

Fig. 1.—RESTITUCION HIPOTETICA DEL BALDAQUINO DE GELMIREZ, PUBLICADA POR LOPEZ FERREIRO (1897).

EXCELENCIAS ARQUITECTONICAS DEL TABERNACULO COMPOSTELANO

Por JOSE RAMON ALONSO PEREIRA
Profesor Titular E.T.S.A. de La Coruña

La movilidad histórica del concepto de arquitectura, y la general identificación de ésta con las fábricas pétreas —la **litolatria**—, han traído tradicionalmente consigo el olvido de un campo tan extenso y rico cual es el de la arquitectura sagrada del interior de los templos: de los tabernáculos, auténticos puntos clave en la composición y en la traza de la arquitectura religiosa de todos los tiempos, y, de modo especial, de los siglos barrocos.

Con esta idea de recuperar para la arquitectura este campo negligido, vamos a aproximarnos aquí al Tabernáculo de la catedral compostelana, cuyo conjunto arquitectónico constituye una de las obras más notables del barroco español (1), y quizá la que mejor puede simbolizar por su integración escenográfica de las artes el quehacer ideal de toda España en el período filipino posterior a 1640.

ANTECEDENTES

Durante los últimos años del reinado de Felipe III y primeros de Felipe IV la tradicional exclusividad del Apóstol Santiago como Patrón de la Monarquía española se vio repetidamente amenazada por otros Santos de antiguo o nuevo cuño. Las previsibles consecuencias que se hubieran derivado caso de prosperar cualquiera de los co-patronazgos propuestos, motivaron una fuerte reacción del Cabildo compostelano que hará todo lo posible por mantener al Apóstol como Patrón único de España, defendiendo sus posiciones tanto ante la Curia romana como ante la Corte Real (2). Al tiempo se trabajará por vigorizar la significación de Compostela en todos los órdenes y especialmente en el arquitectónico, a través de una gran **campana edilicia** que no concluirá hasta el siglo XVIII, cuyo centro de actividad será, lógicamente, la propia Catedral, siendo el Tabernáculo erigido en su Capilla Mayor desde 1655 la obra decisiva para la introducción del barroco en Galicia.

Siguiendo antiguas tradiciones de origen paleocristiano, el altar elevado sobre la tumba del Apóstol venía cubierto —a manera de **martirium**— por un riquísimo baldaquino de plata y esmalte desde los tiempos del arzobispo Gelmírez; baldaquino que había sido polémicamente sustituido en 1468 por otro conocido como el Ci-

torio de Fonseca en razón de su arzobispo promotor. Uno y otro son conocidos a través de múltiples descripciones (3), y sabemos bien de sus excelencias y de sus limitaciones, especialmente las del segundo, realizado por Juan de Viña en un estilo más tardogótico que plateresco, quizá inspirado en el que Giovanni di Stéfano había elevado pocas décadas antes en Letrán.

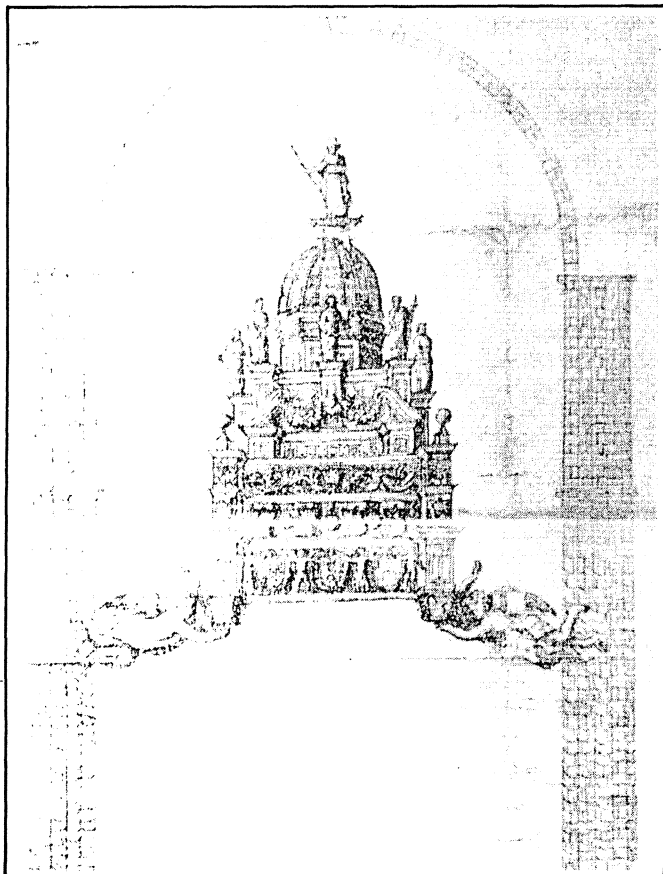
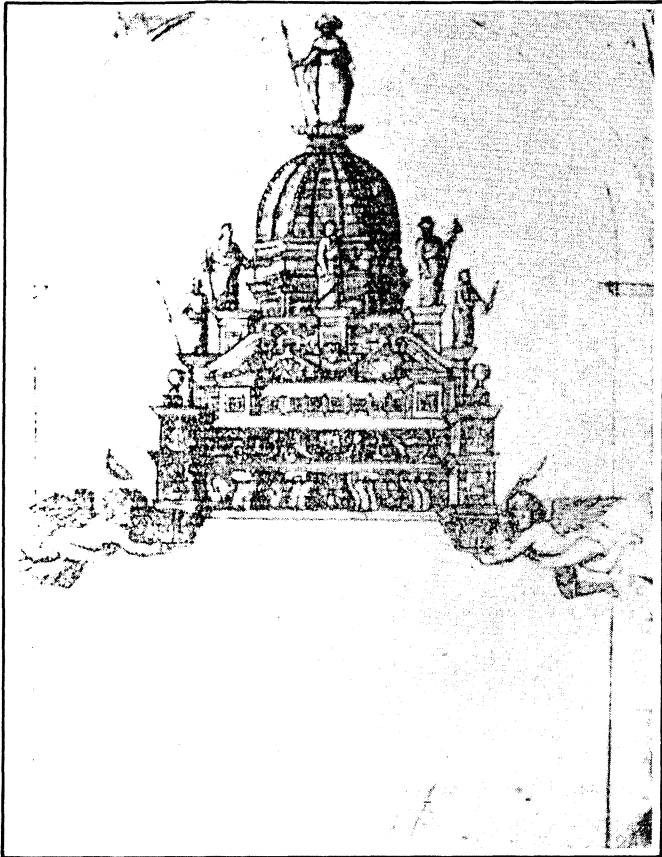
Su carácter gótico o bárbaro satisfacía poco a los hombres del XVII, quienes se propusieron su sustitución por lo que ellos denominaban «**estilo moderno**» y nosotros llamamos **barroco**, dentro de una serie de transformaciones programadas o **campanas arquitectónicas** en las que tomarían parte por igual maestros entalladores como Bernardo Cabrera y Francisco Antas, maestros de obras o arquitectos como José de la Peña y Domingo de Andrade (4), o canónigos «**fabriqueros**» como Juan Moreno y, sobre todo, José Vega Verdugo.

VEGA VERDUGO Y LA EXPERIENCIA ROMANA

Resulta lugar común fijar el origen de esta serie de transformaciones barrocas en 1649, con el nombramiento papal como canónigo de José Vega Verdugo, cuya personalidad destaca por derecho propio en la historia del barroco español, uniéndose a la larga serie de eclesiásticos que jalonan la arquitectura de su siglo: de Juan Caramuel a Guarino Guarini, de Francisco Bautista a Filippo Juvara.

«**Don José Vega y Verdugo** —dice Sánchez Cantón (5)— titulábase Conde de Alba Real, y debió de tener alguna dependencia del Conde de Oñate, pues le llamaba «mi señor»; acaso —supone— hubo de servirle cuando su virreinato de Nápoles...». Ampliando esta breve referencia (6) y aun desconociendo del dato exacto de su nacimiento, podemos afirmar con relativa seguridad que Vega Verdugo vino al mundo hacia 1620 en el seno de una familia castellana hidalga próxima a la Corte y que, como gran parte de los segundones, hubo de abrazar la carrera eclesiástica, formando pronto parte de la Casa de Iñigo Vélez de Guevara Tassis (1597-1658), Conde de Oñate y de Villamediana y Grande de España (7), con quien tuvo oportunidad de viajar por Italia, comenzando a hacer uso allí del título nobiliario de Alba Real, si bien «**a la manera italiana**» (8).

Capellán y secretario de Oñate, tuvo ocasión de asistir en el verano de 1644 al Cónclave que concluyó con la elección de Inocencio X Pamphili, pues aunque el embajador de Felipe IV ante la Santa Sede era en esos momentos el Conde de Siruela, pareció conveniente reforzar la posición española en Roma con la presencia de Oñate, por su conocimiento directo de varios miembros del Colegio Cardenalicio, en un momento en que no se mantuvo en absoluto la **clausura** que da nombre al Cónclave, quedando todo el día abierto el lugar de la elección, de suerte que los embajadores del Emperador y de los Reyes de España y Francia pudieron tratar con los cardenales (9).



Figs. 2 y 3.—IDEA GENERAL DEL BALDAQUINO DE VEGA VERDUGO, QUE APARECE DIBUJADA EN LOS FOLIOS 36-r Y 37-r DE SU MANUSCRITO.

En estas circunstancias, durante seis semanas Vega Verdugo tuvo ocasión de recorrer los que habitualmente son recintos reservados del Vaticano y, en especial, los espacios en torno a la Capilla Sixtina donde se celebraban las sesiones oficiales y las votaciones del Cónclave; siendo aquí donde, en mi opinión, deben buscarse los orígenes compositivos del Tabernáculo de la catedral de Santiago.

Como es sabido, la Capilla Sixtina es una enorme sala rectangular abovedada que por su función de capilla pontificia oficial se halla dividida en dos zonas por una iconostasis o partición de media altura, cuya posición dentro de la Capilla vino a determinar la composición pictórica del Juicio Final de Miguel Ángel, análoga en todos sus efectos perspectivos y perceptivos a la composición urbana que establecía en el Campidoglio por las mismas fechas. Dicha analogía es imprescindible para entender plásticamente la obra del Juicio Final, donde la majestad juzgadora de Cristo se alza directamente sobre quienes acceden a la Capilla Sixtina, en tanto que el cuerpo inferior del fresco sólo es perceptible una vez traspasada la iconostasis. Este hecho que nuestra actual cultura fotográfica parece desconocer, no era ignorado por los contemporáneos de Miguel Ángel, y adquiriría nueva vigencia en la época barroca cuando la posición relativa de las partes respecto del todo venga a configurarse como argumento esencial de la composición artística. Y con este carácter fue vista y comprendida por Vega Verdugo, quien no olvidaría la experiencia romana al concebir pocos años más tarde el Tabernáculo compostelano.

Poco tiempo después tuvo Vega Verdugo nueva ocasión de enriquecer su experiencia romana, al regresar Oñate a Roma como titular de la embajada española ante la Santa Sede a finales de 1645, donde permanecería hasta su nombramiento como Virrey de Nápoles tras los sucesos revolucionarios de 1647-48 (11), momento en que Vega Verdugo, deseoso de volver a España, llegó a obtener del propio Inocencio X una canonjía en la Catedral compostelana. Y tras una breve estancia en la Corte madrileña de Felipe IV, vino a tomar posesión de ella el 26 de mayo de 1649, siendo arzobispo Fernando de Andrade (1645-55).

EL MANUSCRITO: METODO Y CONCEPTOS

Seis años después, en 1655, José Vega Verdugo comienza a redactar un manuscrito (12) dirigido al nuevo arzobispo Pedro Carrillo Acuña (1655-67) en el que, por medio de una crítica sagaz sobre el estado de la Catedral, va tomando poco a poco la dirección de sus reformas, siendo designado en abril de 1658 «**canónigo fabricante**» con derecho a retribución por sus trazas y escritos (13).

Excepcionalmente en la historia de la arquitectura española —parca en testimonios escritos sobre teorías o intenciones

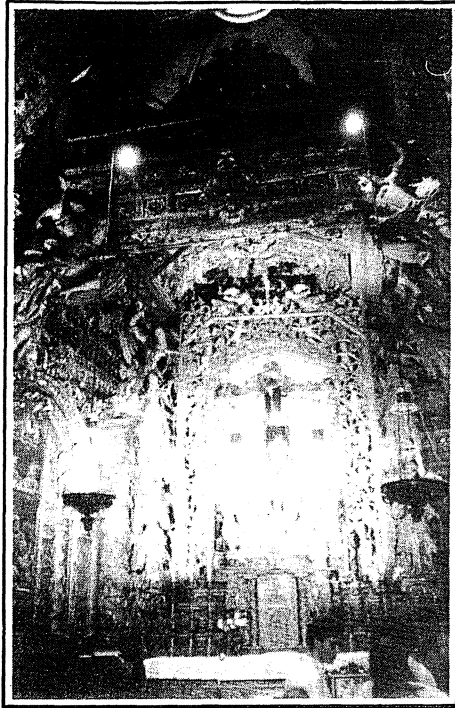


Fig. 4.—BALDAQUINO DE LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO EN LA CATEDRAL DE ORENSE (1664-1704), QUE DESARROLLA A ESCALA MENOR EL TEMA COMPOSTELANO DE VEGA VERDUGO, MANTENIENDO TODAVIA LA ESTRUCTURA CUPULIFORME PREVISTA ALLI INICIALMENTE.

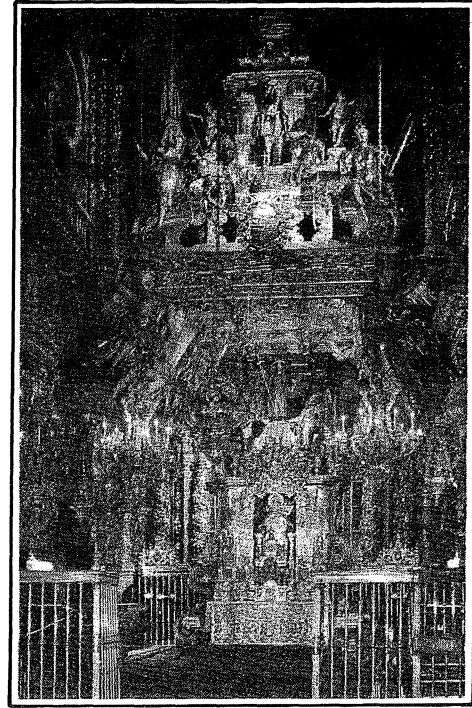


Fig. 5.—EL TABERNACULO COMPOSTELANO: VISION DE CONJUNTO DESDE EL CRUCERO, EN LA QUE SE APRECIA LA SUPERPOSICION DE ESTRUCTURAS ARQUITECTONICAS: ALTAR, CAMARIN Y BALDAQUIN.

artísticas—, en el manuscrito de Vega Verdugo tendremos un punto de referencia sobre las ideas y aun sobre las trazas que llevaron a la ejecución del Tabernáculo en particular y de la reforma de la Seo compostelana en general, hasta transformar la fábrica románica en un auténtico organismo barroco.

En dicho manuscrito Vega Verdugo va analizando pieza a pieza los elementos de que se compone la Capilla Mayor del templo y va proponiendo distintas reformas para los mismos, de tal forma que recompuestos pieza a pieza de nuevo —tarea que él no hace— proporcionen un organismo arquitectónico nuevo: el organismo barroco que, más o menos fielmente ejecutado y mantenido a lo largo del tiempo, ha llegado a nuestros días.

El método de análisis que va siguiendo Vega Verdugo en su Memorial manuscrito es el comparativo. Propone los cambios mediante la comparación de los elementos compostelanos con elementos análogos u homologables bien conocidos —aunque sólo fuese nominalmente— de sus interlocutores, pues a su autoridad y prestigio acude como refrendo de las reformas que propone.

Demuestra, pues, Vega Verdugo sus conocimientos y erudición no en estado puro, sino de forma aplicada a conseguir persuadir a sus interlocutores de la procedencia y excelencia de sus propuestas. Así, aparte de algunas breves referencias a ejemplos inmediatos como los conventos compostelanos de Conxo, San Payo, San Agustín o San Martín, el resto de las citas del Memorial hacen referencias a ejemplos «de autoridad» vinculados a las sedes del Poder Papal o del Poder Real: a Roma y a la Corte, sin faltar algunas referencias a la Sede primada de Toledo o excepcionalmente a Sevilla, Salamanca o Valladolid, cuando centra su análisis en la custodia del Corpus.

Las referencias a Roma y a la Corte llegan a extenderse tanto a la Casa de Campo de Madrid, como al Panteón romano o la Santa Yglesia de Roma o de Letrán (14). Pero salvo estas tres referencias —anómalas quizá, pero que demuestran el conocimiento físico del autor— el resto de las citas del Memorial se concentrarán en los dos máximos ejemplos de ambos poderes: el Vaticano y El Escorial. De éste serán términos de comparación la sacristía, los claustros, la iglesia y, sobre todo, el Panteón Real que, recién terminado por aquellas fechas, era verdaderamente la novedad máxima de la arquitectura española. De aquél, los términos de comparación serán el propio templo vaticano al que llama Yglesia de la Cristiandad y, dentro de él, su Tabernáculo, esto es, el Baldaquino de San Pedro, consagrado por Urbano VIII Barberini un cuarto

de siglo antes pero que todavía seguía siendo novedad y gozando de la máxima ejemplaridad.

Ciertamente estas referencias no agotan los conocimientos arquitectónicos de Vega Verdugo, sino que más bien señalan la extensión de las obras conocidas por sus interlocutores, sobre cuya **autoridad** debe basar su dialéctica de reformas. Por tanto deberemos ampliar el campo de influencias directas o indirectas sobre el Tabernáculo compostelano por encima de las explícitamente manifestadas en el manuscrito, resaltando no sólo el influjo del **rifacimiento** o renovación en las Basílicas Mayores romanas, sino también el de otros **concetti** de Bernini contemporáneos de su estancia romana, singularmente los desarrollados en las llamadas «**capillas gentilicias**» (15) —espacios recogidos, ideales para la experimentación— que eran un poco como segundas arquitecturas abiertas dentro de los templos, al modo que el escenario era una segunda arquitectura dentro del teatro. Este **concetto** escenográfico berniniano —que no sus formas— será decididamente aplicado por Vega Verdugo en Compostela.

LOS ELEMENTOS DEL TABERNACULO

Pese a que la idea general de Vega Verdugo parece haber sido elevar un tabernáculo como el de San Pedro —«**ya que haya de ser Tabernáculo será bien mirar como está el del Santo Sepulcro de Roma e imitalle en quanto nos fuere posible**»—, las estrechas proporciones de la catedral compostelana no consintieron ningún tipo de imitación (16). Gracias a ello, hubo de concebirse una creación nueva con pretensiones de superar incluso al Baldaquino romano, cuya multiplicación y segmentación de elementos le hacen ser una pieza esencialmente española de arquitectura, buen ejemplo de la aplicación de sus invariantes castizos al interior de un espacio sagrado.

En efecto, aunando en sí mismo la casi totalidad de los elementos que habitualmente configuran por separado las Capillas Mayores de los grandes santuarios, el Tabernáculo compostelano puede definirse como una suma integral de piezas arquitectónicas independientes que, partiendo de un antiguo y venerable altar erigido sobre la tumba del Apóstol Santiago, lo transforma en una completa **escenografía sacra** del barroco.

El altar estaba presidido por una estatua sedente del Apóstol que recibía tradicionalmente el abrazo de fieles y peregrinos; para facilitar este abrazo se elevará, no sobre el altar —como los cibo-

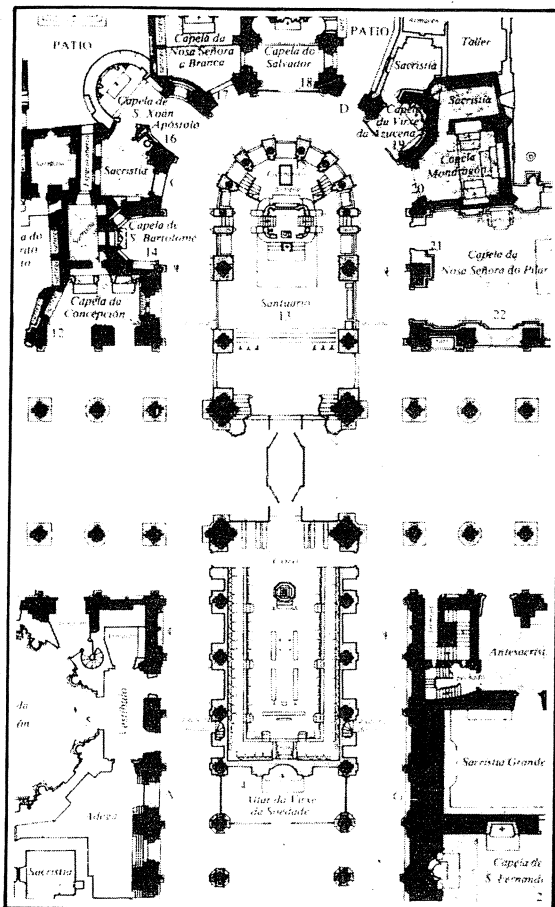


Fig. 6.—PLANTA DE LA CAPILLA MAYOR, CRUCEO Y CORO DE SANTIAGO, ANTES DE LA SUPRESIÓN DE ESTE ULTIMO, SEGUN K. J. CONANT (1926).

rios anteriores de Gelmírez y Fonseca— sino detrás de él, un pequeño pabellón que asume las funciones de camarín, por cuyos laterales accederán a partir de entonces quienes desean abrazar al Apóstol. Este pabellón vendrá cubierto por una pequeña cúpula sobre la que se alza un grupo escultórico formado por cuatro reyes arrodillados en torno al Apóstol, esta vez en pie y vestido de peregrino. El imafrente del camarín lo constituirá el altar antes descrito, en tanto que su parte posterior vendrá ocupada por el llamado «altar del ánima» con un retablo formado por cuatro entrepaños que representan otras tantas escenas de la vida del Apóstol.

A su vez todo el conjunto de altar, retablo y camarín viene cubierto por un enorme dosel o baldaquín de plata rectangular alargada que ni es exento ni está suspendido de la cubierta, sino que viene a apoyarse sobre las estructuras laterales de la fábrica románica— convenientemente reforzadas por Andrade— por medio de ocho enormes cartelas antropomórficas que figuran angelotes. Sobre este dosel arquitectónico monta una pirámide de tres cuerpos, cuyo nivel intermedio viene ocupado por una nueva representación del Apóstol, esta vez en su figura ecuestre de Santiago Caballero, Patrón de la Monarquía española.

De este modo, el Tabernáculo compostelano considerarlo y concebido como estructura arquitectónica unitaria, viene a ser una complejísima **fábrica sacra** compuesta a la vez por un altar, un retablo, un camarín, y un baldaquín o ciborio; desarrollando la mayor integración posible de temas arquitectónicos dentro de una escenografía completa y bien definida, cuya singularidad y representatividad vamos a analizar elemento a elemento.

a. La Capilla Mayor.

Arquitectónicamente la Capilla Mayor es la cabecera de la nave principal y el centro de la girola, de la que está separada por sencillas vidrieras sobre bastidor, obra decimonónica de Antelo. En sus dos primeros tramos viene cubierta por bóveda de cañón sobre arcos fajones igual que el resto de la nave mayor o el cruceo, en tanto que al fondo la remata un cascarón de fábrica.

Al igual que el crucero de la Basilica Vaticana, la Capilla Mayor compostelana es el lugar solemne que cubre la cripta en que

reposa el cuerpo del Apóstol que es a su vez el basamento ideal de toda obra catedralicia. Esta función de **martirium**—de lugar conmemorativo de la tumba de los mártires— había generado desde la era paleocristiana una pieza arquitectónica específica: el baldaquín, pequeño edículo que cubría la mesa del altar alzado sobre la tumba sagrada. Sin embargo, a lo largo de los siglos medios esta pieza se desdoblaba en dos, asumiendo las funciones conmemorativas la cripta y su correspondiente altar o **confessio**, en tanto que el edículo-baldaquín iría poco a poco desprendiéndose de las connotaciones sacras del **martirium** para ir asumiendo las de dosel ceremonial. Y es desde este primer desdoblamiento— que ya presentaba la Capilla Mayor— desde donde debe entenderse la segmentación posterior.

b. Altar y retablo.

Por supuesto, el Altar Mayor o altar sobre la cripta continuará siendo el elemento fundamental y el núcleo de la composición. Su relevante posición planimétrica no se ve alterada y sigue ocupando el centro de la Capilla Mayor, donde la nave central torna en exedra y la bóveda muda en cascarón. Su frente—objeto de preocupación para Vega Verdugo— tampoco sufrirá mayores cambios, siendo una obra fundamentalmente de orfebrería al igual que sus precedentes. El problema arquitectónico nuevo no será, pues, cómo o dónde ubicar el altar, sino cómo rematar escenográficamente su visión frontal.

Tradicionalmente existía una relación de preparación-clímax entre portada y altar, y así se había establecido en su día entre el Pórtico de la Gloria y el baldaquín de Gelmírez. En 1603, a causa de la altura del nuevo coro, fue interrumpida la continuidad entre ambos todavía mantenida con el anterior coro románico, más bajo. Alterada dicha relación, debía ahora reconstituirse de manera diversa. Surgirá, pues, en estos momentos la duda entre acudir a la forma «retablo»—solución todavía tradicional en España durante los siglos XVII y XVIII— o promover una relación arquitectónica nueva.

Optando por esta última, Vega Verdugo rechaza la idea de retablo y aboga por la reformulación del baldaquino, si bien no apo-

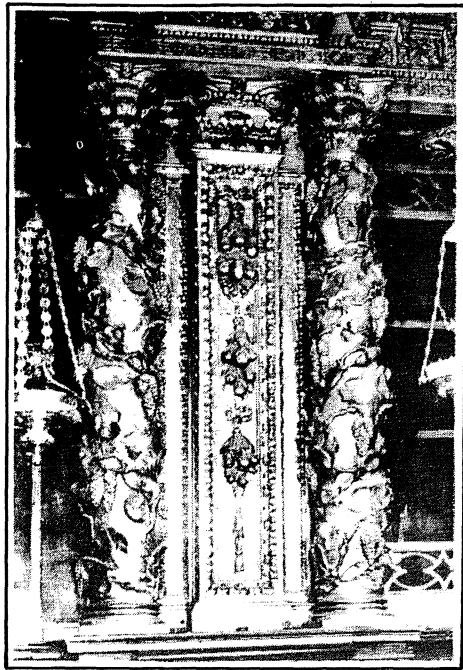


Fig. 7.—REVESTIMIENTO BARROCO DE LOS ANTIGUOS PILARES ROMANICOS DE LA CABECERA, FORMADO POR PILASTRAS CORINTIAS Y COLUMNAS SALOMONICAS DE TALLA, QUE SOSTIENEN PESADOS ENTABLAMENTOS DE ESTRUCTURA MIXTA SOBREDORADA.

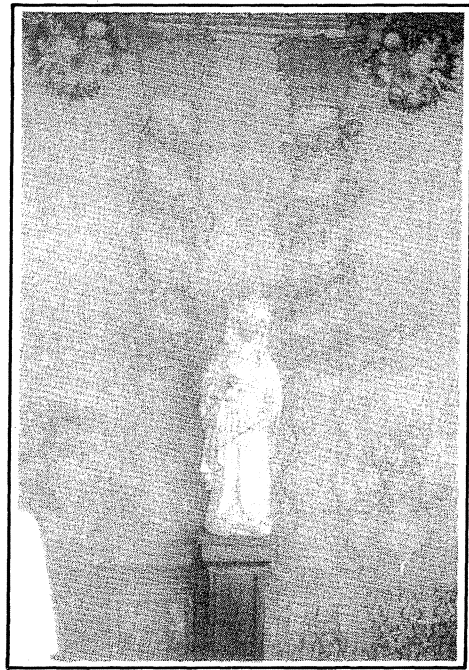
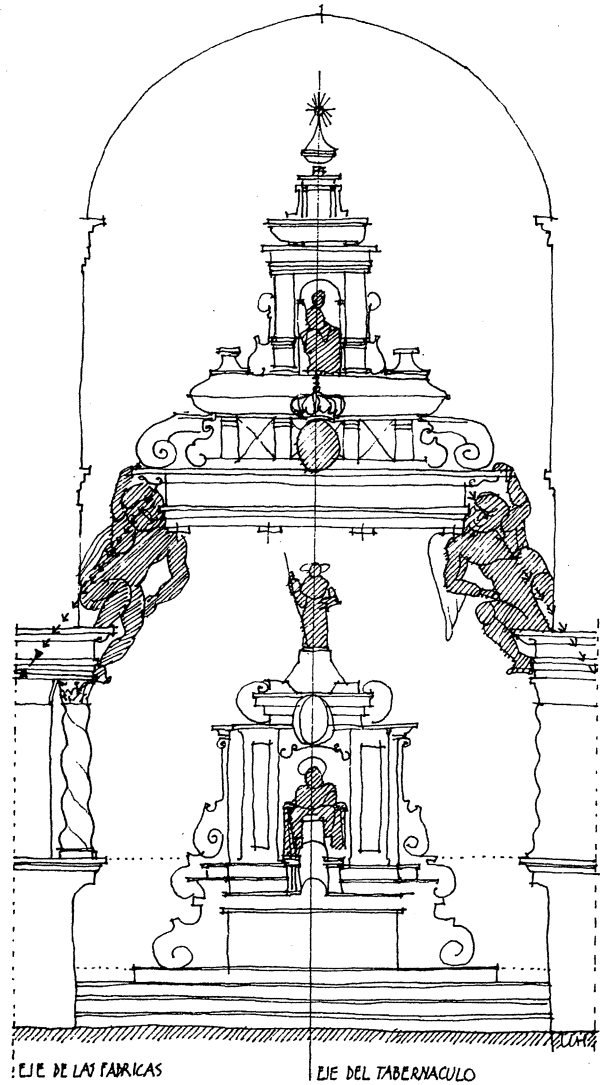
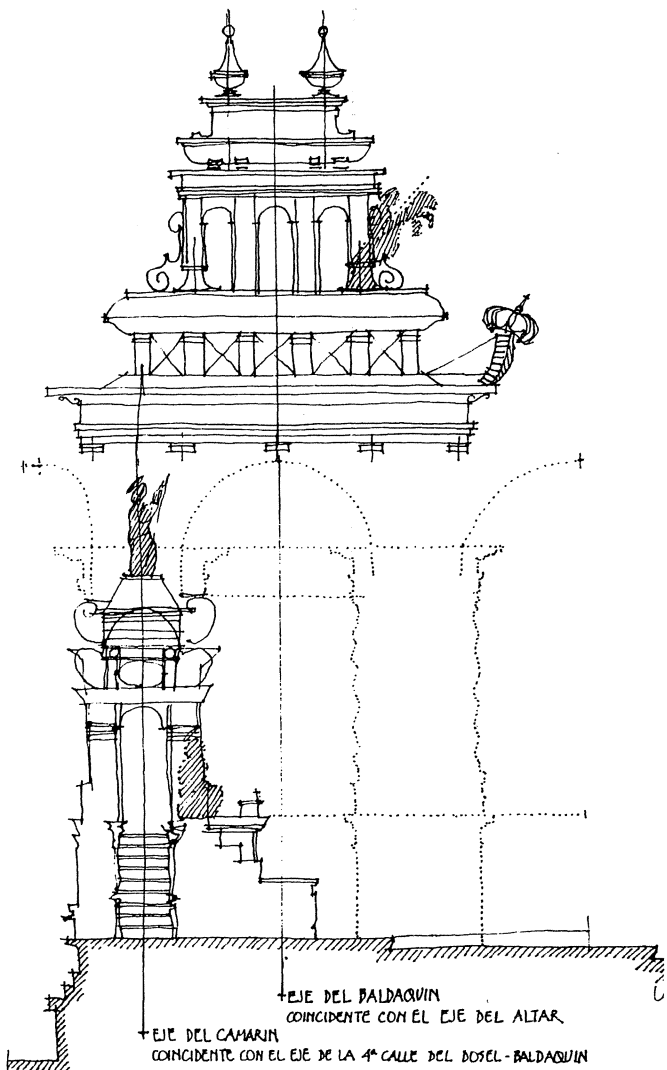


Fig. 8.—TAPIZ-REPOSTERO, DE LA SERIE DONADA A SANTIAGO POR FELIPE IV QUE ESTUVO COLOCADA EN LA CAPILLA MAYOR, Y EN LA QUE SE HA QUERIDO VER LA INSPIRACION DEL REVESTIMIENTO DE LOS PILARES DE LA CABECERA.



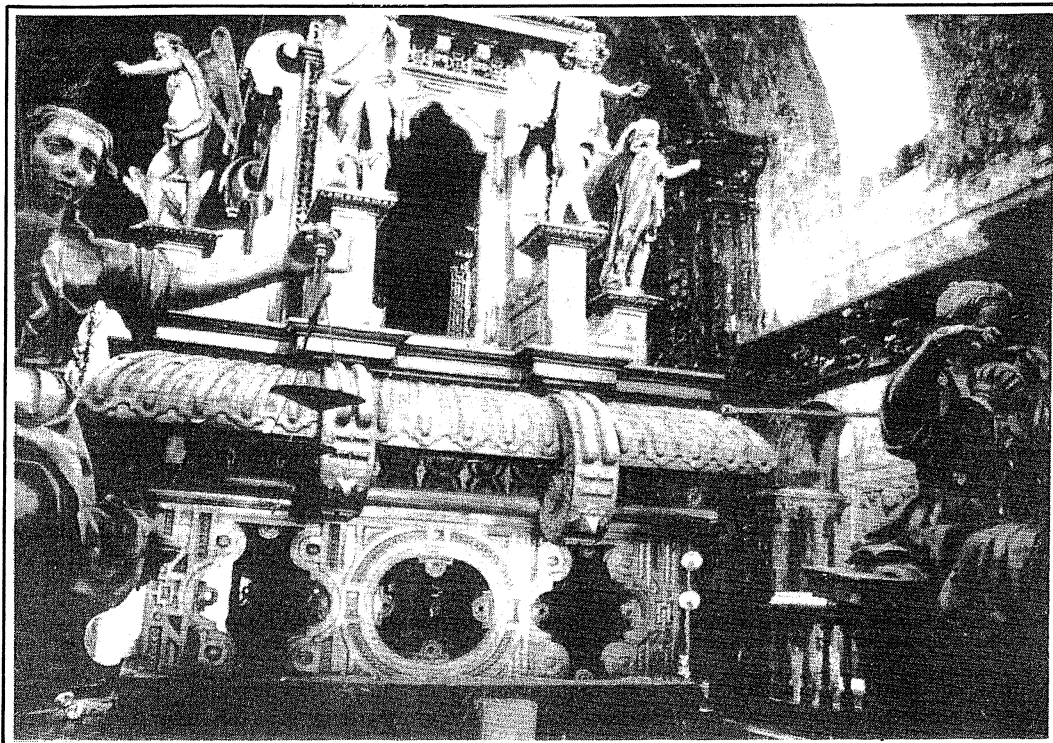


Fig. 10.—DETALLE DEL CUERPO SUPERIOR DEL TABERNACULO, MOSTRANDO LA ESTRUCTURA DE LA PIRAMIDE DEL BALDAQUIN VISTA DESDE SU PARTE POSTERIOR.

ya su argumentación en la tradición compostelana de Fonseca o Gelmírez, sino en el nuevo ejemplo vaticano. Mas antes de ofrecer como definitiva esta solución, llega a plantearse un pequeño edículo plano para enmarcar la figura sedente del Apóstol al modo escurialense, rechazándolo seguidamente por su falta de adecuación al uso tradicional del «abrazo» al Apóstol.

c. El Camarín.

Este era un uso antiguo y venerable, ya que como escribió Ambrosio de Morales a Felipe II (17): «**el fin del romage y su cumplimiento es llegar el peregrino a esta Imagen (del Apóstol), y besándola con reverencia en la cabeza, y abrazándola por el cuello, ponerse aquella corona en su cabeza, que para eso está pendiente de una cadena**», para lo cual subía por una pequeña escalera que estaba del lado de la Epístola y descendía por otra del lado del Evangelio.

Este paso posterior o «de servicio» va a ser transformado en el siglo XVII en un verdadero Camarín barroco, típicamente español. «**El camarín español** —ha definido G. Kubler (18)— **es una extensión axial discontinua, con acceso indirecto, comunmente dispuesta encima y detrás del altar**». Con orígenes remotos en los santuarios marianos (El Pilar, Guadalupe,...), el Camarín llegará a ser en el barroco un tipo arquitectónico netamente español cuyo espacio «**pequeño, recluso y adornado**» acentuaba los sentimientos, acrecentando la sensación de deslumbramiento y fervor que producía la proximidad de la imagen sagrada.

«**Todo en el camarín** —continúa G. Kubler— **acentúa su carácter de espacio trascendental con acceso limitado: es un tesoro y un vestidor, una habitación íntima y un sancta sanctorum**». Espacialmente es un pequeño rectángulo cubierto situado tras el Presbiterio, cuya novedad peculiar se halla en la circulación vertical, requerimiento que anteriormente nunca había sido tan ambiciosamente desarrollado en la arquitectura cristiana. «**En las escaleras del camarín** —apunta—, **la vieja predilección hispánica por los espacios ascendentes y descendentes fue llevada a su extremo límite**».

Este análisis tiene perfecto cumplimiento en el Camarín compostelano, edículo parcialmente cupulado, cuya arquitectura enmascara los elementos estructurales recubriéndolos casi enteramente con un amontonamiento decorativo efectista y lujoso. Pero es que, además, tiene su cumplimiento en unas fechas que lo convierten en el segundo de los camarines barrocos cuyo tipo está ya desarrollado por completo, inmediatamente detrás del de Nuestra Señora de los Desamparados en Valencia (1652-67), por más que su conocimiento y su fortuna crítica haya sido muy desigual, y debamos ahora reivindicar sus excelencias arquitectónicas casi **ex-novo**.

d. El Baldaquín.

Los anteriores baldaquinos tenían su origen arquitectónico en los **martirium** que desde la era paleocristiana se alzaban sobre las tumbas sagradas; pero ya desde los siglos medios esta función original se había visto complementada y aun substituida por la ceremonial de dosel o palio sobre el altar. De este modo, el Baldaquín compostelano será ahora un potente doselón en forma de entablamiento pseudo-clásico, que sostiene una estructura apiramada formada por tres cuerpos telescópicos que terminan en una representación del sepulcro jacobeo sobre el que se alzan dos estrellas —las del **campus stellae**— que casi tocan la bóveda. Dicho doselón viene alzado en hombros por cuatro parejas de enormes angelotes —verdaderas cartelas antropomórficas— que transmiten el peso de la pirámide a la estructura, apoyando sus pies en ella, convenientemente reforzada mediante el recubrimiento y suplementación de los cuerpos inferiores de los pilares románicos por medio de una superestructura barroca de columnas salomónicas que envuelven la girola, recordando quizás aquella idea de Bernini para el Vaticano (19), por más que aquí Domingo de Andrade deba conferir función estructural a lo que Bernini concebía sólo como lenguaje escenográfico.

En el tema decorativo de las columnas salomónicas se ha querido ver la traducción tridimensional de unos tapices o reposteros (20) regalados por Felipe IV que estuvieron colgados muchos años decorando la Capilla Mayor, por más que se desconozca si su colocación exacta era entre las actuales superestructuras: acompañándolas, o en el lugar de las mismas: anticipándolas. Lo que es innegable es que la obra fue larga y compleja y que requirió el concurso de muy diversos maestros y ejecutores que hicieron del Tabernáculo una obra maestra en su misma complejidad arquitectónica y simbólica.

Fig. 9.—ALZADOS FRONTAL Y LATERAL DEL TABERNACULO, MOSTRANDO LOS TRES EJES DE SU COMPOSICION ARQUITECTONICA: PRINCIPAL, DEL CAMARIN, Y DEL BALDAQUIN, COINCIDENTE CON EL DEL ALTAR. (Croquis del autor, 1988).



Fig. 11.—ESTATUA ECUESTRE DE FELIPE IV EN MADRID, ANTECEDENTE INMEDIATO DE LA IMAGEN COMPOSTELANA QUE PRESIDE EL TABERNACULO.

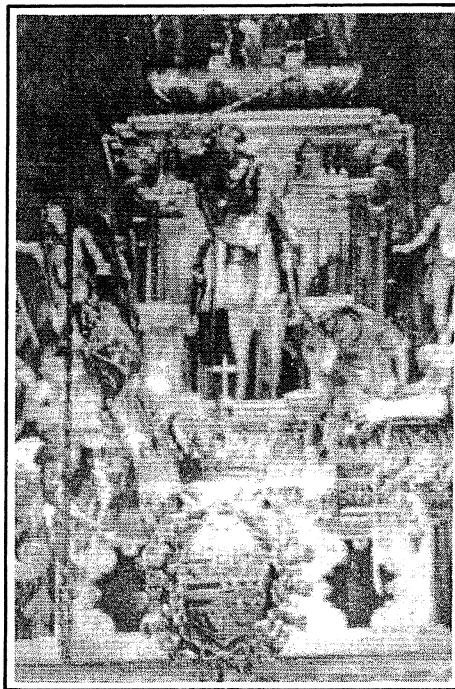


Fig. 12.—IMAGEN ECUESTRE DE SANTIAGO QUE PRESIDE EL TABERNACULO EN SU CONJUNTO, Y QUE DABA LA UNICA VISION LEJANA DEL MISMO ANTES DE LA SUPRESION DEL CORO.

EPIFANIA Y ESCENOGRAFIA JACOBEA

En todo tabernáculo alcanza valor preferente, como es lógico, la forma y modo de manifestar la persona sagrada que constituye su objeto y fin. Esta manifestación —esta epifanía— reviste especial importancia en el caso del Tabernáculo compostelano, y fue objeto de singular preocupación por parte de Vega Verdugo quien, bajo el epígrafe «**Estatua del Santo**», entre otras cosas escribe (21): «**Sobre si ha de estar vestido con tuniçela apostólica, y si ha de estar de pontifical, de pelegrino, u a caballo, o si ha de estar en pie, u si ha de estar sentado, no ha de haber pocas conferencias y pareceres, y con raçon...**». Sin embargo él rechaza decididamente la opción sedente y se muestra partidario de presentar a Santiago «**como le conocen en todo el mundo, que es a caballo y de peregrino**», inclinándose especialmente por esta última opción, pues «**él es, por antonomasia el singular peregrino de quien toman el hábito cuantos a romería caminan, aunque no vengan a este Santuario**».

Mas no será de una sola sino de las tres maneras como el Apóstol se exponga públicamente a la veneración de los fieles: Santiago evangelizador, Santiago peregrino y Santiago Matamoros —sedente, de pie y caballo respectivamente— que, junto con la urna con los restos mortales expuesta anteriormente en la cripta, completarán la epifanía jacobea revelada por el barroco en el Tabernáculo.

Poco cabe decir de la estatua sedente del Apóstol toda vez que, a pesar de las críticas de Vega Verdugo a su dibujo y proporción, la venerable imagen anterior tan solo sería ligeramente sobrealzada en su pedestal y revestida por una nueva esclavina de plata. Por el contrario, resulta interesante destacar como a pesar de las preferencias de Vega Verdugo por la imagen de Santiago peregrino como coronación del baldaquino —así lo llega a presentar incluso en dos de los «rasguños» o dibujos que acompañan su

manuscrito—, será la figura ecuestre de Santiago Matamoros la encargada de rematar la composición, ya que existe un importante significado icónico y escenográfico en este cambio.

No está de más recordar aquí el renovado papel atribuido por el barroco a la escultura ecuestre, que puede apreciarse en el tránsito que media entre las estatuas de Felipe III (1606) y Felipe IV (1638), vaciadas ambas en Florencia por el mismo equipo escultórico. La primera mantiene el modelo romano de caballo al paso, y no es sino una repetición tardía de la iconografía manierista al presentar por primera vez en la historia al caballo «de corveta» o al galope, al modo que se venía haciendo en los retratos cortesanos coetáneos.

Celebradísima en su tiempo (22), la estatua de Felipe IV despertó el interés de Vega Verdugo durante su estancia en la Corte, siendo su modelo para la ejecución del Matamoros compostelano, por más que éste acentúe su dinamismo, pues si en la de Felipe IV es el caballo el que se encabrita mientras el monarca mantiene su equilibrio y majestad, en la de Santiago es el propio Apóstol el que espolea a su caballo lanzándose al aire con él, en un auténtico **tour-de-force** de la escultura barroca que debe tanto a las conquistas estáticas, como a la estética escenográfica demandada por la nueva sensibilidad religiosa.

Porque ésta precisamente va a ser la última de las excelencias arquitectónicas que encontramos en el Tabernáculo compostelano, donde Santiago Matamoros no sólo viene a coronar escultóricamente una pieza arquitectónica, sino que lo hace en función del espacio y la distancia con que esta coronación debe ser percibida desde los diversos lugares del templo, dentro de una escenografía barroca perfectamente pensada y conseguida.

Como indicábamos respecto al Juicio Final miguelangelesco, tampoco aquí la visión del espacio era unitaria toda vez que la na-

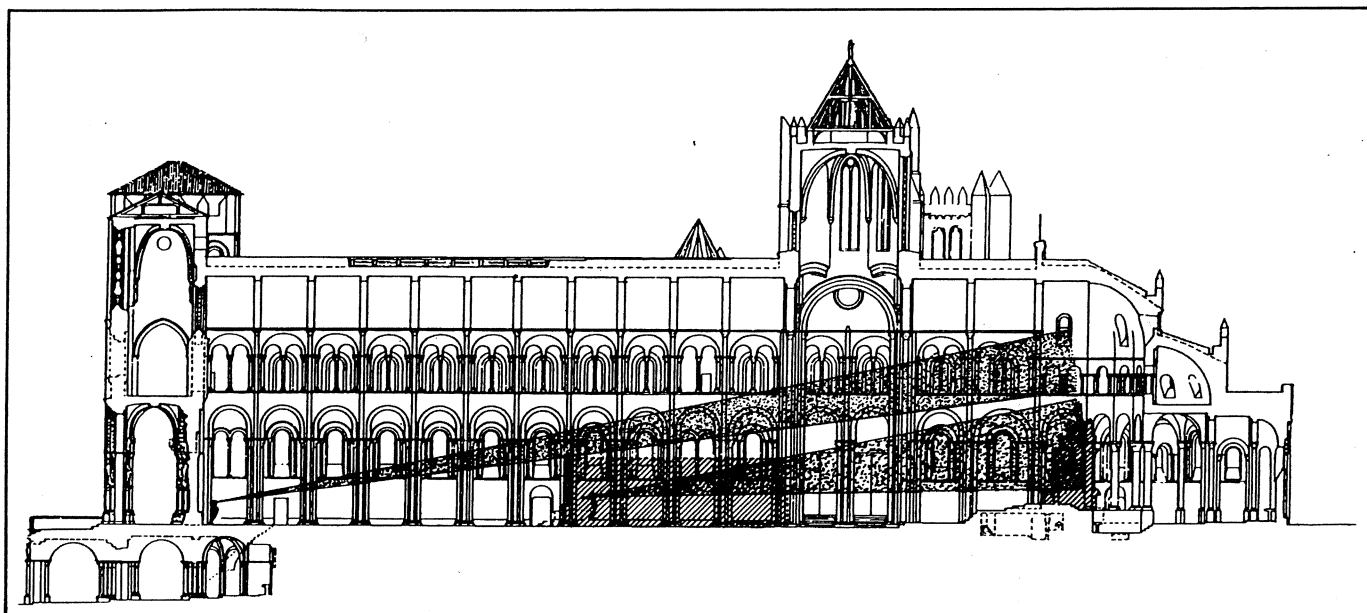


Fig. 13.—CROQUIS-SECCION QUE INDICA LAS DOS VISIONES DEL TABERNACULO (PROXIMA Y LEJANA), ANTES DE LA SUPRESION DEL CORO.

ve central se hallaba fragmentada por la ubicación «a la manera española» de un coro que interrumpía la continuidad de uso, y cuyo trascurso cortaba igualmente la visión unitaria del Tabernáculo, obligando en todo caso a una doble lectura de éste: lejana, desde los pies de la nave, y próxima, una vez atravesada la partición del coro. Esta dualidad perceptiva provocará una multiplicidad de respuestas arquitectónicas e icónicas, apoyadas en consideraciones más o menos escenográficas.

Por un lado, para garantizar la efectividad de la visión lejana era preciso sobreelevar mucho la coronación del nuevo Tabernáculo respecto de los anteriores, consiguiendo asimismo que tuviese sentido o significado no sólo como parte superior de un todo más amplio, sino también como entidad antosuficiente en dicha percepción lejana. Para ello se redefinirían una y otra vez sus propios límites perspectivos mediante una secuencia óptica definida por los sucesivos planos intermedios de interrupción visual, en donde el trascurso existente y la nueva trompetería del órgano concebida por Andrade actuarían como principales bambalinas en un auténtico **teatro sacro** compostelano.

Al tiempo, la evidencia de que la figura que presidiese dicho foco teatral asumiría unitariamente toda la carga emblemática del Tabernáculo en esta visión lejana, llevó consigo el cambio entre la imagen peregrina del Apóstol inicialmente prevista por Vega Verdugo y la ecuestre efectivamente colocada, como representante mejor esta última del nuevo dinamismo barroco del Tabernáculo y símbolo de su patronazgo sobre la Monarquía española, que era como sabemos el origen de la actuación compostelana (23).

Por otro lado, la perspectiva que ofrecía la visión próxima de este cuerpo sobreelevado, le reducía en la práctica a un mero doselón de la «resplandeciente gruta» que se creaba bajo él. Así perderían sentido las proporciones o desproporciones reales entre los miembros arquitectónicos y escultóricos de los diversos estratos

del Tabernáculo, pues formarían parte de niveles perceptivos diversos: de diversos momentos escenográficos. A su vez este concepto barroco de origen berniniano, llevado a sus últimas consecuencias, permitiría nuclear la «gruta» con la figura sedente del Apóstol y presidirla con la figura peregrina, dentro de una articulación anti-temporal y efectista.

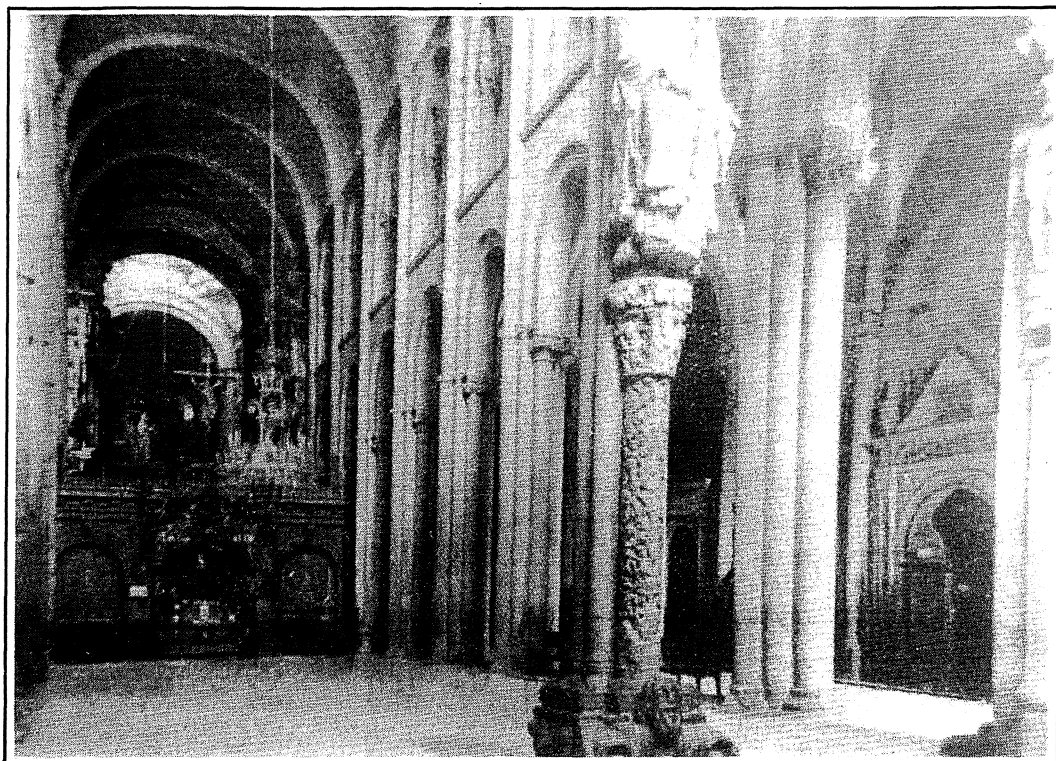
EPILOGO

Casi todos estos refinamientos escenográficos se han perdido en la actualidad después de las transformaciones habidas en los últimos doscientos años, tanto por adición como por sustracción (24).

Por un lado, por la colocación en el XIX de unas grandes lámparas-araña en la nave central, a modo de réplicas isabelinas de los arañones que trajo de Roma Diego Ulloa en 1765, cuya grandes masas dificultan la visión perspectiva del Tabernáculo. Por otro lado, por la desaparición del coro —perseguida desde la segunda mitad del XIX y consumada en 1944— acometida con la ingenua pretensión de liberar la nave central y recuperar la visión de la Capilla Mayor, pero que en realidad viene a impedir la visión de ésta en la integridad escenográfica con que fue concebida en la época barroca, dejando a la vista una obra de confusa y abigarrada lectura bien distinta de la rica **fábrica sacra** de múltiple y segmentada lectura a que venimos refiriéndonos.

De una fábrica que, en palabras de K. J. Conan —nada sospechoso de parcialidad—, confería al Santuario «un bárbaro esplendor» (25). «Pero —añadía— no debería aventurarse a juzgarlo quien no lo haya visto desde el trono del arzobispo o desde el coro durante una de las brillantes ceremonias a las que sirve de marco y para las que está pensado». Porque es en esta adecuación entre arquitectura, escenografía y liturgia donde se condensa en suma el esplendor del Tabernáculo compostelano.

Fig. 14.—VISION DEL TABERNÍCULO DESDE EL PORTICO DE LA GLORIA, ANTES DE LA SUPRESION DEL CORO, SOBRE CUYO TRASCORO SANTIAGO ECUESTRE PARECIA SALTAR SOBRE EL VISITANTE POR ENCIMA DE LA TROMPETERIA DE LOS ORGANOS LATERALES QUE SIMULAN LANZAS ENEMIGAS.



NOTAS

- (1) Es amplísima la bibliografía acerca de las transformaciones barrocas en la Catedral compostelana. Destacando tan solo las fundamentales, hemos de citar como obras generales: O. Schubert: «Historia del barroco en España», Madrid 1924; M. Chamos Lamas; «La arquitectura barroca en Galicia», Madrid 1955; G. Kubler: «Arquitectura española de los siglos XVII y XVIII», Madrid 1957; A. Bonet Correa: «La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII», Madrid 1966. Y como obras particulares: A. López Ferreiro: «Historia de la S.I.A.M. Catedral de Santiago de Compostela», Santiago 1899; J. Filgueira Valverde: «Guía de Santiago de Compostela», Madrid 1932; M. Chamoso Lamas: «El tabernáculo del Apóstol en la Catedral de Santiago», rev. *Goya* n.º 41, Madrid 1962; o, por último, el texto enciclopédico de diversos autores que con el título «IX centenario de la Catedral de Santiago de Compostela» se editó en Barcelona en 1977.
- (2) O. Rey Castelao: «La historiografía del Voto de Santiago», Santiago 1985.
- (3) J. Filgueira Valverde y J. R. Fernández Oxea: «O baldaquino en Galicia denantes do arte barroco», Santiago 1930; reeditado con el título «Los baldaquinos gallegos», La Coruña 1987.
- (4) D. de Andrade (Cee 1639, Santiago 1712) es autor de un pequeño tratado: «Excelencias, antigüedad y nobleza de la Arquitectura» (1695 ed. facsímil Santiago 1976), cuyo título ha inspirado el de la presente monografía, que quiere rendirle así un modesto homenaje.
- (5) F. J. Sánchez Cantón: «Opúsculos gallegos sobre las bellas artes de los siglos XVII y XVIII», Santiago 1956; J. Carro García: «El canónigo don José Vega y Verdugo, propulsor del barroco en Compostela», Santiago 1961.
- (6) Estas aportaciones son fruto de la Bolsa de Viaje concedida por la Universidad compostelana para preparar en Roma un Curso de Tercer Ciclo sobre *Arquitectura barroca*, impartido durante el pasado año académico 1987-88.
- (7) Oñate fue embajador en Saboya, Alemania y Roma, Correo Mayor de España, Virrey de Nápoles, y Gobernador de Milán; sobre su personalidad y el papel jugado en Italia, vid. I. Fuidoro: «Successi del governo del conde d'Oñate», Nápoles 1932.
- (8) Cuya cortesía solía extender el tratamiento nobiliario a distintos familiares más o menos próximos al auténtico poseedor del título.
- (9) L. Von Pastor: «Storia dei Papi dalla fine del Medioevo», vol. XXX, libro 1.º capítulo 1.º, Roma 1910.
- (10) Archivo Secreto Pontificio A.S.P. exp. 8781 fol. vi; vid. asimismo en Biblioteca Vaticana: *Avvisi* 96 de 13 de agosto de 1644 y sigs.
- (11) Vid. op. cit. nota 7.
- (12) Recientemente exhibido en la Exposición IX Centenario del Pórtico de la Gloria, este *Memorial* manuscrito que se conserva en los archivos catedralicios de Santiago consta de 50 folios escritos por su dos caras, y lleva intercalados en el texto 11 dibujos a pluma o «rasguños». Conocido desde 1899 merced a A. López Ferreiro, fue definitivamente publicado por F. J. Sánchez Cantón en 1956.
- (13) En 1672, al tiempo que Andrade era nombrado Aparejador de la Catedral, Vega Verdugo era «ascendido» por el arzobispo Andrés Girón a la categoría de Administrador de las rentas de los Votos de Granada, con cargo capitular compostelano en el que permanecerá hasta su muerte en 1690.
- (14) En una ocasión menciona el Santo Sepulcro de Jerusalén, que afirma «no conocer personalmente» pero «haber visto el modelo», confesión que da especial valor al resto de sus ejemplos comparativos.
- (15) Estudiadas admirativamente por L. Lanvin: «Bernini and the unity of visual arts», Nueva York 1980; vid. asimismo A. Rodríguez G. Ceballos: «La huella de Bernini en España», introducción a la edición española de H. Hibbard: «Bernini», Madrid 1982.
- (16) Vega Verdugo: «Memorial...» fol. 35-r; pues, como se atribuye a Bernini: «L'abilità dell'architetto si riconosce supra tutto quando converte gli difetti del lugo in bellezza», vid. F. Milizia «Memorie degli architetti antichi e moderni», Roma 1778.
- (17) A. de Morales: «Viage a los Reinos de León y Galicia y Principado de Asturias», ed. facsímil, Oviedo 1977.
- (18) G. Kubler: op. cit. ps. 285-291.
- (19) A.R.G. Ceballos: op. cit.
- (20) Serie de diez tapices, parte de los cuales se conservan actualmente reparados por diversas dependencias catedralicias. El tema de la columna salomónica como encuadre arquitectónico de un tapiz es frecuente desde los primeros lustros del XVII; la originalidad de los tapices compostelanos es tribaria, pues, en la autosuficiencia de la columna, que no necesita enmarcar ningún motivo ajeno.
- (21) Vega Verdugo: op. cit., fols. 32v y ss.
- (22) Hito excepcional en la historia del arte, fue vaciada por Pietro Tacca tomando como modelos un busto de Montañés y un retrato de Valázquez; para garantizar su estabilidad fue consultado Galileo.
- (23) Ello explica la incogruencia de que sea el peregrino y no el caballero quien en lo alto del camarín reciba el homenaje de los cuatro reyes que crearon y mantuvieron el tradicional «voto a Santiago»: Alfonso II, Ramiro I, Fernando V y el propio Felipe IV.
- (24) R. Otero Tüñez: «La edad contemporánea», en el texto enciclopédico «IX Centenario...» antes cit., ps. 379-399.
- (25) K. J. Conan: «The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela», Cambridge 1926; traducida y reeditada por el Colegio de Arquitectos de Galicia, Vigo 1983.