

Annuario Sancti Iacobi, 11 (2022-2025), pp. 325-353.
e-ISSN 3101-5816

Intervenciones artísticas contemporáneas en la catedral de Santiago de Compostela

CONTEMPORARY ARTISTIC INTERVENTIONS IN THE SANTIAGO CATHEDRAL

JORGE VIZ GONZÁLEZ
Universidade de Santiago de Compostela

Intervenciones artísticas contemporáneas en la catedral de Santiago

CONTEMPORARY ARTISTIC INTERVENTIONS IN THE SANTIAGO CATHEDRAL

Jorge Viz González
Universidade de Santiago de Compostela

Recibido: 19/09/2024
Aceptado: 18/11/2024

RESUMEN: En la última década del siglo XX, el esfuerzo conjunto entre la iglesia y la administración pública ha impulsado una serie de rehabilitaciones arquitectónicas, restauraciones e intervenciones artísticas en la Catedral de Santiago, con motivo del auge de las peregrinaciones a Compostela desde la visita del Papa Juan Pablo II en 1989. Las obras acometidas permitieron recuperar el brillo de las diferentes fábricas históricas, además de promocionar la presencia de nueva obra realizada por autores consagrados en sus disciplinas. Destaca la integración en la basílica de nuevas tipologías artísticas como la de monumento conmemorativo exento de Manuel Patinha, las revisiones de la Puerta Santa, con obras artísticas funcionales de Francisco Leiro y de Suso Vázquez León, y la re-

significación de un lugar intersticial para su conversión en espacio funerario, acometida por Álvaro Siza.

Palabras clave: Catedral de Santiago, Arte Contemporáneo.

Códigos UNESCO: Otras especialidades artísticas (6299).

CONTEMPORARY ARTISTIC INTERVENTIONS IN THE SANTIAGO CATHEDRAL

ABSTRACT: In the last decade of the 20th century, the joint effort between the church and the public administration has promoted a series of architectural rehabilitations, restorations and artistic interventions in the Cathedral of Santiago, due to the rise of pilgrimages to Compostela since the Pope's visit in 1989. The works undertaken made possible to recover the shine of the different historical constructions, in addition to promote the presence of new work carried out by the established authors in their disciplines. The integration into the basilica of new artistic typologies stands out, such as the memorial monument of Manuel Patinha, the revisions of the Holy Door, with the functional artistic works by Francisco Leiro and Suso Vázquez León, and the re-signification of an interstitial place for its conversion into a funerary space by Álvaro Siza.

328

Keywords: Cathedral of Santiago, Modern Art.

PROMOCIÓN DE OBRAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tras la aprobación del Plan Director de la Catedral de Santiago en 2009¹, se configuró *A Casa da Fábrica*², oficina técnica creada por la Fundación Catedral para la coordinación de los proyectos de intervención y las diferentes actuaciones sobre el conjunto basilical³, con la intención de garantizar la homogeneidad

¹ En Junio de 2005 se definió un convenio de colaboración entre la Consellería de Cultura y Comunicación Social de la Xunta y el Cabildo, para actualizar y revisar el Plan Director. Este fue aprobado por el Concello de Santiago en 2009, acometiendo con la financiación de la Xunta las primeras obras en la fachada de la Azabachería y en la Torre del Reloj.

² LORENZO SANTOS, Daniel Carlos, "Obras de Rehabilitación", *Revista Catedral de Santiago*, 1, 2018, p. 15.

³ En la década de los ochenta se diseñaron pautas a la hora de intervenir las catedrales españolas, estableciendo una praxis metodológica común, atendiendo a la arquitectura,

conceptual en cuanto a los criterios de ejecución implementados. El Plan Director permitió el establecimiento de las pautas a seguir en función de un estudio del conjunto, fijando los usos y actuaciones de rehabilitación, en compatibilidad con el carácter sacro del monumento. Se levantaron nuevas planimetrías, se diagnosticaron las diferentes patologías y se determinó la salubridad del inmueble, además de estudiarse los usos y funciones presentes y futuribles⁴.

Las rehabilitaciones tuvieron lugar entre 2010 y 2021⁵, imprescindibles para la preservación patrimonial de la arquitectura, golpeada durante siglos por la lluviosa climatología y la humedad ambiental. La dualidad del monumento, donde existe una dicotomía entre la realidad física y arquitectónica, como bien de interés cultural y artístico, y la simbólica, como centro de peregrinación, determina cualquier intervención, debiendo sustentarse en equilibrio entre

el mobiliario, las dependencias y el entorno, identificando las diferentes patologías, actualizando y revisando sus usos. Ver CASTRO FERNÁNDEZ, Belén, “El horizonte de la Catedral de Santiago. A hombros de gigantes. Siglos XIX y XX”, en YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (ed.), *La catedral de los caminos: estudios sobre arte e historia*, Fundación Catedral de Santiago, Santiago de Compostela, 2020, p. 847

⁴ YZQUIERDO PEIRÓ, R. (ed.), *La catedral de [...]*, op. cit.

⁵ Ver FERNÁNDEZ, María Xosé, ESTÉVEZ, Xerardo y MARTÍN, Adrián (coords.), *La Catedral de la Arquitectura. Intervenciones e investigación en la catedral de Santiago de Compostela. 2010-2021*. Santiago de Compostela, Fundación Catedral de Santiago : Andavira Editora, 2022. La Fundación Catedral asume, con financiación do 1% cultural del Ministerio de Fomento y recursos propios, la restauración del Pórtico de la Gloria. Un convenio entre la Fundación y el Consorcio permitió dar inicio a los trabajos de restauración en Diciembre do 2011, de la fachada del Obradoiro. En Junio de 2014 a Fundación Barrié y la Catedral firman el acuerdo de colaboración que define el nuevo marco institucional del Pograma Catedral, centrado en la restauración del Pórtico de la Gloria. Para su desarrollo se estableció un acuerdo cuatripartito entre el Ministerio de Educación, Cultura e Deporte, la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universita, la Fundación Catedral y la Fundación Barrié. La intervención concluye en 2018, llevada a cabo por los restauradores de la Catedral y expertos del Instituto del Patrimonio Cultural de España, junto con un equipo de especialistas internacionales. En 2015 se impulsaron las obras a través del convenio de colaboración suscrito entre el Ministerio de Hacienda, las Administraciones Públicas y la Xunta de Galicia. Para el cimborrio, la escalinata, la rejería y la cripta, contribuyó el Ministerio de Fomento. Para la restauración de las cubiertas y las nuevas intervenciones: capillas absidales, fachada de Fonseca, Azabachería, Torre de la Vela y Capilla de la comunión, la Xunta firmó convenios específicos con la Fundación Catedral. En paralelo, la Fundación asumió con fondos propios intervenciones en instalaciones y proyectos. Con la Fundación Iberdrola, se renovó la iluminación de la Capilla Mayor y se llevó a cabo el Plan Director de Iluminación. Ver YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (ed.), *La catedral de [...]*, op. cit.

ambas. Los elevados estándares de exigencia definidos para las diferentes actuaciones multidisciplinares⁶, como la revisión de todo el sistema constructivo o la apertura de nuevos espacios funcionales, fueron cruciales para garantizar la recuperación del esplendor de este icono espiritual y cultural. Permitieron ir más allá de la recuperación del brillo dorado del granito románico, atendiendo a cuestiones sociales y ambientales, preventivas y sostenibles⁷. Proporcionó nuevos conocimientos y contenido cultural a todo el conjunto, ayudando a comprender el palimpsesto de estilos presentes.

Este artículo se focaliza en el estudio en detalle de las tres grandes intervenciones artísticas contemporáneas acometidas en la catedral, desde 1993, destacando sobre el resto por su tipología y adecuación: el monumento conmemorativo de Manuel Patinha, las intervenciones en la Puerta Santa de Francisco Leiro y de Suso León Vázquez, y la resignificación de un lugar intersticial para su conversión en capilla funeraria de Álvaro Siza. Tres nuevas obras que contribuyen a mostrar la Catedral de Santiago como estandarte de las tendencias artísticas contemporáneas, engrandeciendo espiritualmente el conjunto.

REVISIÓN DE LA PUERTA SANTA E INTERVENCIONES PLÁSTICAS ACOMETIDAS

La promoción jacobea repunta con motivo de la visita del Papa Juan Pablo II en 1989, y los sucesivos Años Santos de 1993 y 1999⁸. Precisamente, en 1993, inicio del programa Xacobeo que impulsó el Camino de Santiago, la Xunta de Galicia encargó al consagrado escultor gallego Francisco Leiro la instalación de una hoja, un cortavientos⁹, para el cierre de la Puerta Santa de la Catedral de Santiago¹⁰. Esta se encuentra situada en el muro románico de la basílica, entre las capillas del Salvador y San Pedro, dando acceso al deambulatorio, *alla maniera* de San Pedro del Vaticano. Al exterior conduce a un corredor donde se recibe sagrada sepultura, orientado hacia la plaza de la Quintana, accesible a través de una rejería proyectada a raíz de las reformas realizadas en el siglo XVII para la regularización estética de la plaza. En años jubilaes la puerta se vuelve visible, mientras que el tiempo restante permanecía tapiada con una plancha metálica

⁶ LORENZO SANTOS, D. C., "Obras de Rehabilitación [...]", op. cit., p. 12.

⁷ CASTRO FERNÁNDEZ, B., "El horizonte de [...]", op. cit., p. 847.

⁸ *Ibidem*, p. 846.

⁹ Según Ramón Yzquierdo Peiró, hay tradición en el uso de elementos de cortavientos, apreciable en grabados antiguos.

¹⁰ Precisamente, el acto de inauguración de la obra fue presidido por el entonces arzobispo de Santiago, Antonio María Rouco Varela y el pretérito presidente de la Xunta de Galicia, Manuel Fraga Iribarne.

ornamentada con motivos geométricos romboidales, simulando herraduras¹¹.

El cortavientos solo se colocaba en este enclave al abrirse la Puerta Santa, desmontándose inmediatamente tras su finalización, ya que la plancha que cerraba el paso impedía la permanencia del elemento. Previamente a la elección del artista cambadés para la realización de este encargo¹², la sede compostelana ya había podido comprobar su acierto y pericia técnica respecto a esta tipología de obra artística-funcional en las Puertas de la Torre de Hércules (A Coruña) de 1992¹³, para las que definió diversos bajorrelieves estructurados en cinco registros. Incluso un año antes, en colaboración con la iglesia compostelana a través de la Xunta de Galicia, ya había innovado y mostrado su contemporaneidad revisando la iconografía sacra del San Martín partiendo la capa con el pobre, colocado en el oratorio de San Felipe Neri de San Martín Pinario¹⁴.

Era imprescindible que la elección de la autoría estuviese fundamentada debido a la magnitud simbólica y patrimonial del lugar para el que se formulaba la intervención. En este caso, la confianza depositada en el artista estaba avalada por su patente experiencia. Leiro comienza a ser reconocido a nivel estatal tras su participación en la icónica y heterogénea muestra del grupo Atlántica de 1983 en Santiago de Compostela. En el momento del encargo, el escultor ya exponía obra regularmente en ARCO desde 1986. Además, afincó un nuevo estudio en Nueva York en 1987, demostrando su integración en la plástica escultórica internacional, por medio de las exposiciones de la galería Marlborough. A partir de este momento pasó a formar parte de las colecciones de prestigiosos museos e instituciones públicas, consolidándose como un referente, al abrirse a las corrientes contemporáneas manteniendo la continuidad con la imaginería popular gallega¹⁵.

¹¹ La pieza se conserva junto a los restos arqueológicos del frustrado proyecto de cabecera gótica, bajo la plaza de la Quintana. Ver MERA ÁLVAREZ, Irene, *La catedral de Santiago en la época contemporánea: arte y arquitectura (1833-1923)*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2011.

¹² El presupuesto de la obra fue de un millón y medio de pesetas.

¹³ OLMO, Santiago B., *Leiro. Esculturas*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003.

¹⁴ “De temática, siguiendo la iconografía original, en la que San Martín de Tours, soldado romano, parte su capa a la mitad con un mendigo que se encontraba a las puertas de Amiens. Innova e introduce la contemporaneidad dentro del arte sacro” (texto de Ramón Yzquierdo Peiró). Ver CALVO DOMÍNGUEZ, Marcelina y IGLESIAS DÍAZ, Carmen (coords.), *Santiago. San Martiño Pinario*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, p. 210.

¹⁵ Leiro participa en la exposición “Escultura española do século vinte”, realizada en 1993 en la Iglesia de San Domingos de Bonaval.

En el contexto de apertura política y cultural de finales de los años setenta y principios de los ochenta, Leiro perteneció al grupo de artistas que protagonizó un cambio de dirección en el arte español, bajo una atmósfera dominada por la nueva escultura británica de Anish Kapoor y Tony Cragg, de posturas más abstractas basadas en la tradición moderna de Henry Moore, siendo Barry Flanagan el referente en cuanto al retorno a la figuración en bronce, las influencias del Neoexpresionismo alemán, en especial de Georg Baselitz, de la Transvanguardia italiana de Mimmo Paladino, y del post-clasicismo francés de Anne y Patrick Poirer. Leiro recupera la noción estatuaría de la escultura de artistas como Rodin o Giacometti, renunciando al minimalismo para retornar a la idea arcaica de escultura como estatua, práctica que lo acerca a artistas post-minimalistas como Alain Kirili. Al mismo tiempo se diferencia de escultores nacionales coetáneos como Jaume Plensa, quien emplea diferentes medios y cuerpos más ausentes para dar paso a la dimensión de la memoria; tampoco coincide con la praxis de los escultores estadounidenses del momento como las construcciones de madera de Martin Puryear, más adscribibles a la línea de Deacon.

Lejos de la frecuente lectura de su obra como figurativa, expresionista y narrativa, sus formulaciones cuestionan y actualizan los principios de la tradición figurativa, de la abstracción y de la modernidad¹⁶. Sus influencias con el surrealismo nacen en la década de los setenta, como integrante del grupo Foga, período del cual conserva el método de esbozo previo a la creación material. Continúa las tradiciones culturales pertenecientes al marco cultural de Galicia, como sus influencias con la escultura románica gallega, además del gusto por la talla policromada renacentista y barroca española, siempre bajo la óptica de su tierra madre, Cambados. Sin abandonar esta naturaleza marinera, la pieza central que revisó la Puerta Santa se enmarca en el contexto de finales de la década de los ochenta y principios de los noventa.

El cortavientos¹⁷ estaba situado en un vano, flanqueado por dos estatuas del antiguo coro pétreo mateano, el profeta Ezequiel y el apóstol Judas Tadeo. En el lugar le acompañaban dos pilas de agua bendita, una inscripción en latín en su parte superior: “es la casa de Dios y la puerta del cielo”¹⁸ y una vidriera de Santiago peregrino de 1896. Para esta pieza artística de 1993, realizada en una plancha de madera de cedro de 160 x 150 x 26 cm, el autor plasma el diseño de

¹⁶ CASTRO, Xosé Antón, *Francisco Leiro. Recent Sculptures*, New York, Galería Marlborough, 2000.

¹⁷ YZQUIERDO PEIRÓ, R., “Cortavientos de la Puerta Santa”, en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, 2011, pp. 110-111.

¹⁸ *Génesis*, 28, 17.

una *Translatio*¹⁹, la llegada por mar a Padrón, desde Palestina, de los restos mortales del Apóstol Santiago traídos por Teodoro y Atanasio, hacia el año 44. Fue mencionada por primera vez por el monje francés Floro de Lyon, a mediados del siglo IX, siendo definitivamente aceptada por el papa Pascual II en 1105, en tiempos del obispo Diego Gelmírez.

Fig. 1. Cortavientos de Francisco Leiro



Fuente: Foto del autor

Fig. 2. Puerta Santa de Susó León



Fuente: Foto del autor

Para el diseño de esta iconografía, Leiro emplea la talla por procedimiento directo sobre madera para construir la imagen. Se enfrenta a la escultura desde lo clásico. De padre ebanista, el uso de la madera en su inconfundible lenguaje entronca con su habitual poética orgánica, al ser un material óptimo por su versatilidad para la volumetría. Configura un relieve de

¹⁹ Iconografía narrativa muy presente dentro de la basílica. Consultar YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, "La catedral compostelana, relicario de Santiago el Mayor", *Estudios Mindonienses*, 37, 2024; ver también GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, "Sobre la iconografía de Santiago el Mayor en su Catedral de Compostela", *Cuadernos de la Cátedra del Patrimonio*, 5, 2011, pp. 47-78.

expresión sencilla, de gran franqueza visual. A diferencia de otras grandes obras del autor, en este proyecto tuvo que ceñirse a un marco formal, de proporciones fijas y función específica. En este caso, la monumentalidad de la pieza viene dada por su situación y la iconografía que refleja, más que por su tamaño colosal.

Las formas sumarias, la violencia en su gestualidad corporal, junto con las deformaciones del canon humano y los rasgos marcados de los personajes, le otorgan un halo expresionista típico del lenguaje escultórico del artista, acostumbrado a tratar la condición humana. La franqueza y la claridad de su estética lo sitúan al borde de lo ingenuo. No hay presencia de un eje de simetría central, mas sí de líneas de movimiento diagonales ascendentes que otorgan dinamismo a la composición, acentuadas por el contrastado veteado de la madera como si se tratara de policromía. Realza los valores escultóricos al dar protagonismo a la textura superficial y el cromatismo de la madera de cedro. No hay rastros de policromía, ya que el autor suele emplearla para acentuar la diferencia entre los componentes de una obra, o para indicar ciertos simbolismos. Con ella marca la tensión entre la materia escultórica y su conversión en imagen. Ha decidido prescindir de la policromía para dar protagonismo al grado narrativo de la escena.

La fuerza expresiva de la composición está potenciada también por las marcas de las gubias, además de las vetas, en contraste con el acabado pulido de los personajes, evitando la sensación de primitivismo tosco y la de superficie demasiado pulida. Esta sofisticación en su técnica de talla, combinando trazos toscos de hachazos, aunque no es el caso de esta obra, y formas suaves redondeadas, ya es visible desde 1990 en obras de ese año como *Habanero*²⁰. El gesto de las figuras es serio y de dinamismo contenido, fuerte, a diferencia del resto de la composición que posee una mayor libertad de movimiento. Sus extremidades se aferran a la barca mientras con su mirada otean la tierra. Deben cumplir con su misión. Al contrario que los personajes, la punta de la barca donde reposa el cuerpo del apóstol envuelto en paños, en un plano superior, parece desviarse al horizonte otorgando espiritualidad a la escena. Sus pies fuera del plano permanecen en el mundo terrenal. Esto hace alusión a la dualidad terrenal y espiritual del viaje de Santiago, extrapolable a la actual peregrinación. Así, la obra refleja a la perfección un continuo en la obra de Leiro, su búsqueda de la representación de una experiencia vivida en el tiempo y en el espacio²¹.

Fig. 3. *Translatio* de Francisco Leiro

²⁰ Obra de 1990. Galería Marlborough. Colección Privada, España.

²¹ CASTRO, X. A., *Francisco Leiro. Recent [...]*, op. cit.



Fuente: Foto del autor

Fig. 4. Detalle paisajístico-aéreo del Cortavientos



Fuente: Foto del autor

A nivel jerárquico los personajes se sitúan en el centro de la composición, en alusión a la inmensidad del paisaje, contenidos en el entre la magnificencia de las nubes y la virulencia de las ondas del mar, mientras la proa de la nave apunta a un horizonte en calma. La mirada protagonista se dirige sobre la naturaleza, lo

que permite atisbar lo sublime²², la fragilidad humana, la odisea que tuvieron que atravesar para su llegada hasta Padrón. desprotegidos ante las inclemencias del tiempo. Una aventura que recuerda a la predicación de Santiago por tierras hispánicas, donde tuvo que luchar contra las adversidades paganas. En la parte superior, además del contraste claroscuro generado por la luz que incide sobre el relieve, está presente la luz simbólica de la divinidad por medio de la perforación astral de la hoja. Un vacío con forma de estrella de ocho puntas, icono jacobeo con gran presencia en Santiago de Compostela, que contribuye al recogimiento interior del peregrino.

Leiro representa el tema jacobeo desde la óptica de un marinero²³, conectando con la esencia etnográfica de Galicia, como se aprecia en *Xan Callán* (1983) o *Benito Soto* (1986). Esta perspectiva es una constante en la obra del artista. Muestra de ello es el Sireno, un híbrido entre el ser humano y el pez, una estirpe folclórica en peligro de extinción al no existir relevo generacional en el sector pesquero. La obra es una de las cumbres de la plástica gallega contemporánea, referencia en la disciplina y símbolo de la ciudad de Vigo, *persempre* ligada al mar desde las Cantigas de Martín Códax hasta la Citroën, instalada en la ciudad por la existencia de una línea marítima con América. A pesar de las críticas nunca dudó sobre la validez de su trabajo, ya que fue fruto de un largo proceso de trabajo y reflexión.

336

En el cortavientos se revela lo cotidiano de una acción mitológica, un costumbrismo poético propio del realismo sucio de Raymond Carver o de Robert Altman²⁴, sin acercarse a lo pop. A diferencia de otras de sus obras, al no deslizarse la épica hacia la parodia, propio del pensamiento crítico barroco. Con respecto a otras piezas, aquí no vemos una desacralización antiheroica trivial, sino que la historia que narra el paisaje le otorga ese carácter monumental. Así, la *traslatio* de Leiro simboliza a la perfección la esencia de Galicia, el lugar donde la tierra y el Mar se funden, entre la tradición y la modernidad.

De igual forma que el cortavientos, el Sireno, tosco y expresionista, también generó polémica y desagrado²⁵ en ciertos sectores de la población. En el caso de la pieza para la catedral, su no aceptación, junto con la decisión definitiva de musealizarlo, pudieron estar debidas a la falta de adecuación e idoneidad del

²² Sensación de belleza extrema que lleva más allá de la racionalidad. Ver AULLÓN DE HARO, Pedro, *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2006.

²³ YZQUIERDO PEIRÓ, R., *Las Colecciones de Arte de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2015.

²⁴ CASTRO, X. A., *Francisco Leiro. Recent [...]*, op. cit.

²⁵ La obra fue una imposición de la Xunta, no agradó al Cabildo. Pasó por dos ubicaciones en Museo Catedral, hasta la definitiva.

tema representado con la simbología del rito de paso que se atribuye a la Puerta Santa²⁶. Entre el mito y lo cotidiano, el cortavientos fue empleado en el lugar para el que fue concebido durante dos años Jacobeos, 1993 y 1999. En ese mismo año pasó a formar parte de la colección permanente del Museo de la Catedral de Santiago²⁷, asentándose como una de las piezas más relevantes de los fondos contemporáneos de la Institución.

La tradición histórica jubilar fue inaugurada en el año 1450 por Giovanni Rucellai de Viterbo, siendo abierta por primera vez la Puerta Santa en la romana basílica de San Juan de Letrán por el Papa Martín V, en 1423. El Papa Alejandro VI, además de promocionar la tradición a las restantes basílicas romanas, encargó la elaboración de los ritos a Johannes Burckard, maestro de las ceremonias pontificias, puestos en marcha en 1500, posteriormente retocados por el maestro Biagio de Cesena. La Puerta Santa se cerraba al exterior por un muro²⁸, por lo que en el momento de su apertura debía romperse con un martillo, golpeando una triada de veces, y después de la epifanía reconstruirse el paramento con ladrillos, posteriormente bendecidos, empleando una paleta y colocando en la mezcla unas monedas. Este rito cayó en desuso tras 1975, cuando el pontífice Pío XII solo debía cerrar las dobles hojas de bronce creadas en 1950. En 1999, Juan Pablo II volvería a modificar el rito al no usar el martillo, limitándose a empujar la puerta para que se abriera.

Esta evolución histórica del ritual redirigió el foco de atención hacia la Puerta Santa. Se vio enriquecida a nivel litúrgico y teológico, convirtiéndose en uno de los iconos más potentes del jubileo. La instalación de una puerta de doble hoja de bronce en la Puerta Santa, asentada sobre una estructura de acero²⁹, fue promocionada por la Cámara de Comercio de Santiago³⁰ en 2004. Se tomó la decisión de musealizar definitivamente el cortavientos de Leiro, ya que su grosor impedía su permanencia en el lugar, por falta de espacio. Las necesidades funcionales del cortavientos fueron solventadas con la colocación de una anodina

²⁶ YZQUIERDO PEIRÓ, R., *Las Colecciones de [...]*, op. cit., p. 347.

²⁷ La obra fue trasladada en el año 2013 a la exposición del Museo de Peregrinaciones de Santiago *Os Mirages do Apóstolo*, organizada por el Consorcio de Santiago. Allí fue expuesta junto a veintidós pinturas del artista coruñés Antón García Patiño, pertenecientes a la S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, una talla en madera policromada de Santiago Peregrino del siglo XVI y una edición facsímil del Códice Calixtino.

²⁸ Tradición mantenida en Roma de 1500 a 1975.

²⁹ De 250 cm de alto, 237 cm. de largo, y 69 cm. de ancho, y con un peso de alrededor 260 Kg. Además, el artista diseñó la cerradura, los cojinetes y las llaves.

³⁰ Su presupuesto de 126.000€ fue costado por más de treinta empresas y organizaciones profesionales de la capital gallega.

puerta de vidrio. El creador de la nueva Puerta Santa fue Jesús León, artista acostumbrado a realizar encargos eclesiásticos³¹. En este caso, decidió representar pasajes de la vida, muerte y traslación del Apóstol Santiago. Su cara externa muestra las imágenes de Cristo, Santiago y diversos peregrinos, mientras que en su cara interna refleja las seis escenas esenciales de la vida del Apóstol Santiago. Antes de acometer este encargo, el artista compostelano ya había realizado para el Año Jacobeo de 1999 el bronce del tímpano de la Puerta Santa, donde figura el crismón, la estrella y la concha, además de los símbolos de Cristo en sus iniciales griegas X (Ch) y P (R), Alfa y Omega, tal y como el libro del Apocalipsis lo muestra en su gloriosa vuelta³².

Al cruzar la Puerta Santa se entra en Cristo, tal y como refleja la cruz de consagración de 1211, presente en el dintel, a la que acompañan las oraciones: "*Ego Sum*" (Yo soy), situada a la derecha, mientras que debajo: "*Lux mundi, Vita, Via, Porta*" (Luz del mundo, la Vida, el Camino, la Puerta). Las hojas externas de la puerta apenas son visibles por los peregrinos cuando están abiertas al paso. En ellas se encuentra la imagen de Cristo transfigurado o resucitado, junto con la apocalíptica frase "*Iesus Christus heri, hodie, ipse et in saecula*" (Jesucristo ayer, hoy, el mismo por los siglos). En la otra hoja aparece el pez, *Ichtyis*, representación paleocristiana del salvador por ser en griego acróstico de "Jesús Hijo de Dios y Salvador". Junto a él se encuentra Santiago, arrodillado, venerando a Cristo. A los pies de estas dos hojas están los santos peregrinos que llegaron a Compostela: Francisco de Asís, Franco de Siena, Isabel (Reina de Portugal), Brígida de Suecia, Domingo de la Calzada, Domingo de Guzmán, Juan XXIII y Juan Pablo II.

³¹ Además de este icono jacobeo, Suso León dotó a la basílica con una serie de objetos litúrgicos y obras artísticas, sumándose al resto de piezas de diferentes épocas, materiales y funciones que configuran la viva colección de la catedral, con piezas que combinan la función devocional o de culto con la museística. Realizó para la Corticela un San Juan Bautista en bronce fundido, la tapa de pila bautismal, varias lámparas y un lampadario. También, el relieve *Campus Stelae* en bronce para la Plaza de Platerías, además de las Placas y tondos de Tumba de Obispo Teodomiro. Ver BUIDE DEL REAL, Francisco José, "La Puerta Santa de la Catedral de Santiago y sus esculturas contemporáneas", *Boletín informativo de la Fundación Acogida Cristiana en los Caminos de Santiago*, 13, 2021.

³² *Ibidem*, p. 14. Dentro de los antiguos ritos de apertura de la Puerta Santa, hoy en desuso, se encontraban la procesión, la *statio* ante la puerta, donde con la proclamación del evangelio de san Lucas (4, 14-25) y la aclamación: "Cristo ayer y hoy, principio y fin, alfa y omega; a él gloria por los siglos", ante la Puerta santa. Estas palabras constituyen la síntesis del jubileo.

Las hojas internas reciben a los peregrinos con las escenas de Santiago, cada una acompañada por un texto en latín a modo de leyenda. La concha y la estrella aparecen como motivos repetidos a lo largo de los márgenes de la composición, donde también se sitúa en la esquina inferior izquierda, la fecha, y en la superior, la barca y la estrella, símbolo del escudo del arzobispo. Las escenas representadas tienen como protagonista al Apóstol Santiago: *Vocatio*, en la barca, con Santiago el Mayor y Juan, *Missio*, Jesús rodeado de sus apóstoles, a quienes les encarga difundir la fe de Dios, *Predicatio*, representa su predicación del evangelio en Hispania, *Decapitatio*, su decapitación a manos de Herodes, *Translatio*, el traslado del cuerpo del Apóstol Santiago en un barca de piedra hasta Iria Flavia, e *Inventio*, el hallazgo alrededor del año 813 d. C. de la tumba por el obispo Teodomiro.

Su estilo no supone un choque estético con el marco pétreo y el resto de elementos próximos. Su cuidado y preocupación por integrarse en el conjunto, a pesar de su modernidad, consolidan una acertada ejecución que marida a la perfección con el entorno catedralicio. Su figuración busca un realismo sencillo, con crudeza y expresión, tal y como mostraba en el lugar el pretérito relieve de Leiro. Su tipología posee reminiscencias de la puerta sur del Baptisterio de Florencia de Andrea Pisano, pero sus formas nos retrotraen al pasado artístico previo al mundo renacentista, mimetizándose con la factura medieval de la basílica. Se aprecia la influencia del artista con Giacomo Manzú, con quien coincidiría en los talleres artísticos de Pietrasanta³³, a la hora de diseñar los rostros y las proporciones figurativas. Sin duda, la *Porta della Morte* realizada por este artista para la Basílica de San Pedro de la Ciudad del Vaticano, concluida en 1964, fue una fuente de inspiración para acometer este encargo. La continua expresión y experimentación caracterizan la obra de este creador multidisciplinar. Desde el modelado en barro, la elaboración de los moldes, o la fundición a la cera perdida en mufla de leña, el creador destaca por su total implicación en el proceso creativo, firmando con orgullo como artista y fundidor.

Siguiendo la senda de la liturgia vinculada con la Puerta Santa, uno de sus bienes muebles funcionales es el martillo de plata y piedras preciosas, que abre la entrada al inicio de la ceremonia de inauguración del año jubileo. Simboliza el esfuerzo que el fiel debe realizar para atravesar la Puerta del Cielo. En el Museo Catedral se conserva el martillo de Fernando Mayer, realizado en 2010, donado por el canónigo Maestro de Ceremonias hasta el 2013, Juan Filgueiras. Posee la fecha en el logotipo oficial creado para el año santo, situada en el mango, entre dos anillos con decoración clásica. En la parte superior se sitúa la imagen

³³ Junto con Floriano Bodini y Arnaldo Pomodoro.

corporativa oficial diseñada por Modesto Gómez, con el remate de la fachada de la Puerta Santa, además de las imágenes de Santiago, Teodoro e Atanasio. En el nudo hay una referencia en ambos lados a las cruces de consagración³⁴. En las colecciones catedralicias se conservan tres, dos piezas anteriores a la de Mayer³⁵, uno correspondiente al año 1937 realizado por el platero Galdino Otero. Precisamente, desde los años treinta se da inicio a la tradición de encargar un martillo para cada Año Santo, permaneciendo este en poder del Maestro de Ceremonias³⁶.

INSTALACIÓN DE UN MONUMENTO CONMEMORATIVO EN EL CLAUSTRO

Impulsada por la Fundación de la Catedral, la Corporación Hijos de Rivera patrocinó una ofrenda al Apóstol por el ochocientos aniversario de la consagración de la Catedral, conmemoración declarada por el Gobierno del Estado como de especial interés público³⁷, para la que promueven la intervención escultórica monumental “800”, posteriormente donada a los fondos del Museo. Por la efemérides se realizó una programación de actividades específicas, publicaciones y exposiciones sobre la historia de la Catedral, además de contribuir al impulso para promocionar la remodelación de las dos primeras plantas del Museo, las zonas arqueológicas³⁸.

Según recoge el Acta de consagración transcrita en el Tumbo B de la Catedral Compostelana, el entonces arzobispo Pedro Muñiz presidió la solemne ceremonia de consagración del 21 de abril de 1211, frente al monarca Alfonso IX y su hijo el infante Fernando Alfonso. Flanqueaban su presencia con su compañía el Cabildo y los obispos de Ourense, Lugo, Mondoñedo, Tui, Coria, Guarda, Évora, Lisboa y Lamego. El acto terminaba con 136 años de continuas obras, tras dar inicio al proyecto de construcción de la misma, Alfonso VI y el obispo Diego

³⁴ Con motivo de la inminente celebración del 800 aniversario de la consagración de la catedral, para la que se diseñó específicamente la obra de Manuel Patinha.

³⁵ La pieza de Mayer, de 43 x 18 x 6 cm, es de mayor tamaño y riqueza decorativa que el de Galdino Otero, sencillo y desornamentado.

³⁶ Este último Año Santo, el martillo fue una ofrenda de unos artesanos alemanes. Se desconoce el paradero del resto. Según palabras de Ramón Yzquierdo Peiró, al menos dos debe poseerlos la familia de Juan Filgueiras. Consultar YZQUIERDO PEIRÓ, R., *Las Colecciones de [...]*, op. cit., p. 410.

³⁷ *Ibidem*, p. 800.

³⁸ *Ibidem*, p. 800.

Peláez, hacia 1075. 800 años después³⁹, a la presentación⁴⁰ de la pieza acudieron el Deán de la catedral, José María Díaz, el director de la Fundación Catedral de Santiago, Daniel Lorenzo, diversos consejeros de Corporación Hijos de Rivera, el concejal de Cultura, Ángel Currás, y el autor de la pieza, Manuel Patinha (Póvoa Santa Iria, Portugal, 1949).

El artista portugués, afincado en Galicia, configura un punto y seguido en la historia de la basílica, un recordatorio del tiempo pasado por medio de un monumento para la posteridad⁴¹. La silueta resultante tras la materialización de su diseño es un ocho de 220 x 130 x 130 cm, dígito compuesto a su vez por dos ceros. Fue realizada en los talleres de Camuyde⁴², en el Polígono de As Lagoas, Narón. El material elegido fue el acero “corten”⁴³, portador de una textura que refleja a la perfección el paso del tiempo, por su oxidación superficial. La obra se compone de ocho piezas⁴⁴ ensambladas dos a dos, conformando las 4 aspas de la cruz. Sus aristas, cóncavas y convexas, son fruto de un refinado tratamiento de la soldadura de acetileno. Su monumentalidad recuerda a otras obras de artista, como *Animal Alma* (2000), realizadas con el mismo material.

Fig. 5. “800”. Manuel Patinha. 2012

³⁹ Dentro de los actos conmemorativos, también fueron inauguradas las obras de la restauración de los siete Retablos de la Capilla de la Cofradía General de Ánimas, realizados en estuco de yeso a principios del XIX. Entre las exposiciones realizadas destaca Compostela *Dicitur*, la ciudad de la Catedral, donde se recreaba el Santiago de 1211, realizada en la Casa del Cabildo. Ver FIDALGO CASARES, María, “Patinha escultor”, en ÁLVAREZ CASTRO, Bernardo, *Patinha. Esculturas*, Lugo, Deputación Provincial de Lugo, 1997.

⁴⁰ En el acto de conmemoración, celebrado el 21 de abril, la pieza se presentó con un concierto de Carlos Núñez en la catedral y con la edición especial del vino Ponte da Boga, de la Ribeira Sacra, perteneciente a Hijos de Rivera.

⁴¹ Como indica el artista en el proyecto de la obra, de forma complementaria a la escultura, se ofreció a realizar una serie de grabados relacionados con la obra. Ver PATINHA, Manuel, *Octavo centenario de la consagración de la Catedral de Santiago de Compostela. Proyecto de escultura conmemorativa*, Santiago de Compostela, Archivo Museo Catedral, 2011.

⁴² FIDALGO CASARES, M., “Patinha escultor”, en FIDALGO CASARES, María, OCAMPO VIGO, M^a Eva y TABOADA MARTÍNEZ, Pedro, *Manuel Patinha*, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 2014.

⁴³ Fabricado con una aleación de hierro mezclado con cobre, cromo y níquel, dotado superficialmente con una oxidación profunda que protege el material.

⁴⁴ *Ibidem*.



Fuente: Foto del autor

A partir de los años noventa, la escultura adquiere fuerza en su trabajo, sin desaparecer el dibujo. Interroga las apariencias, recogiendo los diferentes perfiles, el ritmo y la armonía de la composición, captando la proyección de la sombra sobre el plano. Configura una escenografía tridimensional de formas redondeadas y pulidas, que sin llegar al minimalismo, elimina los detalles superfluos⁴⁵. Toma como referencia formal una de las 12 cruces de consagración de la basílica, que rodean por el interior el perímetro del conjunto arquitectónico, retorciéndola como si se tratase del *Jesus Twisted* de Wim Delvoye. El artista modifica el modelo original por medio de su torsión, característica también manifestada en la figuración humana de Leiro, deformando circularmente los brazos opuestos en la misma dirección, símbolo de la unión entre los tiempos⁴⁶, cada uno de los dos pares en sentido contrario. Patinha ejerce la libertad de las formas, sin olvidar la matriz más antigua de ellas⁴⁷, cuestión atestiguada en su uso

⁴⁵ ROZA, Mercedes, “Lugares para la reflexión”, en Manuel Pérez Cid (coord), *Manuel Patinha. Suave e preciso*. Ourense: Deputación de Ourense, 2012, p. 5.

⁴⁶ PATINHA, Manuel, *Octavo centenario de [...]*, op. Cit.

⁴⁷ LIMA PINHARANDA, Joao, “A liberdade das formas essenciais”, en CORREDOIRA, Pilar (coord.), *Patinha. A linguaxe das formas*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1999.

de una de las cruces de consagración de la basílica. Del mismo modo que emplea la semilla como una de las formas más repetidas en la escultura, aquí emplea la cruz como elemento seminal, raíz impulsora de la historia jacobea.

La obra contiene la esencia del proyecto, el recuerdo de los ochocientos años de la consagración de la basílica. Su situación es la esquina noroeste del patio del Claustro, por motivos de comodidad y perspectiva visual, siguiendo las directrices el cabildo. Esta cuestión recuerda al *Tilted arch* (1981) de Richard Serra, que marcó un antes y un después a la hora de percibir este tipo de manifestaciones por parte de los ciudadanos⁴⁸. Fue desmontada en 1989, tras las numerosas críticas de los transeúntes que para cruzar la plaza debían esquivar la obra, generando un debate sobre la necesidad de que exista una mayor responsabilidad por parte de los artistas a la hora de acometer obras en los espacios públicos⁴⁹. Era imprescindible que no obstruyese el paso ni estorbase visualmente. En el caso del monumento de Manuel Patinha, su acabado lo integra a la perfección en el enclave, sin contrastar en exceso, y su localización no molesta en el tránsito de las autoridades eclesiásticas, que cruzan a diario el claustro.

A nivel formal, la pieza está sostenida por un pedestal de granito gris, siguiendo la lógica tradicional conmemorativa. La obra se insiere en una línea de actuación donde los monumentos se definen como obras que aportan señales de identidad a la vez que aluden a la memoria histórica y colectiva, funcionando como instrumentos pedagógicos, al estar diseñados para que el ciudadano recuerde constantemente la historia tras pasar por ese lugar. Entre los autores que valoraron la idea de monumento, destacando su relevancia y atemporalidad, se encuentran Sert, Giedion y Léger, con su texto “Nueve puntos sobre la monumentalidad”. También se acerca al otro extremo de la práctica monumental, iniciado a raíz del *boom* del arte público en Estados Unidos de los años sesenta del siglo pasado, la salida del “cubo blanco”⁵⁰. Las obras de los Museos, vanguardistas y abstractas, comenzaron a desligarse del contexto museístico, para así visibilizar el arte contemporáneo, acercarlo a la ciudadanía a nivel didáctico y mercantil.

Fig. 6. “800”. Manuel Patinha. 2012

⁴⁸ Ver CRIMP, Douglas, “Serra Public’s Sculpture: Redefining Site Specificity”, en KRAUSS, Rosalind (ed.), *Serra/sculpture*, 1986, pp. 41-56.

⁴⁹ ORDÚÑEZ MARTÍNEZ, Juan Pablo, “Del espacio público a la creación pública: recorrido y búsqueda sobre el concepto de arte”, *AusArt Journal for Research in Art*, 2, 2014, p. 159.

⁵⁰ O Museo como lugar hermético expositivo.



Fuente: Foto del autor

Esta obra de Manuel Patinha unifica la esencia clásica de monumento conmemorativo, con una factura formal propia de las vanguardias, desligándose de cualquier condición política pública de los monumentos. Así, rehuye del desvanecimiento del pedestal marcado por Auguste Rodin, quien abandonó la idea de la peana y la idealización clasicista de los rostros, según Rosalind Krauss con sus “Puertas del Infierno” y su “Balzac”, en 1898, traspasando el umbral de la lógica del monumento, una pérdida de lugar, que daría paso al modernismo. Y es que, en esta forma de intervenir el espacio público, opuesta al tradicional monumento conmemorativo, se puede integrar el nuevo tipo de escultura vinculada a la ocupación del espacio público sin significado reconocible. Estas esculturas, geométricas y abstractas en muchos casos, son incapaces de conectar con los ciudadanos, no consiguen involucrarse para/con su identidad. En los monumentos a figuras públicas de hoy, el pedestal sigue apareciendo. Según Romani⁵¹, esta separación del suelo comenzó a erradicarse como metáfora de que, todo lo que no está elevado sobre un pedestal, no puede caer al suelo, es

⁵¹ ROMANÍ, L., *Mecanismos de transformación de la idea de arte público. Experiencia y experimentación en el contexto gallego*, Pontevedra, Universidade de Belas Artes de Pontevedra, 2018.

decir, se suprimen las diferencias de nivel jerárquico representadas simbólicamente.

Lejos de la vinculación de Patinha con el surrealismo, pleno en su pintura y obra gráfica, con su particular cosmografía, en su escultura podemos apreciar los juegos de volumen de Xoán Piñeiro, o la concepción del vacío presente en la obra de Oteiza, o Chillida, a través de la alusión al interior del círculo apuntada por los abrazos de los travesaños de las cruces, no concebida como perforación, sino como sugerencia. En el caso de Patinha, no es un viaje al interior, como en Oteiza, sino un viaje a la eternidad (atemporalidad), a través de la idea de vacío.

La idea moderna⁵² del espacio aparece con Descartes⁵³, el espacio como *res extensa*⁵⁴ con propiedades como la continuidad, la exterioridad, la tridimensionalidad. La polémica clave se desarrolla a principios de siglo XVIII frente a la noción de espacio absoluto de Newton y de Leibniz. El espacio no era para Leibniz algo real sino ideal, no una realidad sino un concepto, una idea con desarrollo histórico propio. Para Kant, ya en pleno siglo XVIII, el espacio es una forma a priori de la sensibilidad, lo que posibilita la experiencia externa; el espacio es la condición de posibilidad de los fenómenos. Por lo tanto, a priori, intuitivo, independiente de la experiencia y transcendental, en el sentido de que está más allá de los fenómenos.

A partir de los primeros años del siglo XX muchos artistas lograron activar el vacío para configurar con él formas significativas capaces de trascender las dualidades del lleno-vacío e interior-exterior. Este, comenzó a competir con la figura hasta acabar convirtiéndose en el protagonista de la composición. En la vanguardista década de los veinte del siglo XX se declaró que se podían crear composiciones con el vacío, mientras que los psicólogos de la Gestalt definían las leyes de percepción visual. Esta activación de la ausencia afectó también a la

⁵² En el mundo griego el concepto de vacío se presenta con Parménides, que dice que no hay vacío alguno, lo representa como un no ser. Para Demócrito sí hay un “algo” vacío, que parece equivaler al espacio, una nada en la que se mueven las cosas. Lingüísticamente, los griegos, junto con *pleón*, lo lleno, y *kenón*, lo vacío, tenían el término *chōra*, el sitio vacío para recibir algo, el receptáculo, lo que propiamente no es sino que es llenado, de donde pasaría a significar emplazamiento y posteriormente región geográfica o política.

⁵³ René Descartes, conocido como Renatus Cartesius, fue un filósofo, matemático y físico francés del siglo XVII, considerado como el padre de la geometría analítica y de la filosofía moderna.

⁵⁴ Descartes habla de la *res extensa* en su obra principal *Discurso del método*. Sostiene que la realidad se divide en *res cogitans*, que es la realidad psíquica, y *res extensa*, que es la realidad física, extensa, limitada e inconsciente.

arquitectura, como por ejemplo a proyectos de Mies van der Rohe. Paralelamente a esta disciplina, la escultura demostró las cualidades de construir con vacío, es decir, invertir las funciones tradicionales de lo sólido para que el vacío sea contemplado como si fuera una sustancia material. El aumento de su protagonismo pudo deberse a la obra de Adolf von Hildebrand, quien afirmó el valor artístico de la representación plana para quitárselo a la representación espacial.⁵⁵

La obra de Oteiza se caracteriza por una peculiar mezcla entre la abstracción formal y la tradición artesanal, donde estaría el origen del vanguardismo rural típico de la escultura vasca. Obras de luces y formas geométricas, pero vinculadas a la tierra y al pueblo, a las texturas de la artesanía tradicional. Nos muestra un amor por el vacío, donde el elemento ausente se magnifica, y cobra pleno protagonismo. El silencio de la expresión, la quietud del espacio abierto o el vacío metafísico, son consecuencia de una interpretación puramente mística de la escultura abstracta, que no se manifiesta con tanta claridad en sus obras figurativas. Del mismo modo, Manuel Patinha configura obras con espacio sobrio, invitando a la contemplación. El vacío interior da forma a un lugar sagrado, un lugar de protección y encuentro con la divinidad a través de lo más íntimo de uno mismo, “un muro que lejos de ser barrera, es limpio, espejo del vacío más denso que puede habitar el ser humano”⁵⁶. La obra presenta una sacralidad primitiva, del mismo modo que Oteiza. Supo ver en la tradición cristiana un componente simbólico de fondo ecuménico.

346

La luz adquiere una especial relevancia en esta pieza. Por las mañanas, cuando el sol incide en la obra proyectando una sombra sobre el suelo en forma de ocho tumbado, aludiendo al infinito, a la eternidad. Este intencional juego claroscuro premeditado por el artista⁵⁷, refleja a la perfección la naturaleza de cualquiera intervención en la Catedral de Santiago, que pasa a ser vista como una obra efímera ante la eternidad de la Iglesia. Esa sombra proyectada por el Lorenzo de la mañana sobre la fábrica del edificio nos recuerda la inmensidad de tiempo que ha pasado desde su consagración, al valor de la tradición, a las actuaciones acometidas a lo largo de los años, y a cómo la modernidad debe aprovechar la historia para acercar lo sublime a los visitantes.

Un friso recorre las crujías del claustro, bajo sus bóvedas estrelladas, aludiendo a su uso como cementerio de canónigos. Posee temas relativos al

⁵⁵ HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Antonio Machado, 1888.

⁵⁶ LATORRE, Jorge, “Habitar el vacío. Homenaje a Jorge Oteiza”, *Nuestro Tiempo*, 587, 2003, pp. 52-57.

⁵⁷ Así lo indica en PATINHA, M., *Octavo centenario de [...]*, op. cit.

triunfo de la resurrección y la muerte. Reflejan el descanso eterno, del mismo modo que la escultura conmemorativa instalada, en concordancia con la simbología del espacio. Es una oda a un momento concreto del pasado, el inicio, extrapolado al presente en forma de infinito, para reflejar la naturaleza eterna de la catedral, el brillante futuro religioso, cultural y artístico que la basílica debe garantizar a las generaciones venideras. Estos ochocientos años son solo el comienzo, y esta obra artística y simbólica de Manuel Patinha es una nueva joya contemporánea, que será conservada por el Museo Catedral.

RESIGNIFICACIÓN ESPACIAL PARA LA NUEVA CAPILLA

A razón del proyecto de rehabilitación de la basílica, fue voluntad del Cabildo el emplazamiento de un nuevo espacio funerario para el enterramiento de los próximos arzobispos de la archidiócesis de Santiago de Compostela, la Capilla de los Túmulos⁵⁸. Además, se edificaron otras arquitecturas complementarias, por su magnitud, como el efímero encapsulado provisional del Pórtico de la Gloria y el oratorio del obispo Teodomiro, se acondicionó el presbiterio y se diseñó el mobiliario, además del resto de elementos imprescindibles para la adecuación del recinto. El lugar escogido para dicha intervención⁵⁹ fue un habitáculo intersticial situado entre la capilla de la Comunión y la capilla del Cristo de Burgos, la desaparecida capilla de Don Lope⁶⁰, configurado a partir de la intersección de los diferentes paramentos de los espacios colindantes.

El proyecto parte de la necesidad de innovar el acervo patrimonial, ciñéndose a lo prolijo y complejo de la normativa. No se tiene previsto realizar nuevos espacios funerarios en la basílica, por lo que a medida que avance el tiempo y sea necesario liberar alguno de los túmulos, ya que únicamente hay tres alturas, los restos presentes deberán ser trasladados a una urna ubicada en una sala diferente⁶¹, a manera y semejanza de las sepulturas privadas de cualquier

⁵⁸ Arquitectura complementaria, por su magnitud. Ver YZQUIERDO PEIRÓ, R. (ed.), *La catedral de [...]*, op. cit.

⁵⁹ El arquitecto fue informado por Xerardo Estévez, de su invitación para transformar un espacio en capilla funeraria, próximo a la nave central. Acto seguido, pidió el apoyo de Carlos Seoane. Tras presentar un primer proyecto, la situación de la capilla fue modificada, a la actual. Esta casuística no le obligó a rediseñar los túmulos, por lo que su decepción inicial se tornó en esperanza. Ver SIZA VIEIRA, Álvaro, *Os tres túmulos*, Santiago de Compostela, Fundación Compostela arquitectura, 2021.

⁶⁰ Antes empleado como almacén. Ver YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (de.), *La catedral de [...]*, op. cit.

⁶¹ LORENZO SANTOS, D. C., “Obras de Rehabilitación [...]”, op. cit., p. 12.

familia en los camposantos. Debido a esta casuística, no se grabará ninguna inscripción en referencia a la autoridad eclesiástica que ocupe el la sobriedad del nicho⁶².

Fig. 7. Capilla de los Túmulos. Álvaro Siza. 2022



Fuente: Foto del autor

El arquitecto escogido fue el prestigioso portugués Álvaro Siza Vieira⁶³ (1933, Matosinhos), autor que ya contaba con presencia arquitectónica premiada y de renombre en la ciudad jacobea: el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), junto con la transformación en parque del camposanto de Bonaval, antiguo cementerio de la ciudad⁶⁴, y la Facultad de Ciencias da Comunicación. Para el diseño de la obra funeraria el autor definió una pieza exenta de más de

⁶² El último arzobispo enterrado en la Catedral fue el cardenal Fernando Quiroga, en 1971, en una tumba subterránea a los pies del Pórtico de la Gloria.

⁶³ El proyecto fue llevado a cabo por Mármore e Granitos Augusto Sousa Lda., el estudio de carpintería por SPSS Design Studio de Pedro Simoes, las lámparas son de Climax Lighting, ingeniería de José Sucena y Joao Valente, el joyero fue Ramón González Orfebrería y el orfebre, Luis González. Ver SIZA VIEIRA, Á., *Os tres túmulos*, op. cit.

⁶⁴ Antes de la construcción de Boisaca, tras acometerse las medidas higienistas en la ciudad.

cuatro toneladas, para albergar funcionalmente tres túmulos. Su naturaleza de corte racionalista⁶⁵, de formas rectas, limpias y pulidas, sin ornamentos, cohabita con el *horror vacui* del rococó de la basílica, acercándose a la praxis austera románica. Sus paredes no presentan herrajes ni elementos metálicos para su unión, al emplear gruesas planchas de mármol ensambladas mediante cortes en el material. Su escala recuerda a una figura humana de pie, resaltada por la verticalidad de sus remates triangulares, los que sugieren la imagen de casa primordial, tal e como se aprecia en la pinturas de iconos o en las de los artistas de la Escuela de Siena⁶⁶.

El panteón está realizado en mármol blanco⁶⁷ de las canteras del anticlinal de Estremoz, en el Alentejo, al sur de Portugal, material ya presente en la basílica⁶⁸, enraizando con su factura románica jacobea. Siza afirma haber escogido este material por la belleza de su veteado, además de para realizar un juego de contrastes con el gris oscuro del granito que inunda el resto de la construcción⁶⁹. Este juego de contraste con los materiales, logra un halo espiritual y onírico que hace que el visitante centre su atención en la pieza, al destacar sobre el conjunto. Las naturales irregularidades del desbaste de la piedra presente en la sala, inundadas de una rudeza tosca que provoca el olvido de la magnificencia sensorial del resto de la basílica⁷⁰, contribuyen a ensalzar las racionalistas líneas del panteón.

El uso de los materiales es crucial en la obra del portugués. Son concebidos como portadores de un significado que trasciende la física de la construcción funcional, forjando un carácter que cala en nuestra memoria⁷¹. Los féretros se bañan en la atemporalidad del mármol. La madera de afzelia, de color marrón rojizo, construye el mobiliario de apoyo, dos austeros bancos para

⁶⁵ SIZA VIEIRA, Á., “Lo que me gustaba era la escultura”, *AV: Monografías*, 235, 2021, pp. 27-36.

⁶⁶ PALLASMAA, Juhani, “Un bodegón de silencio”, en SIZA VIEIRA, Álvaro, *Os tres túmulos*, op. cit..

⁶⁷ El uso del material era una cuenta pendiente para el autor, ya que su primera idea para el CGAG fue la de emplear este material para su exterior, pero por su elevado coste, no pudo realizarlo.

⁶⁸ Al coincidir su origen geológico con las columnas entorchadas, procedentes del antiguo Pórtico, según el análisis llevado a cabo en la restauración.

⁶⁹ PONTEVEDRA, Silvia R., “Álvaro Siza proyecta las sepulturas de los arzobispos gallegos del futuro”, *El País*, 11 de marzo de 2022.

⁷⁰ PALLASMAA, J., “Un bodegón de [...]”, op. cit.

⁷¹ SEOANE, Carlos, “Re-construir un carácter”, en Álvaro Siza Vieira, *Os tres túmulos*, Santiago de Compostela, Fundación Compostela arquitectura, 2021.

familiares⁷², y la mesa. La luz diurna resplandeciente reflejada en el prisma de mármol se ve complementada por la luz cálida de la triada de lámparas a modo de candelabros, con reminiscencias de los cirios, realizadas en acero. El número tres se repite en diferentes elementos, en referencia al número de féretros, pero también se puede entender como una potenciación simbólica y sacra de la Trinidad.

Fig. 8. Detalle del Panteón



Fuente: Foto del autor

⁷² Junto con otro pétreo, una suerte de asiento presente en el paramento.

Fig. 9. Detalle de las columnas entorchadas del Museo Catedral



Fuente: Foto del autor

La luz natural accede al interior del espacio por medio de los *lucernarium* presentes en la bóveda, además de la ventana lateral que da al patio, mientras que la luz artificial ilumina de forma indirecta y tenue el lugar. Esta fue la voluntad del arquitecto, crear una atmósfera lumínica agradable y confortable para el feligrés. Pretendía deshacerse de grandes efectos violentos lumínicos, buscaba la homogeneidad y suavidad en el ambiente, proporcionando acogimiento y calidez, en concordancia con el descanso eterno y placentero que deseaban los arzobispos.

La noble plata del estilizado y humilde crucifijo potencia la simbología del lugar. Con respecto a ella, su idea principal fue situar el cuerpo de Cristo, pero se vio obligado a desistir tras intentarlo en varias ocasiones sin conseguir un resultado de su agrado. Anonadado por la calidad de los crucifijos presentes en la basílica, optó por sugerir la presencia del mismo en un juego con el vacío, materializando una pieza que luego influiría formalmente en su diseño de la Capilla de Miljana, edificada un año después en Croacia⁷³. La simplicidad que define esta cruz, es la esencia de su obra. Del mismo modo que en la iglesia de Santa María en Marco de Canaveses, donde el arquitecto decide emplear elementos esenciales, suprimiendo lo no necesario para llegar a la esencia simbólica a través de la abstracción, para que los fieles completen su significado en su mente.

⁷³ SIZA VIEIRA, Álvaro, “Capilla en Miljana (Croacia)”, *AV: proyectos*, 110, 2020, pp. 38-39.

Así, esta nobleza de materiales enriquece el antes marginal cofre granítico intersticial. El entendimiento entre lo sacro-ceremonial y lo funerario⁷⁴, a través del carácter de los materiales, el uso del espacio y el lenguaje de la luz natural y la artificial, demuestran el excelso entendimiento del lugar del arquitecto. Es una muestra del gusto de Siza por la obra de Frank Lloyd Wright, de su concepto de lo “orgánico”, donde se relacionan todos los elementos de la construcción, donde las partes se influyen mutuamente. Descartó lo prefabricado, relacionando los materiales y las formas autónomas. Entiende la arquitectura como un medio para resaltar la acción humana e intensificar la experiencia cotidiana⁷⁵.

El espacio se completa con la imagen de María con el niño, trasladada desde el Museo a la capilla por deseo expreso del arquitecto⁷⁶. La talla procedía de una epifanía mateana de un tímpano perdido de la Catedral, coetánea con el pórtico de la Corticela, de las primeras décadas del siglo XIII. La iconografía parte del tímpano de la adoración de los Magos de la fachada del trascoro del Maestro Mateo. En ella todavía se pueden apreciar restos de policromía y una configuración figurativa donde se representa a la Virgen entronizada y coronada, portando un cetro en forma de flor, junto con la imagen del niño bendecido en su regazo.

La síntesis entre el expresionismo y el racionalismo, y entre organicismo y geometría, alimenta la reflexión⁷⁷, otorgándole un espíritu al habitáculo que invita a recorrerlo, al mismo tiempo que se contempla su pureza como si se tratase de una *peregrinatio stabilitate*⁷⁸, hasta la divinidad. El fiel puede recorrer el espacio alrededor del túmulo, convirtiéndolo en la pieza central de una suerte de deambulatorio. La circulación interior posee una cierta cualidad ceremonial, adscribible a la *promenade architectural*⁷⁹, el desplazamiento que configura el espacio. Esta noción de la arquitectura moderna fue introducida por Le Corbusier, en relación con el recorrido interior arquitectónico dinámico de sensaciones,

⁷⁴ PALLASMAA, J., “Un bodegón de [...]”, op. cit.

⁷⁵ CURTIS, William, *Obra de proxectos*, Santiago de Compostela, CGAG : Sociedad Editorial Electa España, 1995.

⁷⁶ Consultar YZQUIERDO PEIRÓ, R., *Os tímpanos compostelanos*, Vigo, Galaxia, 2022.

⁷⁷ PALLASMAA, J., “Un bodegón de [...]”, op. cit.

⁷⁸ SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra, “Peregrinatio in stabilitate, la transformación de un mapa de los Beatos en herramienta de peregrinación espiritual”, *Anales de historia del arte*, 2, 2011, pp. 317-334.

⁷⁹ ROBLES CAIRO, Cuauhtémoc y CALDERÓN AGUILERA, Claudia Marcela, “Concepto y lugar, La obra del arquitecto portugués Álvaro Siza”, *MADGU. Mundo, Arquitectura, Diseño gráfico y Urbanismo*, 8, 2021, pp. 48-69.

según el uso, la mirada, la proporción y el tiempo, como se puede apreciar en las Casas La Roche-Jeanneret (París, 1923) o en la Villa Savoye (Poissy, 1929).

Además del movimiento horizontal, su carácter espiritual-ascensional se ve potenciado por el uso conceptual de los materiales y por su naturaleza estática, que acentúa su verticalidad al conectarlo con lo “atemporal”, característica que comparte con lo sublime del cortavientos de Leiro, y el vacío sugerido en “800”. Su unificador suelo liso y gris crea un espacio abstracto, limpio y silencioso, con objetos morandianos dispuestos de forma aislada que recuerda a la existencialidad de la pintura del metafísico Giorgio de Chirico. Así, la intervención de Siza se asienta como una arquitectura viva que interviene el espacio sin alterarlo⁸⁰, posando objetos sobre el, que pretende ser observada, por su sencillez y por el halo de complejidad espiritual que la envuelve, al ofrecer eterna sepultura.

CONCLUSIONES

Las nuevas instalaciones y obras llevadas a cabo *ex profeso* en la fábrica de la Catedral de Santiago: la restauración arquitectónica, la resignificación espacial de la Capilla de los Túmulos, la instalación de una escultura conmemorativa, y de relieves artísticos, mobiliario litúrgico y diversos objetos funcionales, junto con las revisiones de la iconografía religiosa presente, promovieron la inserción de la basílica dentro de las corrientes artísticas contemporáneas, modernizando los fondos, y otorgaron innovación y relevancia patrimonial, posicionando a la Catedral dentro del panorama artístico actual, además de aumentar la consideración y la protección de la obra de artistas consagrados dentro de uno de los recintos arquitectónicos histórico-artísticos más importantes del patrimonio de la humanidad.

En contraposición a la primaveral frase de Cunqueiro sobre la Catedral, las actuaciones acometidas en la basílica jacobea fueron realizadas para que la fábrica aguante mil fríos y húmedos inviernos más, garantizando su futuro y conservación por los siglos de los siglos. La Catedral debe verse como una herencia sobre la que se puedan construir vínculos que lo conecten con nuestro día a día. No solo es una arquitectura de veneración, sino un recurso patrimonial configurado a partir de construcciones sociales. Debemos introducir la contemporaneidad en sus discursos, siempre con actuaciones acordes a la consideración BIC del monumento.

⁸⁰ SEOANE, C., “Re-construir un carácter [...]”, op. cit.