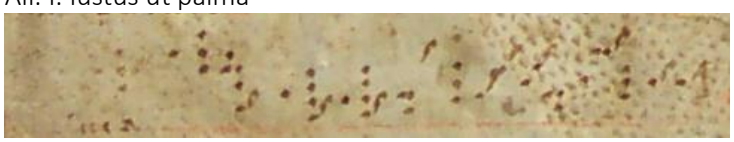


Rs. I. Medium carceris (nota final y entonación del versículo)

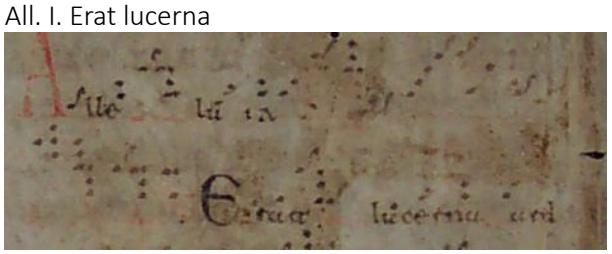


En las piezas del alleluia sólo tenemos como referencia la nota final y si hubiese el quilisma inmediatamente debajo de la línea.

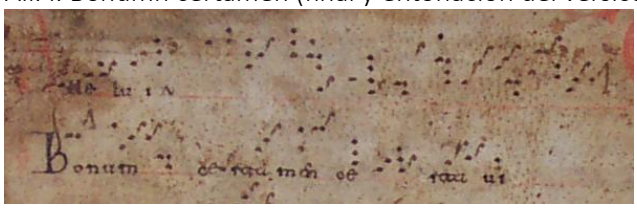
All. I. Iustus ut palma



All. I. Erat lucerna

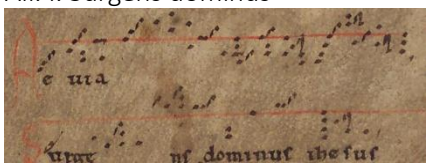


All. I. Bonumn certamen (final y entonación del versículo)



All. I. Plantatus in domo

All. I. Surgens dominus

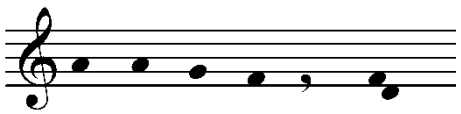


All. I. Surrexit dominus (final y entonación del versículo y quilisma para el semitono)

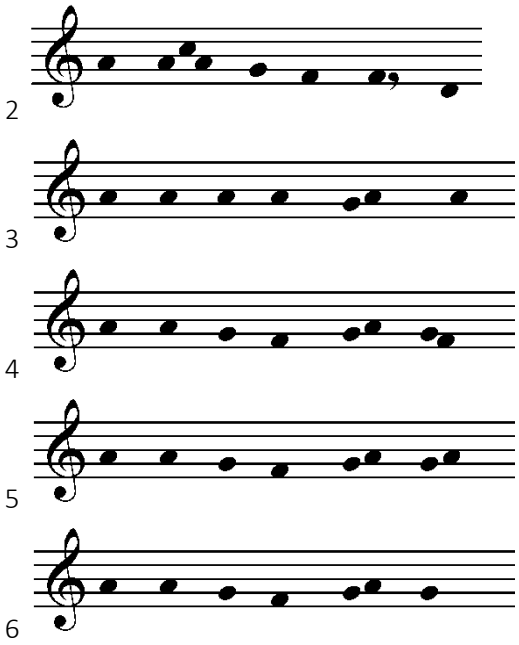
Resumiendo: nos encontramos con elementos para conocer esta modalidad: la nota final, la entonación de la fórmula salmódica y la entonación del versículo en los responsorios.

Entonación del salmo:

Fórmulas del seculorum. Las más empleadas son la número 4 y la número 6.



1



Entonación del versículo de los responsorios. Las entonaciones más comunes son las nº 1, 2 y 3 que son muy parecidas. La más rara es la 4.

Modo II

Re es la nota final de la pieza y Fa es la cuerda tenor del tono salmódico; la nota Sol es también una de las notas importantes en este modo sobre todo como función de tenor salmódico. La nota Fa es la dominante oficial del modo y

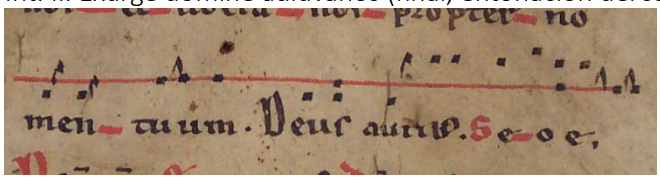
es utilizada frecuentemente como cuerda de recitación. El Re grave una cuerda de composición y es una de las cuerdas de recitado en los versículos del responsorio. El Do grave tiene, a veces, la función de cadencia intermedia. El La grave es la nota límite en el grave.

Antiguamente se hablaba de este modo como triste "secundus tristis" aunque puede expresar satisfacción y seguridad.

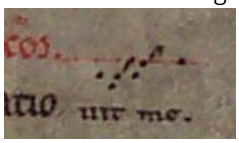
Veamos los ejemplos musicales del modo II.

Las piezas musicales que llevan salmo y fórmula del seculorum como el introito, comunión y antífonas tenemos que fijarnos en la nota final, en la entonación del salmo y la fórmula del seculorum; si hay quilismas éste se coloca un espacio encima de la línea para indicar las notas mi-fa.

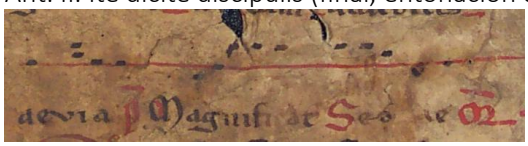
Int. II. Exurge domine adiuvanos (final, entonación del salmo y seculorum)



Co. II. Dominus regit (final de la comunión)

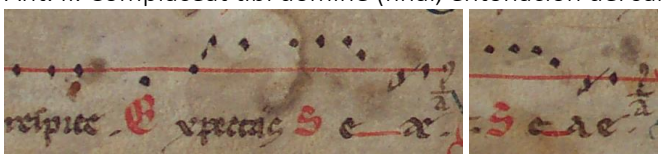


Ant. II. Ite dicite discipulis (final, entonación del salmo y seculorum)

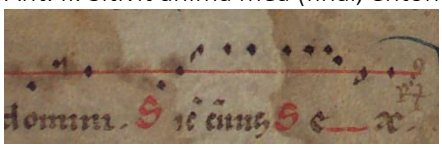


Ant. II. Laudate dominum (final, entonación del salmo y seculorum)

Ant. II. Complaceat tibi domine (final, entonación del salmo y seculorum)

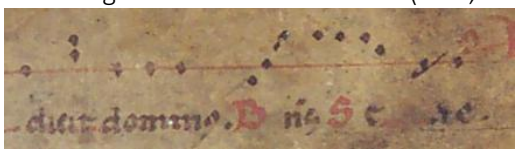


Ant. II. Sitivit anima mea (final, entonación del salmo y seculorum)



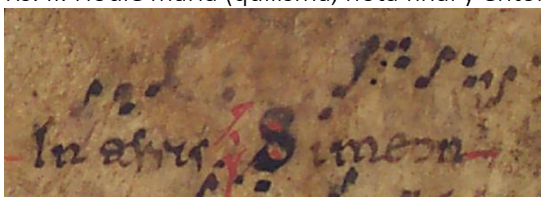
Ant. II. A porta inferi (final, entonación del salmo y seculorum)

Ant. II. Ego sum resurrectio et vita (final, entonación del salmo y seculorum)

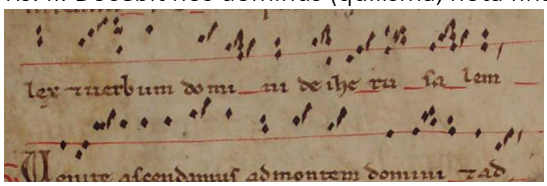


En los responsorios tenemos que comprobar la nota final, la fórmula de entonación del versículo y si hay algún quilisma.

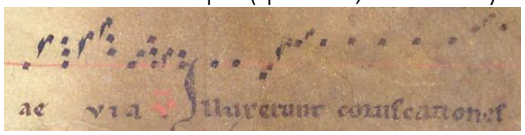
Rs. II. Hodie maria (quilisma, nota final y entonación del versículo)



Rs. II. Docebit nos dominus (quilisma, nota final y entonación del versículo)

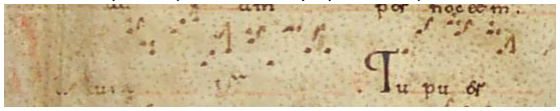


Rs. II. Viderunt aque (quilisma, nota final y entonación del versículo)

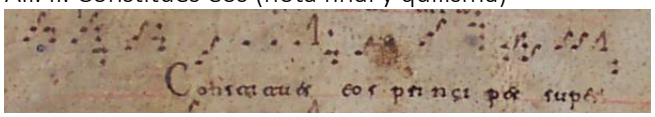


En las piezas siguientes (alleluias y tractus) tenemos que fijarnos en la nota final y si hay algún quilisma que nos indique el semitono; si no se da esta circunstancia es muy difícil saber el modo con seguridad.

All. II. Tu puer (nota final y quilisma)

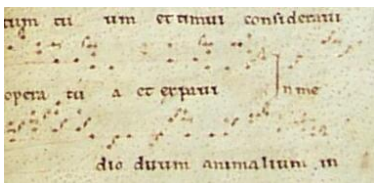


All. II. Constitues eos (nota final y quilisma)

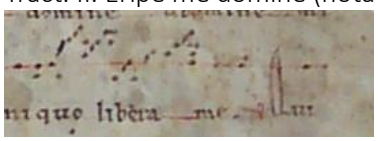


All. II. Lapidem quem reprobaverunt (nota final y quilisma)

Tract. II. Domine audivi auditum (nota final y quilisma)

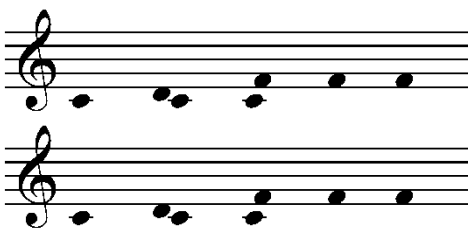


Tract. II. Eripe me domine (nota final y quilisma)



Resumiendo el modo II: la entonación del salmo va del Do al Fa con diversas variantes dependiendo del texto.

Fórmulas para la entonación de los salmos: son melodías muy parecidas que llegan al Fa como cuerda de recitado.

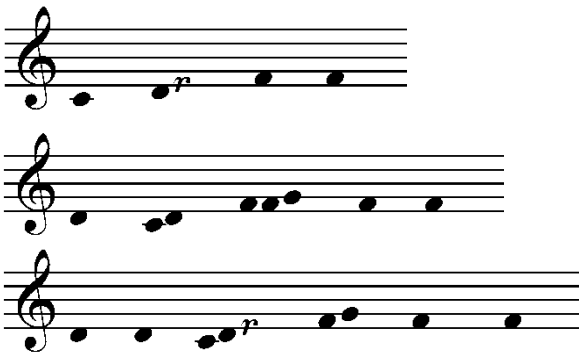


Las fórmulas del seculorum son dos pero la 2ª es la más común.

1

2

La entonación del versículo de los responsorios parte del Do o del Re para llegar a la nota de recitado Fa. Es frecuente la presencia del quilisma que indica el semitono.



Modo III

Mi es la nota final de la pieza y Si es la cuerda tenor del tono salmódico que muchas veces se disimula con la abundante ornamentación del Do agudo. En los manuscritos del norte de Europa y en las ediciones modernas el tenor salmódico ha subido al Do.

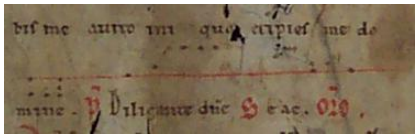
Es el modo más misterioso de todos por eso en el mundo antiguo se decía "tertius mysticus"

Veamos los ejemplos musicales del modo III.

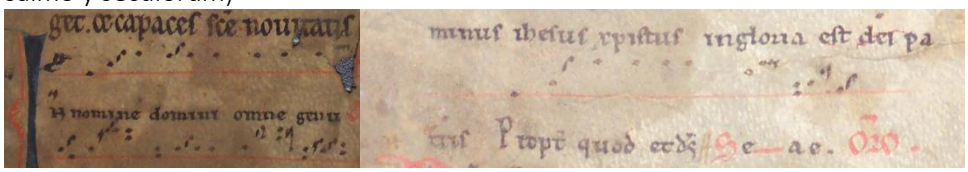
Las piezas musicales que llevan salmo y fórmula del seculorum como el introito y antífonas tenemos que fijarnos en la nota final (acaba una tercera debajo de la línea), en la entonación del salmo y la fórmula del seculorum; si hay quilismas éste se coloca un espacio debajo de la línea para indicar las notas mi-fa

Las piezas musicales que llevan salmo y fórmula del seculorum como el introito y antífonas tenemos que fijarnos en la nota final (acaba una tercera debajo de la línea), en la entonación del salmo y la fórmula del seculorum; si hay quilismas éste se coloca un espacio debajo de la línea para indicar las notas mi-fa o dos espacios encima de la línea para indicar las notas si-do. Se conservan pocas piezas de este modo en los pergaminos del Archivo de la catedral.

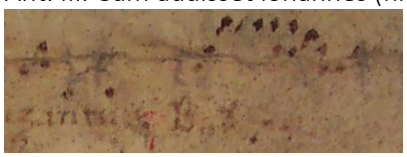
Int. III. Liberator meus (final, entonación del salmo y seculorum)



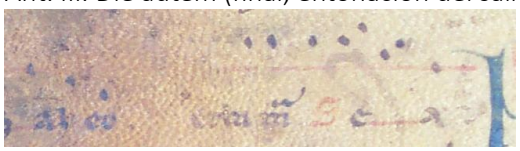
Int. III. In nomine domini (letra g-sol para la línea; nota final, entonación del salmo y seculorum)



Ant. III. Cum audisset iohannes (final, entonación del salmo y seculorum)

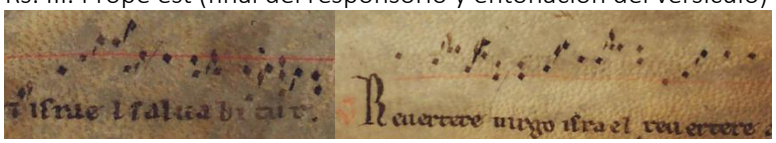


Ant. III. Die autem (final, entonación del salmo y seculorum)

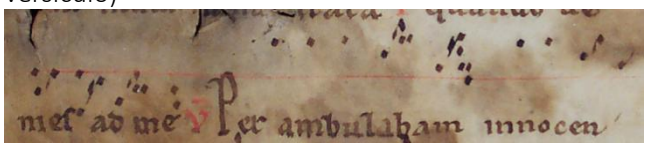


El responsorio tiene una entonación del versículo bastante común, al mismo tiempo que el quilisma está en el lugar que corresponde a los semitonos.

Rs. III. Prope est (final del responsorio y entonación del versículo)

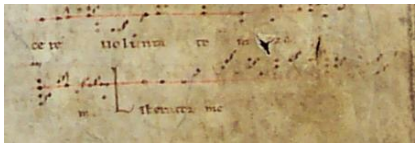


Rs. III. Misericordiam et iudicium (final del responsorio y entonación del versículo)

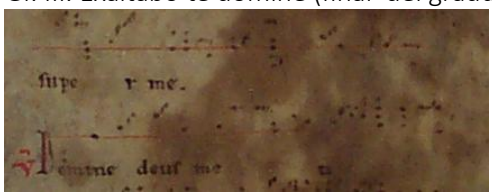


Los graduales del modo III tienen un comienzo de entonación bastante similar; pero como son pocos ejemplos no podemos sacar conclusiones claras.

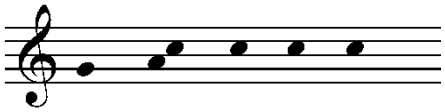
Gr. III. Eripe me domine (final del gradual y entonación del versículo)



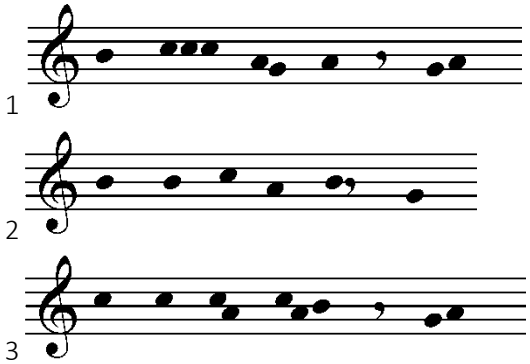
Gr. III. Exaltabo te domine (final del gradual y entonación del versículo)



La entonación del salmo va del Sol al Do evitando la nota Si que sería la nota del recitado arcaico del modo III.



Las fórmulas del seculorum son muy parecidas pero hace una variación en el comienzo: puede comenzar en Do o en Si.



La entonación del versículo de los responsorios parte del Do que es la nota del tenor salmódico además tenemos la presencia del quilisma que indica el semitono entre las notas si-do.

Modo IV

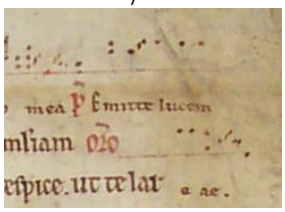
El modo IV está estructurado en tres cuerdas: Mi, Sol y La. Estos tres grados pueden ser utilizados como cuerdas de recitación. Mi y Sol son las cuerdas

de composición de los versículos del responsorio, el La es el tenor salmódico y el Mi es la cadencia final. La nota Fa también se hace presente aunque no llega a ser cuerda de recitación.

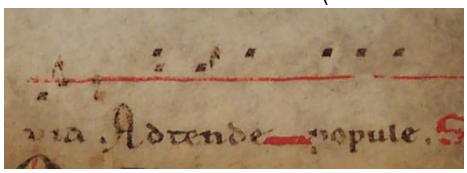
Los autores coinciden en reconocer su carácter contemplativo, antiguamente se decía "Quartus harmonicus".

En el introito tenemos dos casos: el primero de ellos el modo acaba en la línea y el segundo la pieza acaba inmediatamente debajo de la línea.

Int. IV. Iudica me deus (el introito acaba en la línea, entonación y fórmula del seculorum)

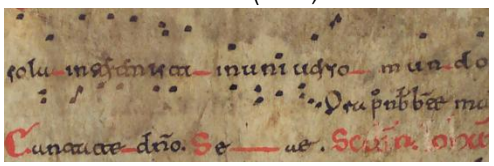


Int. IV. Eduxit eos dominus (el introito acaba debajo de la línea y entonación)

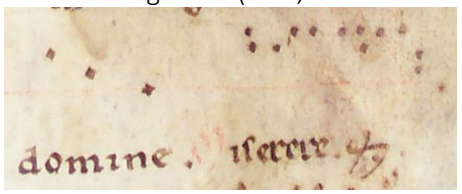


En las antífonas que tenemos el modo acaba siempre en la línea.

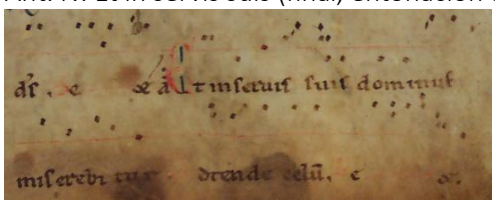
Ant. IV. Gaude maria (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



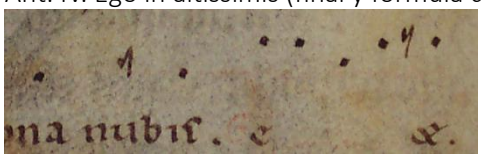
Ant. IV. Benigne fac (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



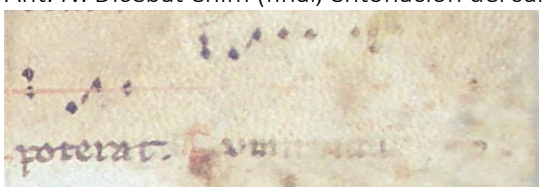
Ant. IV. Et in servis suis (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



Ant. IV. Ego in altissimis (final y fórmula del seculorum)

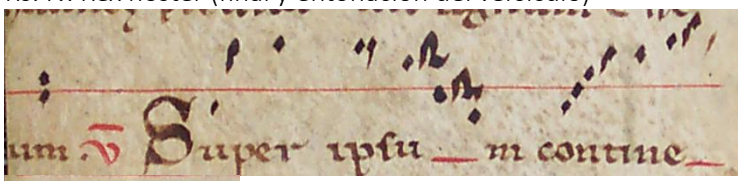


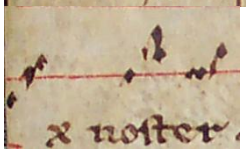
Ant. IV. Dicebat enim (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



En los responsorios sólo tenemos un ejemplo en el que la pieza acaba debajo de la línea en todos los demás el responsorio acaba en la línea. En los casos en que acaba en la línea tenemos la mitad del quilisma en la línea para indicar el semitono mi-fa.

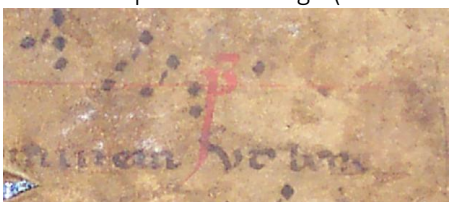
Rs. IV. Rex noster (final y entonación del versículo)



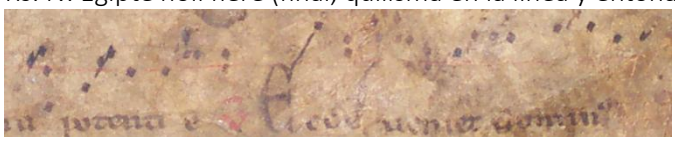


quilisma en la línea

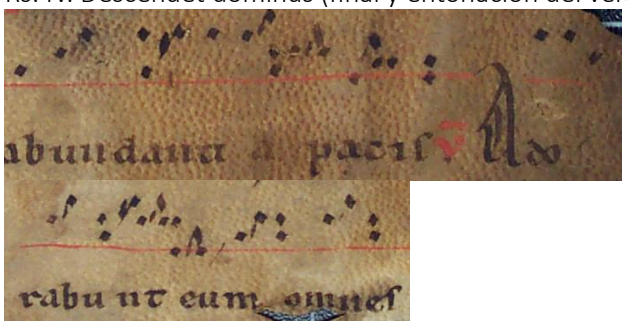
Rs. IV. Suscipe verbum virgo (final de bajo de la línea y entonación versículo)



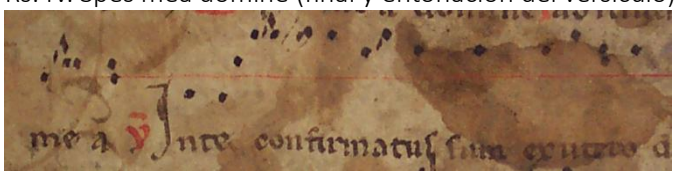
Rs. IV. Egipte noli flere (final, quilisma en la línea y entonación del versículo)



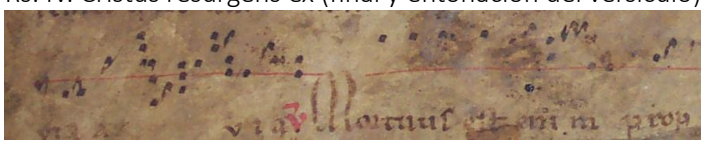
Rs. IV. Descendet dominus (final y entonación del versículo)



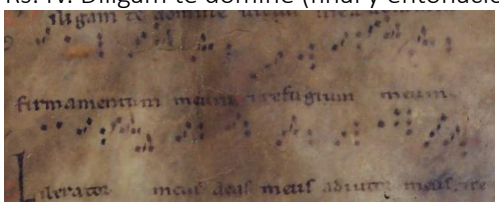
Rs. IV. Spes mea domine (final y entonación del versículo)



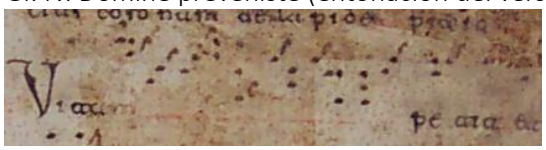
Rs. IV. Cristus resurgens ex (final y entonación del versículo)



Rs. IV. Diligam te domine (final y entonación del versículo)



Gr. IV. Domine preveniste (entonación del versículo)



En el modo IV tenemos dos casos: si la pieza musical acaba debajo de la línea es siempre modo IV, si acaba en la línea tenemos que mirar la fórmula del seculorum, la entonación del salmo o la entonación del versículo en el caso de los

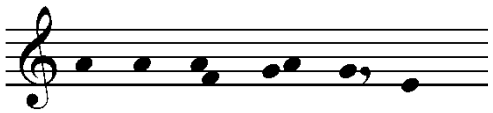
responsorios.

Entonación del salmo:

Fórmulas del seculorum.

1

2



3

4

5

Entonación del versículo de los responsorios. La entonación más común es la nº 1.

1

2

3

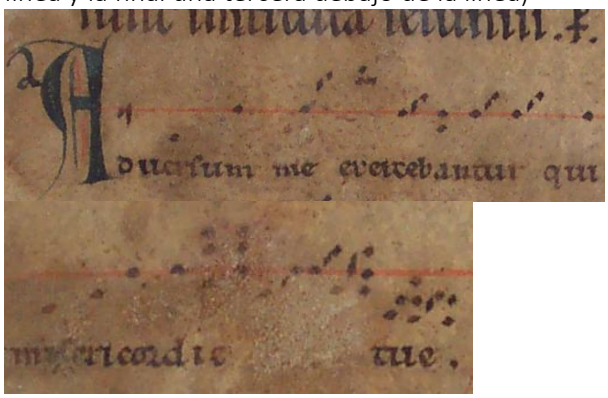
Modo V

En el modo V tenemos la nota Fa como la final y la nota Do como la dominante o tenor salmódico. Estas dos notas son los grados fuertes de la escala. Este modo tiene una importante fuente en el modo arcaico de Do.

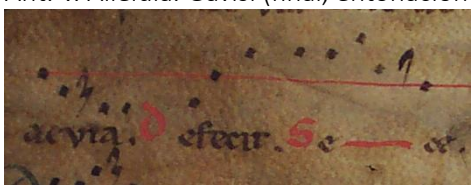
Este modo aparece calificado como alegre debido al salto de quinta fa-do; la terminología antigua nos indica "quintus laetus".

En las siguientes piezas sólo tenemos la entonación del salmo y las fórmulas del seculorum.

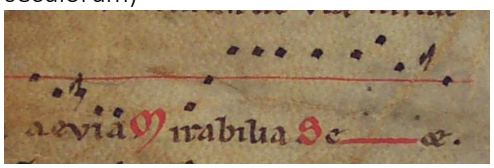
Co. V. Adversum me exercebantur (Indicacion de la letra A -la- para el la de la línea y la final una tercera debajo de la línea)



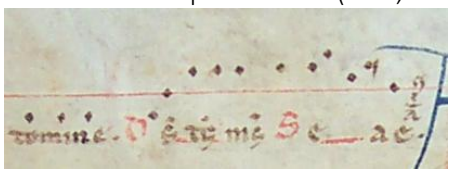
Ant. V. Alleluia. Gavisi (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



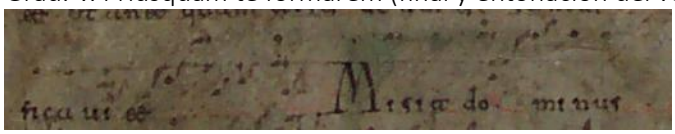
Ant. V. Alleluia. Cognoverunt (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



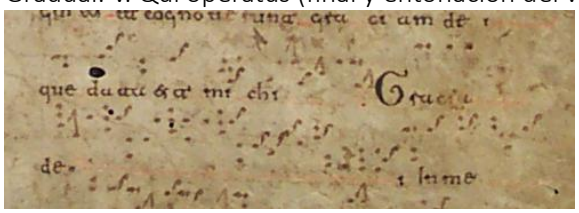
Ant. V. Me suscipiat dextera (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



Grad. V. Priusquam te formarem (final y entonación del versículo)

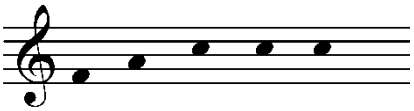


Gradual. V. Qui operatus (final y entonación del versículo)



En el modo V las piezas musicales acaban siempre una tercera debajo de la línea y para saber el modo exactamente tenemos que mirar la fórmula del seculorum y la entonación del salmo. En este caso no tenemos ningún ejemplo de responsorio. Vemos que las notas estructurales fa-do están presentes tanto en la entonación del salmo y la nota Do como cuerda de recitado que mantiene la relación de quinta.

Entonación del salmo:



Fórmulas del seculorum.

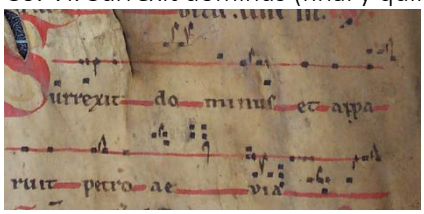
1

Modo VI

El modo VI tiene como cuerda de final de las piezas el Fa. Para la salmodia recurre a la nota La. Es uno de los modos más simples. A este modo se le califica “sextus devotus”, es el modo de la piedad.

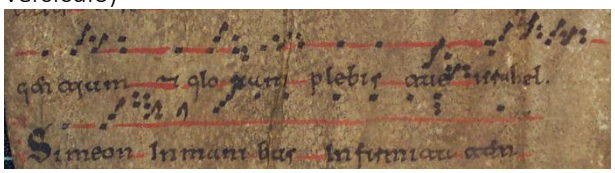
Tenemos pocas piezas del modo VI. La pieza de la comunión no tiene la entonación del salmo pero tiene el quilisma para las notas mi-fa (éstas sobre la línea) y si-do en el agudo.

Co. VI. Surrexit dominus (final y quilisma para el semitono)



En los responsorios tenemos la entonación del versículo en dos ejemplos; parte de la nota Fa y va al La.

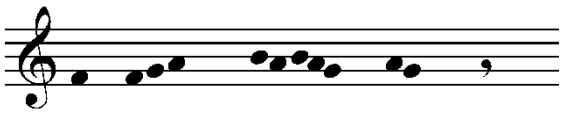
Rs. VI. Suscipiens ihesum in ulnas (quilisma, final del responsorio y comienzo del versículo)



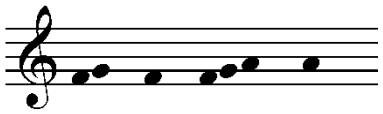
Rs. VI. Gaude maria (final del responsorio y comienzo del versículo)

Tenemos estas dos entonaciones para los versículos en los responsorios.

1



2



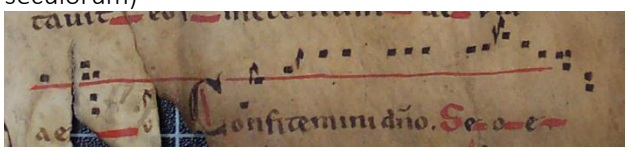
Modo VII

En el modo VII las notas importantes son el Sol para la nota final y el Re en el agudo para el recitado. También las notas Do y Si pueden adquirir cierta importancia. Es el modo angélico por las melodías en el agudo y por la transparencia en su estructura a pesar de las diferentes notas de adorno.

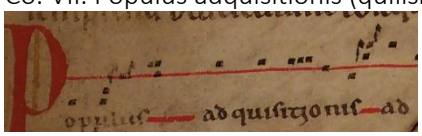
En estas piezas musicales (introitos y antífonas) tenemos una cierta uniformidad tanto en la fórmula de la entonación del salmo como en la fórmula del seculorum aunque aparezcan, a veces, pequeñas variantes. Es uno de los modos más frecuentes en el repertorio gregoriano.

Int. VII. Expecta dominum (final y entonación del salmo)

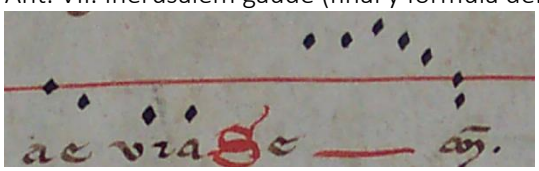
Int. VII. Aqua sapiencie portavit (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



Co. VII. Populus adquisitionis (quilisma para el semitono)

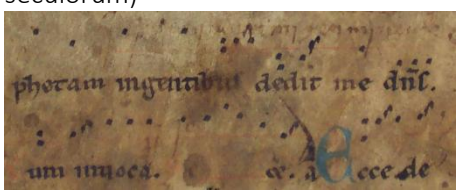


Ant. VII. Iherusalem gaude (final y fórmula del seculorum)

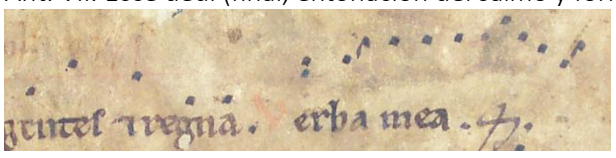


Ant. VII. Et valde mane (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)

Ant. VII. Misit dominus manum (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



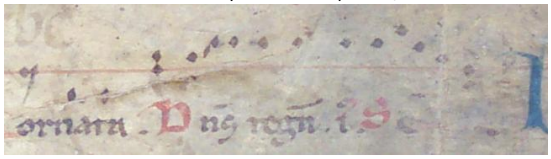
Ant. VII. Ecce dedi (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



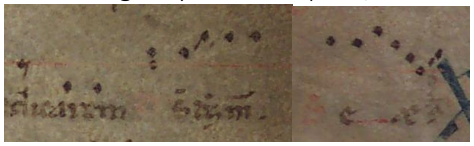
Ant. VII. Dissimulator enim mentis (final, entonación del salmo y seculorum)

Ant. VII. Suscipe me ab hominibus (final, entonación del salmo y seculorum)

Ant. VII. Salve crux preciosa (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



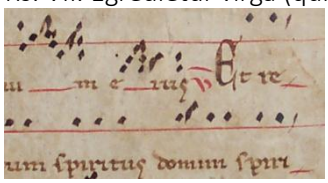
Ant. VII. Ego si patibulum (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



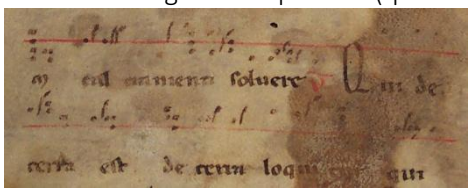
Ant. VII. Omnis spiritus (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)

En los responsorios, a veces, tenemos el quilisma para el semitono la nota final una tercera debajo de la línea y la entonación sobre la nota Re.

Rs. VII. Egredietur virga (quilisma, final y entonación del versículo)

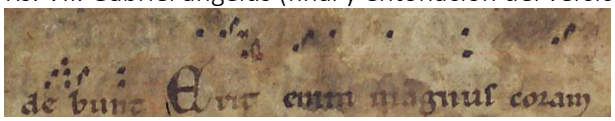


Rs. VII. Ecce agnus dei qui tollis (quilisma, final y entonación del versículo)

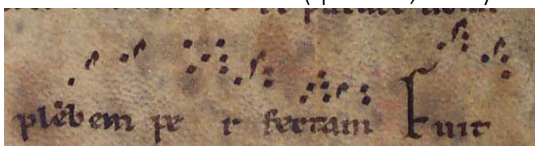


Rs. VII. Descendit angelus domini (quilisma, final y entonación del versículo)

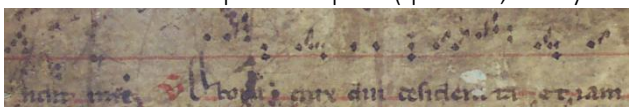
Rs. VII. Gabriel angelus (final y entonación del versículo)



Rs. VII. Fuit homo missus (quilisma, final y entonación del versículo)



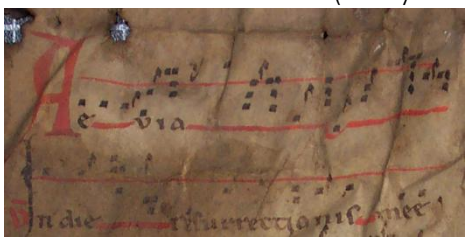
Rs. VII. Salve crux que in corpore (quilisma, final y entonación del versículo)



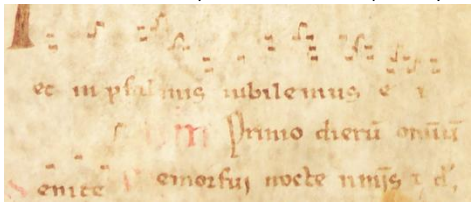
Rs. VII. Cum pervenisset beatus andreas (quilisma, final y entonación del versículo)

Tenemos un alleluia del VII modo y un invitatorio (en este caso tenemos el quilisma sobre el intervalo si-do.

All. VII. In die resurrectionis (final y entonación del versículo)



Inv. VII. Preoccupemus faciem (final y entonación del venite)



En el modo VII al ser modo auténtico la nota final acaba una tercera debajo de la línea, frecuentemente el quilisma sobre la línea y la nota de recitado es Re.

Para la entonación del salmo tenemos dos fórmulas muy parecidas:

Fórmulas del seculorum.

1

2

3

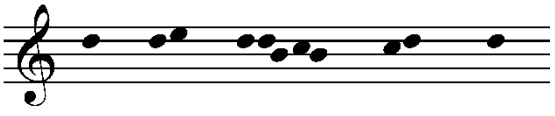
4

Tenemos una fórmula para la entonación del Venite del invitatorio.

Entonación del versículo de los responsorios.

1

2

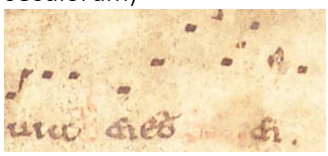
3 

Modo VIII

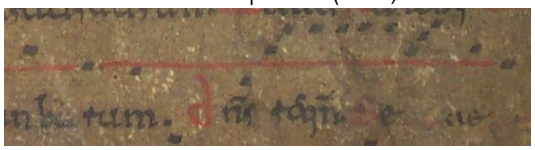
En el modo VIII la nota final es Sol y dispone de dos cuerdas de recitación en el agudo: el Do y el Si. Las notas Do y Si son las cuerdas de recitación de los versículos de los responsorios. A este modo se le califica de perfecto "octavus perfectus", es un modo suntuoso, espléndido y de gran amplitud.

En las piezas de las antífonas podemos comprobar la melodía de la entonación del salmo (fa-la-do) y las fórmulas del seculorum que apenas tienen variantes.

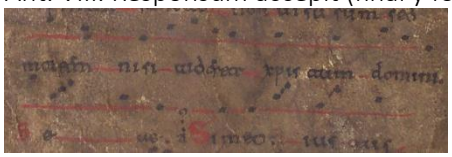
Ant. VIII. Nollite solliciti (final, entonación del Benedictus y fórmula del seculorum)



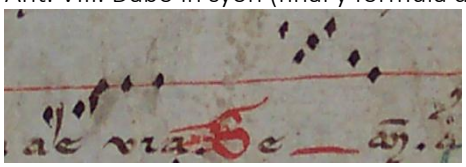
Ant. VIII. Obtulerunt pro eo (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



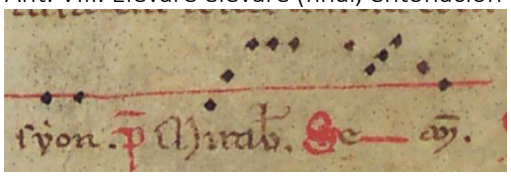
Ant. VIII. Responsum accepit (final y fórmula del seculorum)



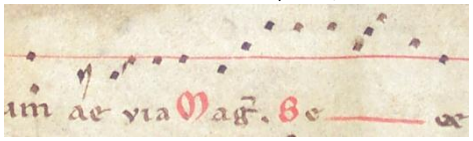
Ant. VIII. Dabo in syon (final y fórmula del seculorum)



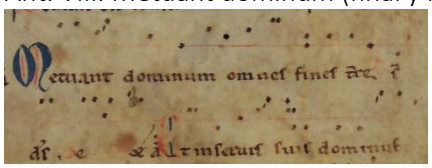
Ant. VIII. Elevare elevare (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



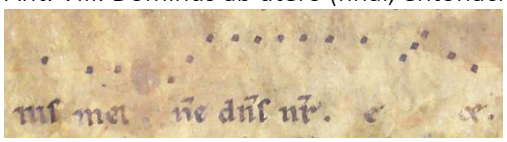
Ant. VIII. Omne datum (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



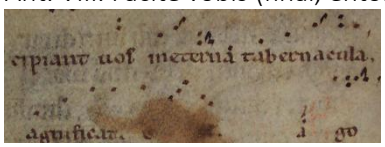
Ant. VIII. Metuant dominum (final y fórmula del seculorum)



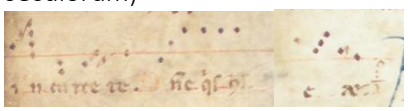
Ant. VIII. Dominus ab utero (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



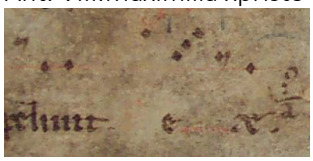
Ant. VIII. Facite vobis (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



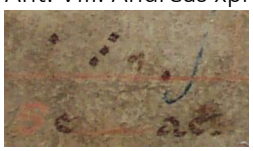
Ant. VIII. Herodes rex propter (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



Ant. VIII.Maximilla xpristo amabilis (final y fórmula del seculorum)

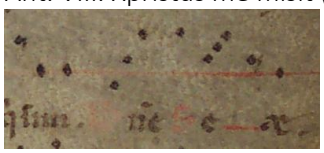


Ant. VIII. Andreas xpristi (fórmula del seculorum)



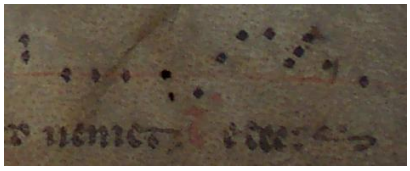
Ant. VIII. Dilexit andream (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)

Ant. VIII. Xpristus me misit (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)

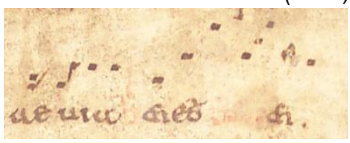


Ant. VIII. Beatus andreas orabat (entonación del salmo y fórmula del seculorum)

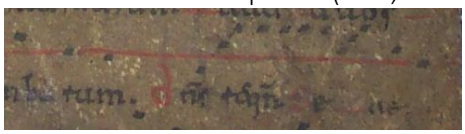
Ant. VIII. Exaudi domini orationem (final, entonación del salmo y seculorum)



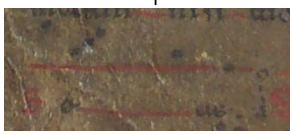
Ant. VIII. Nollite solliciti (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)



Ant. VIII. Obtulerunt pro eo (final, entonación del salmo y fórmula del seculorum)

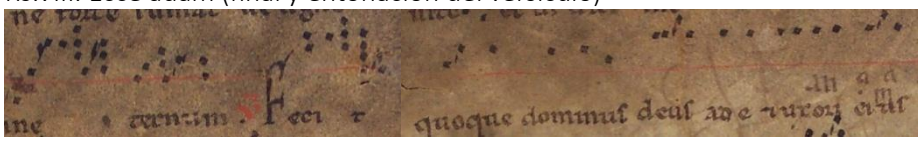


Ant. VIII. Responsum accepit (fórmula del seculorum)



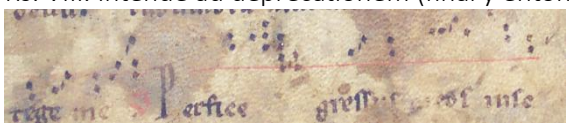
Hay bastantes responsorios del modo VIII en los que se puede comprobar la entonación y el quilisma para el semitono (si-do).

Rs.VIII. Ecce adam (final y entonación del versículo)

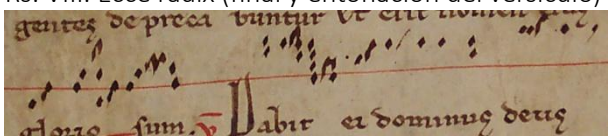


Rs. VIII. Hymnum cantate (final y entonación del versículo)

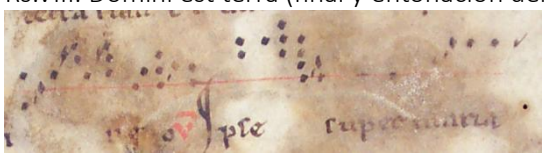
Rs. VIII. Intende ad deprecationem (final y entonación del versículo)



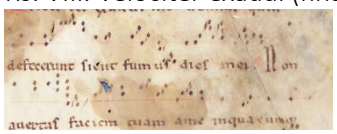
Rs. VIII. Ecce radix (final y entonación del versículo)



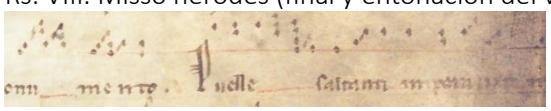
Rs.VIII. Domini est terra (final y entonación del versículo)



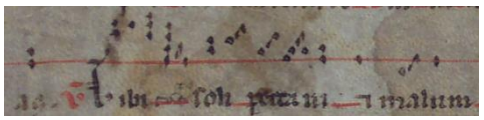
Rs. VIII. Velociter exaudi (final y entonación del versículo)



Rs. VIII. Misso herodes (final y entonación del versículo)



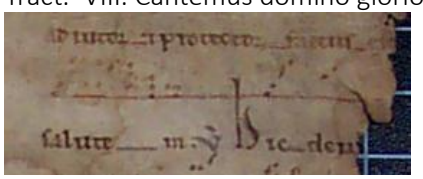
Rs. VIII. Domine secundum actum meum (final y entonación del versículo)



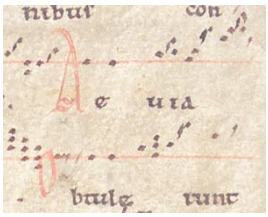
En las piezas siguientes podemos comprobar la colocación del quilisma para indicar el semitono si-do encima de la línea o mi-fa debajo de la línea.

Processio. VIII. Exite sancti orate (semitono con el quilisma)

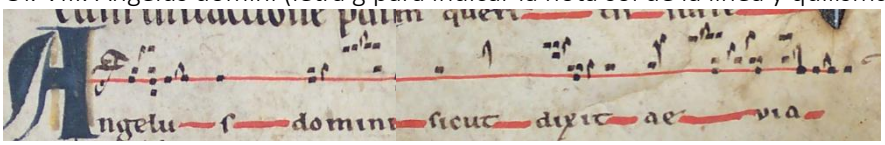
Tract. VIII. Cantemus domino gloriose (final y entonación con el quilisma)



All. VIII. Obtulerunt discipuli (quilisma, final y entonación del versículo)

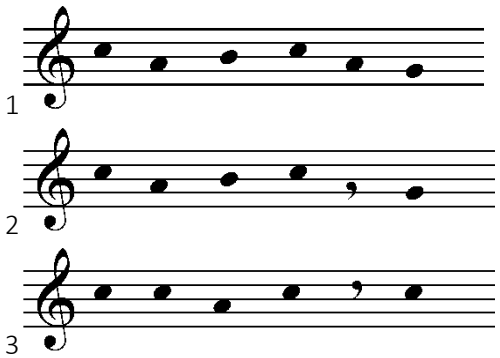


Of. VIII. Angelus domini (letra g para indicar la nota sol de la línea y quilisma)



Tenemos una única fórmula para la entonación del salmo

Hay tres fórmulas del seculorum de las cuales las más empleadas son las dos primeras.



Para le entonación del versículo de los responsorio tenemos un único comienzo aunque luego las melodías varían dependiendo del texto.

CONCLUSIÓN

La notación aquitana aunque es diastemática presenta cierta dificultad a la hora de su interpretación porque no tiene clave que non indique con exactitud la nota que está sobre la línea. Cuando una pieza musical se encuentra en otras

grafías con clave musical es muy fácil su recuperación pero si está sólo en notación aquitana tenemos que recurrir a una serie de indicaciones propias de la grafía y de la melodía para hacer una auténtica recuperación musical.

Es muy importante estudiar todos los repertorios aquitanos para sacar unas conclusiones propias de cada modo que luego se pueden extrapolar a toda esta grafía lo que nos permitirá la recuperación de todo este repertorio musical.

Este trabajo sacado de los archivos de la catedral compostelana pretende dar esas directrices modales a pesar de ser un reducido repertorio; nos permite comprobar la cantidad de manuscritos que se han perdido y de los que conservamos pequeños fragmentos.

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026)
e-ISSN: 3101-5816

Tabula Gratulatoria

Annuarium Sancti Iacobi, 16 (2026)
ISSN 2255-5161

Tabula Gratulatoria

Sería imposible confeccionar una lista completa de todas las personas que alguna vez recibieron la ayuda y el cariño de don José María Díaz Fernández y que, muy probablemente, aceptarían gustosamente participar sin excepción en esta *tabula gratulatoria*, tal es el grato recuerdo que dejó entre la mayor parte de las personas que le conocieron. Por ello hacemos aquí una selección de algunas de las más señaladas por su puesto o por su especial relación con el ABCS y con su canónigo archivero-bibliotecario.

Apellidos y nombre	Profesión	Institución
AGUILAR DÍAZ, Jesús	Profesor	Universidad de Sevilla
ALONSO DE LA PEÑA, Javier	Arquitecto	
ÁLVAREZ VARELA, Carlos	Canónigo	Catedral de Santiago
ARTIAGA BARREIRA, Xosé	Presidente	Fundación Artiaga
ARTIAGA DÍAZ, José María	Empresario y activista cultural	
BAHÍLLO PUENTE, Vanessa	Bibliotecaria	Universidad de Cantabria
BARRAL RIVADULLA, Mª Dolores	Profesora	Universidade de Santiago
BARREIRO MALLÓN, Baudilio	Catedrático emérito	Universidade da Coruña
CABANA OTERO, Alexandra	Profesora	Enseñanza Secundaria
CAGIJAL VERA, Miguel Ángel	Historiador del Arte	
CARRASCO ROUCO, Alfonso	Obispo	Diócesis de Lugo
CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio	Catedrático	Universidad Autónoma de Barcelona

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026).
e-ISSN: 3101-5816

Apellidos y nombre	Profesión	Institución
CASTRO FERNÁNDEZ, Belén	Profesora	Universidade de Santiago
CASTRO LODEIRO, José Antonio	Canónigo	Catedral de Santiago
CENDÓN VÁZQUEZ, Marta	Catedrática	Universidade de Santiago
CHAO CASTRO, David	Profesor	Universidade de Santiago
CONDE ROA, Juan	Director de publicaciones	Consorcio de Santiago
CRESPO FREIRE, Isabel	Bibliotecaria	Instituto Teológico Compostelano
DÍAZ FERNÁNDEZ, Pedro	Canónigo emérito	Catedral de Mondoñedo
DÍAZ PAZOS, Andrés	Profesor	Enseñanza Secundaria
DURÁN VILLA, Francisco R.	Profesor	Universidade de Santiago
FALQUE REY, Emma	Catedrática	Universidad de Sevilla
FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo	Profesor emérito	Universidade de Santiago
FERNÁNDEZ FARTO, José Andrés	Canónigo	Catedral de Santiago
FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alberto	Profesor	Universidad de Sevilla
FERNÁNDEZ LAGO, José	Canónigo	Catedral de Santiago
FERREIRO MÉNDEZ, Manuel	Canónigo	Catedral de Santiago
FORMOSO FERNÁNDEZ, Manuel Jesús	Deán	Catedral de Santiago
FRAGA SAMPEDRO, Mª Dolores	Profesora	Universidade de Santiago
GALBÁN MALAGÓN, Carlos José	Historiador	
GAMBINI MORETTI, Dianella	Catedrática	Università per Stranieri di Perugia

Apellidos y nombre	Profesión	Institución
GARBAYO MONTABES, Francisco Javier	Profesor	Universidade de Santiago
GARCÍA CADIÑANOS, Fernando	Obispo	Diócesis de Mondoñedo-Ferrol
GÓMEZ CASAL, Luis	Enfermero	
GONZÁLEZ LOPO, Domingo	Profesor	Universidade de Santiago
GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Marta	Diputada	Congreso de los Diputados
HERMIDA DOVAL, Germán	Aparejador	
HEYMAN, Avital	Investigadora multidisciplinar	
IGLESIAS ORTEGA, Óscar A.	Administrativo	Consulado General de España en Guadalajara (México)
LEMOS MONTANET, José Leonardo	Obispo	Diócesis de Ourense
LOIS GONZÁLEZ, Rubén C.	Catedrático	Universidade de Santiago
LÓPEZ ALSINA, Fernando	Catedrático emérito	Universidade de Santiago
LÓPEZ LÓPEZ, Roberto J.	Catedrático	Universidade de Santiago
LÓPEZ LOZANO, Carlos	Obispo	Iglesia Española Reformada Episcopal
LOYO MARTÍN, Luis Alberto	Deán	Catedral de Bilbao
MARTÍN GARCÍA, Alfredo Andrés	Profesor	Universidad de León
MARTÍNEZ, Tino	Fotógrafo	
MONTEAGUDO ROMERO, Henrique	Presidente	Real Academia Galega
MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel	Catedrático	Universidade de Santiago

Apellidos y nombre	Profesión	Institución
NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano	Profesor	Universidade de Vigo
NOVO SÁNCHEZ, Francisco Javier	Profesor	Universidad de Málaga
OTERO OUTES, Luis	Canónigo	Catedral de Santiago
PAMPÍN MOSQUERA, Victoria	Personal de mantenimiento	Catedral de Santiago
PANERO PARDO, Ángel	Arquitecto	
PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo	Director honorario	Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento"-CSIC
PARDO GATO, José Ricardo	Abogado	
PÉREZ LÓPEZ, Segundo Leonardo	Canónigo	Catedral de Santiago
PÉREZ RODRÍGUEZ, Fernando	Profesor	Universidade de Santiago
PÉREZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier	Profesor	Universidade de Vigo
PETRALIA, Venera	Profesora	Enseñanza Adultos
PICALLO FUENTES, Héitor	Ingeniero naval	
PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo	Profesor	UNED
PICONE, Philippe	Musicólogo	Université Catholique de l'Ouest (Angers)
PITA GALÁN, Paula	Científica titular	Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento"-CSIC
PORTELA SILVA, Ermelindo	Catedrático emérito	Universidade de Santiago
PUENTE MÍGUEZ, José Antonio	Asesor Científico	Casa da Fábrica (Fundación Catedral de Santiago)
QUINTEIRO FIUZA, Luis	Obispo emérito	Diócesis de Tui-Vigo

Apellidos y nombre	Profesión	Institución
QUIÑOY ZAS, Manuel	Impresor	Imprenta San Martín
RODRÍGUEZ SUÁREZ, María del Pilar	Historiadora	DeHistoria
SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Pegerto	Catedrático emérito	Universidade de Santiago
SANTOS NOIA, Manuel	Profesor	Eberhard Karls Universität Tübingen
SICART GIMÉNEZ, Ángel	Profesor emérito	Universidade de Santiago
SILVA COSTOYAS, Rafael	Librero	Follas Novas
SILVA VAAMONDE, Manuel	Canónigo	Catedral de Santiago
SUÁREZ CARNEIRO, Antonio	Canónigo	Catedral de Santiago
SUÁREZ GONDAR, Víctor	Canónigo	Catedral de Santiago
TAÍN GUZMÁN, Miguel	Catedrático	Universidade de Santiago
TEMPERÁN VILLAVERDE, Elisardo	Canónigo	Catedral de Santiago
TRILLO PÉREZ, Joám	Musicólogo	
VALÍN VALDÉS, Antonio José	Obispo	Tui-Vigo
VÁZQUEZ BERTOMEU, Mercedes	Historiadora	DeHistoria
VÁZQUEZ LIJÓ, José Manuel	Profesor	Universidade da Coruña
VÁZQUEZ LÓPEZ, José Luis	Ex-director	Escolanía de la Catedral de Santiago
VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos	Profesor emérito	Universidade de Santiago
VILLANUEVA PRIETO, Xosé Manoel	Escritor	

Normas para autores

1. TEXTOS. *Annuarium Sancti Iacobi* es una revista anual cuyo denominador común son las fuentes documentales, investigaciones y trabajos relacionados o emanados del Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela, como expresión cultural de dicho centro, dando cabida, igualmente, a trabajos realizados sobre documentación de los Archivos y Bibliotecas de la Iglesia y, en general, sobre documentación eclesiástica. Artículos. El autor enviará el texto con una carta adjunta por correo electrónico donde deberá constar de forma explícita que se trata de un trabajo original, que ninguna de sus partes ha sido publicada anteriormente, que no ha sido publicado en otro idioma y que no se halla en fase de evaluación en otras revistas o publicaciones. Esta carta incluirá también sus datos profesionales, teléfono, correo electrónico y una dirección postal. Los textos se presentarán con notas a pie de página. La extensión del trabajo será como máximo de treinta y cinco páginas, equivalente a unos 90.000 caracteres con espacios incluidos, salvo decisión excepcional del Consejo de Redacción. Se acompañará de una primera página con el título del artículo, el nombre del autor, la institución a la que se encuentra vinculado, un resumen con un máximo de 200 palabras y 6 palabras clave, todo ello en castellano e inglés, junto con un máximo de cuatro códigos de clasificación temática de la UNESCO. El resumen describirá el objetivo del trabajo, fuentes, método, argumento y conclusiones. La revista aconseja mantener este orden en el desarrollo del artículo.

2. RESEÑAS. *Annuarium Sancti Iacobi* encargará a especialistas la crítica de cuantas obras considere oportunas relacionadas con su ámbito científico. En ningún caso se publicarán las reseñas que no hayan sido aprobadas previamente por el Consejo de Redacción. La revista agradecerá propuestas de obras, bien mediante el envío del ejemplar o facilitando sus datos editoriales. La extensión de una reseña no sobrepasará los 7.500 caracteres. *Annuarium Sancti Iacobi* se reserva el derecho a publicar las reseñas encargadas una vez recibidas.

3. IDIOMAS. La revista publica trabajos preferentemente en las lenguas mayoritarias de su ámbito científico. La publicación en otras lenguas será estudiada en cada caso por el Consejo de Redacción. 2

4. ENVÍO DE TEXTOS. De los textos se enviará una copia informática (en formato Microsoft® Word u OpenDocument para los textos, .tiff, .jpg o similar para las ilustraciones, y Microsoft® Excel u OpenDocument para los gráficos) por correo electrónico (annuarium@catedraldesantiago.es), de lo que se les enviará acuse de recibo en un plazo máximo de 15 días: Revista *Annuarium Sancti Iacobi* Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago Plaza Platerías, s/n 15704 Santiago de Compostela (A Coruña) España.

5. NORMAS DE ESTILO. FORMATO. Para el texto, la fuente de letra será Calibri Light, el interlineado sencillo y el tamaño de la letra 11; para notas al pie, será Calibri, interlineado sencillo y tamaño 10, siempre justificado. En el texto se introducirá una sangría de primer renglón de 1,25 cm desde la izquierda para la primera línea de cada párrafo, a excepción de los epígrafes.

EPÍGRAFES. Cada parte en que se divida el texto llevará su epígrafe correspondiente en mayúsculas y negrita. Para las subdivisiones dentro de cada parte se usarán minúsculas y negrita. Nunca se usará el subrayado y se evitará en lo posible la numeración y las excesivas subdivisiones.

CITAS DE ARCHIVOS. Los nombres completos de los archivos citados, junto a sus siglas correspondientes, se especificarán al comienzo del texto en nota al pie de página.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. Aparecerán únicamente en las notas a pie de página correlativas según las normas siguientes:

- Se pondrá en letra cursiva sólo el título de los libros y el de las revistas, en tanto que los artículos o capítulos de libros irán entrecomillados con comillas altas.

- Los apellidos de autores y responsables de la edición irán en mayúscula, mientras que los nombres irán en minúscula, a excepción de las letras iniciales. Cuando se cite un mismo autor dos o más veces, será suficiente con indicar la inicial de su nombre de pila seguida de punto.

- Cuando se cite por primera vez un libro deberán figurar los siguientes elementos siguiendo este mismo orden: apellidos y nombre del autor(es), título, ciudad de edición, editorial, año, volumen en números arábigos y paginación. Ej.: LUCAS ÁLVAREZ, 3 Manuel (ed.), Tumbo A de la Catedral de Santiago, Santiago, Cabildo de la Catedral de Santiago, Seminario de Estudos Galegos, 1998, p. 38.

- Cuando se cite por primera vez un artículo de revista deberán figurar los siguientes elementos siguiendo este mismo orden: apellidos y nombre del autor, título, nombre de la revista, volumen en números arábigos, año y

paginación. Ej.: LÓPEZ FERREIRO, Antonio, "Memorias de la reina gallega Doña Aragonta", *Compostellanum*, 5, 1960, pp. 239-244.

- Cuando se cite por primera vez un capítulo de obra colectiva deberán figurar los siguientes elementos siguiendo este mismo orden: apellidos y nombre del autor, título, preposición "en", nombre y apellidos del responsable de la edición, título de la obra colectiva, editorial, año, volumen en números arábigos y paginación. Ej.: DÍAZ FERNÁNDEZ, José María, "El culto catedralicio en las constituciones inéditas del arzobispo de Santiago D. Gaspar de Zúñiga y Avellaneda", en Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ, Escritos dedicados a José María Fernández Catón, León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", Caja España de Inversiones y Archivo Histórico Diocesano, 2004, pp. 307-330.

- Para reducir la extensión de las referencias, se utilizará de los puntos suspensivos entre corchetes seguidos del epígrafe de obra citada ([...], op. cit.,), pero siempre después de las tres primeras palabras del título e introduciendo al final la paginación. Ej.: GARCÍA ORO, J., La ciudad de [...], op. cit., p. 35.

- En aquellas notas consecutivas que repitan la misma referencia bibliográfica, se utilizará del epígrafe Ibidem en cursiva, seguido de la paginación. Si lo que se repite es el autor, pero no la obra, de la referencia anterior, se sustituirá éste por el epígrafe IDEM en mayúscula.

- Los libros, capítulos de libro y artículos electrónicos se citarán indicando su condición entre corchetes [en línea] al final del título. Además, se indicará al final de la cita su procedencia y fecha de consulta (Disponible en: http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra [consultado el 15-10- 2012]). Si dispone de un localizador permanente DOI, se indicará este en lugar del sistema anterior (DOI: 10.3989/ceg.2012.125.12).

CITAS LITERALES. Las citas irán entre comillas altas o sajonas (" ") y con tipografía normal. En el cuerpo del artículo, las citas que superen las tres líneas se situarán en un párrafo propio a tamaño 11 y con sangría a 0,7 cm por la izquierda y la derecha. Cuando se quiera reducir la extensión del fragmento que se desee citar, se sustituirán el texto 4 suprimido por tres puntos suspensivos entre corchetes. Cuando se quiera entrecomillar dentro de una cita ya entrecomillada se usarán las bajas o francesas (« »), que, a su vez, también se utilizarán para resaltar conceptos o vocablos. Para redactar palabras en una lengua distinta a la general del artículo se usará la cursiva.

GRÁFICOS, MAPAS, CUADROS ESTADÍSTICOS, TABLAS Y FIGURAS. Irán insertados en el texto y fuera de él en archivo separado. Incluirán una mención de las fuentes utilizadas para su elaboración y del método empleado. Estarán convenientemente titulados y numerados, de modo que las referencias dirigidas a estos elementos en el texto se correspondan con estos números. Este sistema facilita alterar su colocación si así lo exige el ajuste tipográfico. Las imágenes se enviarán preferentemente en formato .tiff o .jpg, en blanco y

negro, y con una resolución de 300 ppp. Los mapas y gráficos deben ir en formato vectorial para poder editarlos sin merma de la calidad de la imagen. Los gráficos se enviarán preferentemente en formato .xls.

6. PROCESO DE EVALUACIÓN. El método de evaluación de *Annuarium Sancti Iacobi* es el denominado por «pares» y «doble ciego», que ayuda a preservar el anonimato tanto del autor del texto como de los evaluadores. El Consejo de Redacción decidirá sobre la publicación del texto a la luz de los informes externos (dos como mínimo), que se ajustarán a un cuestionario cuya valoración final será: «aceptado», «aceptado con modificaciones» o «rechazado». En el caso de que un artículo no se adecúe a los requisitos formales y de calidad de la revista, será devuelto a su autor sin necesidad de evaluación. La Secretaría de la revista notificará al autor la decisión tomada sobre su trabajo y, de ser el caso, le solicitará la relación de modificaciones sugeridas por los evaluadores. En cada artículo figurarán las fechas de recepción y aprobación definitiva del mismo.

7. CORRECCIÓN DE PRUEBAS. Durante la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones ni adiciones al texto. Los autores deberán corregir las primeras pruebas en un plazo máximo de quince días naturales desde la entrega, pues de lo contrario se entiende que aceptan la corrección que se haga en la imprenta o en la Redacción. Las segundas pruebas estarán a cargo de la revista.

8. EJEMPLARES. La revista entregará a los autores un ejemplar de la revista en el formato establecido en cada momento por la Dirección y una separata de los textos publicados en formato .pdf.

9. LICENCIA DE USO. Las opiniones expuestas en los distintos trabajos publicados en la revista *Annuarium Sancti Iacobi* son de responsabilidad exclusiva de los autores, que, como es lógico, conservan sus derechos de autor sobre los textos originales. Los textos publicados en *Annuarium Sancti Iacobi*, publicados en cualquier soporte, son propiedad del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela, siendo necesario citar su procedencia (©Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela). Por tanto, cualquier acto de reproducción, distribución, comunicación pública y/o transformación total o parcial requiere el consentimiento expreso y escrito de aquellos. Cualquier enlace al texto completo o parcial de los artículos de la revista debe efectuarse a la URL oficial de la revista.

Annuarium Sancti Iacobi

14 (2026)

Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago

SUMARIO · SUMMARY

VOLUMEN 3.

Artículos · Articles

HISTORIA DEL ARTE.

19 JOSÉ MARÍA ANGUITA JAÉN.
Niveles de lectura y paralelos literarios de la "mvlier advlterata" ("Liber Sancti Iacobi" 5,9) del Pórtico de Platerías: el "Ruodlieb" y el "Cuento de los Tres Consejos" (ATU 910B).

51 JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS.
En el púlpito de la epístola de la catedral de Santiago de Compostela. De Ramiro I a Felipe II.

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

99 MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA.
Morir en el Camino. Muertes de transeúntes en Cacabelos en los siglos XVIII y XIX.

143 CARLOS J. IGLESIAS CASTELAO.
O peregrino e a peregrinación. Evolución dunha iconografía na fotografía e na postal.

173 FRANCISCO PRADO-VILAR.
"Sapientia Cordis": Revelaciones en torno a la obra del maestro Mateo, entre el coro y la gloria.

201 ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJEIRAS.
Grandes esperanzas y promesas rotas: sobre reyes, reinas, tumbos y tumbas en la catedral de Santiago (1080-1157).

257 CARLOS SANTOS FERNÁNDEZ.
Contratos de aprendizaje de oficios artísticos en el siglo XVI: la faceta docente de Juan Bautista Celma.

297 FRANCISCO SINGUL LORENZO.
La Huida a Egipto a la luz de la tradición copta.

319 JULIO VÁZQUEZ CASTRO.
Las capillas funerarias de la Plaza de A Quintana (siglos XIV y XVI): buscando el orden en el caos.

355 SIMÓN VICENTE LÓPEZ.
El museo del señor BC.

415 ALFREDO VIGO TRASANCOS, EDUARDO BEIRAS GARCÍA Y MARÍA REY TORIBIO.
Santiago de Compostela a través de la mirada del dibujante y anticuario William John Bankes (1813).

449 RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ.
Compostela se hace en torno a la campana: las campanas del estribo suroriental de la catedral de Santiago.

HISTORIA DE LA MÚSICA.

477 PILAR ALÉN GARABATO.
En torno a una teología de la historia. Investigando en el archivo de la catedral de Santiago (1982-2012).

499 MANUEL REY OLLEROS.
La modalidad en los fragmentos musicales de notación aquitana en la catedral compostelana.

Tabula Gratulatoria

537

CATEDRAL
DE SANTIAGO