

**El patrimonio mueble de las catedrales gallegas
en la Edad Moderna**

DOLORES VILLAVERDE SOLAR
Universidad de A Coruña

INTRODUCCIÓN

Hace miles y miles de años que el hombre descubrió el poder de sus manos para crear y hacer cosas bellas. Desde ese momento nace lo que conocemos como historia del arte, que ha ido evolucionando con el paso del tiempo y aportando no sólo su riqueza, belleza y complejidad, sino también cierto funcionalismo, pues muchas veces la obra de arte nace con una función concreta además de embellecer. Cuando se opina sobre la historia del arte gallego resulta habitual destacar el barroco, algo lógico pues hay que tener en cuenta que son muy abundantes las obras, tanto eclesiásticas como civiles, que se levantaron en ese momento histórico, lo que lleva incluso a que se hable de «ciudades barrocas».

El barroco pronto llegaría a convertirse en un estilo artístico que fue la alternativa de prestigio frente al arte de épocas anteriores, y al que históricamente tenemos que vincular a la reforma católica. De todos es sabido que una de las funciones del arte en el barroco era servir a la religión católica. En dicho cometido la imagen cumplía un papel fundamental como «difusora» de la religiosidad que enseñaba la Iglesia: era el lenguaje que transmitía la doctrina. La Iglesia «oficial» y las órdenes monásticas consideraron el arte como algo necesario, así surgen las complejas y artificiosas máquinas retablisticas que ornamentan los templos, las representaciones de milagros y vidas de santos a través de las cuales se aprecia la intencionalidad del arte barroco: provocar en el fiel persuasión y elevación espiritual.

En este contexto, la liturgia católica necesitaba de unas condiciones especiales, tanto del espacio arquitectónico como del mobiliario. De ahí el valor que siempre se dio al retablo y las imágenes. El barroco es el gran momento del retablo. Va a ser esta una época de fastuosas construcciones que son todo un apoyo visual para la liturgia concebidas como «grandes máquinas» llenas de movimiento y profusamente decora-

das. El auge de la retabística en Galicia coincide con este estilo artístico, siendo constantes los contratos con los mejores entalladores y retablistas para ornamentar templos. Artistas de la talla de Castro Canseco, Fernando de Casas, Domingo de Andrade o Simón Rodríguez logran imprimir un nuevo atractivo a la sensibilidad del fiel: en sus obras prima el sentimiento a la razón, los retablos parecen sucesiones de curvas, elipses, volutas, las columnas se retuercen, se pierde el sentido plano de las plantas... Los retablos e imágenes se acogen a la arquitectura y se llega a una perfecta simbiosis de las artes. Arquitectura, pintura y escultura se unen para formar un todo en grandiosos edificios donde la percepción visual no sabe distinguir en ocasiones dónde empieza lo uno y dónde lo otro. Al creyente se le dará «todo hecho», no tiene más que levantar la vista, admirar y emocionarse con las complejas iconografías de contenido espiritual rodeadas siempre de una gran solemnidad y majestuosidad.

LAS CATEDRALES GALLEGAS EN LA EDAD MODERNA

Si el barroco gallego tiene un perfil propio dentro del contexto del arte español, nuestras catedrales cuentan con una trayectoria particular que hace pensar no sólo en la amalgama de estilos que en ellas vemos, sino en fábricas propias con maestros que posibilitan la proyección de su arte y buen hacer a otras zonas. Y si el artista barroco encontró en las grandiosas escenografías que relatan la historia sagrada piezas e imágenes de intensa policromía y expresividad, entonces nuestras catedrales son los mejores ejemplos de lo que es un escenario barroco, el marco perfecto para expresarse a través de impresionantes obras.

Al empezar a hablar de las cinco grandes basílicas hay que hacer una aclaración. Existe una opción generalizada que lleva a pensar que el origen del arte barroco gallego está en Compostela, pues su catedral es la obra más conocida y reconocida del estilo en Galicia. Es erróneo pensar así, ya que hay otros focos de importancia en la Edad Moderna como el tudense, el ourensano o el noiés, esta última una de las villas más prolíficas en artistas durante los siglos XVIII y XIX¹. Y por otro lado, se suele diferenciar entre arte rural y urbano², pensando que todo el arte que merece la pena se encuentra en los grandes centros monacales o catedralicios, cuando no siempre es así. Existen pequeñas ermitas o templos parroquiales ricamente ornamentados, y normal-

¹ Escribía D. José Couselo Bouzas en su *Galicia artística* que «la hermosa y atrayente villa de Noya ha contado en todo el siglo XVIII y parte del XIX con un número relativamente grande de artistas». COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1932.

² LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., «Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática», en *Os profesionais da historia ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, Santiago, 1995, pp. 53-75.

mente los mismos maestros de las catedrales se pueden ver trabajando en pequeños santuarios o parroquias del rural, de ahí que el interés de esta ponencia radique no sólo en mencionar algunas de las piezas más significativas de las cinco catedrales gallegas, sino también en ver cómo se transmite la influencia de las distintas fábricas catedralicias fuera de las grandes urbes.

El de las catedrales es un patrimonio riquísimo que afortunadamente hoy en día se halla inventariado, estudiado, protegido y conservado, si bien una forma de revalorizarlo sigue siendo darlo a conocer. Es mucho, muchísimo, lo hecho en las catedrales creando escuelas y dejando secuelas a lo largo y ancho de la comunidad. Las cinco catedrales gallegas tienen un elemento común: la amalgama de estilos que se superponen a lo largo de los siglos. Hay también en todas las catedrales varios conceptos de basílica que se unen: la románica, la renacentista, la barroca, o incluso la neoclásica... Pero el último gran impulso constructivo de las catedrales se da en el barroco, junto al nacimiento de nuevas sedes se realizaron en las existentes intervenciones y modificaciones destacadas: fachadas, cúpulas, retablos, coros... que muestran todo el esplendor decorativo del estilo.

Teniendo todo esto en cuenta, y a la hora de buscar una justificación que explique la elección de este tema y la selección de piezas, hay que decir que son realmente muchos los trabajos existentes sobre la cuestión, sobre las distintas piezas que ornamentan los edificios y sobre sus autores, sobre las fuentes documentales y escritas con las que se cuenta para su estudio. Por todo ello, para no hacer el texto demasiado largo y tedioso, y tratando sobre todo de evitar que se limite a ser una enumeración de piezas, opté por poner límites cronológicos y temáticos. Con esto quiero decir que se limitará a una etapa determinada, tomando como referencia los siglos XVII y XVIII y como tema base, o como si de un nexo de «unión» se tratara, elegí el valor iconográfico de los ángeles que ornamentan los retablos, con la única intención de dar otro punto de vista al tema de las catedrales.

LOS ÁNGELES

El mundo moderno ha mostrado gran interés por este asunto. El pensamiento cristiano empezó a preocuparse por escrutar ciertos misterios que hasta entonces habían pasado desapercibidos, por eso nacieron nuevas devociones, como el culto a la Virgen del Rosario y su rezo, representaciones de visiones y éxtasis de santos..., o la devoción a los ángeles, que es un curioso capítulo de la contrarreforma³. El arte de la contrarreforma fue populista y teatral, exaltando la penitencia, el martirio, los éxtasis

³ MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Encuentro, 2001, p. 280.

y con una tendencia iconográfica a romper fronteras entre cielo y tierra, y nada mejor que los ángeles para unir ambos mundos.

Sabemos que actúan de intermediarios entre Dios y los hombres y se podrían definir como espíritus celestes creados por Dios para su ministerio, que aparecen en todos los episodios de la vida de Jesús y María⁴. La *Biblia*, evidentemente, es la base de la existencia de los ángeles como mensajeros de Dios. El nacimiento de Jesús cambiará su papel de vínculo entre el hombre y la divinidad. Así, se convierten en servidores de su creador, poco importa cuál sea su función (guerreros, mensajeros o ensalzadores), sólo tienen un objetivo: servir los designios de Dios sin olvidar al hombre.

Teniendo todo esto en cuenta no sorprende que hayan sido origen de abundantes representaciones artísticas. El arte moderno ha mostrado gran interés por estos seres cuya representación alada, en numerosas ocasiones de extremada belleza, fue confundida erróneamente en un principio con las victorias griegas o níké, figuras paganas, pero que fueron las elegidas como modelos para las representaciones angélicas, y suelen aparecer vestidos igual que los santos. Los angelotes o putti aparecen relacionados con pequeños Eros o Cupidos⁵.

Otra cuestión a tener en cuenta a la hora de plantear este tema es la clasificación de los ángeles. La jerarquía de los ángeles fue la que adquirió más relevancia en el pensamiento y arte cristianos⁶. La palabra jerarquía equivale a lo dicho por Dionisio Areopagita⁷ en el siglo VI, que estableció tres jerarquías⁸. Más allá de las clasificaciones existen tres arcángeles⁹, Gabriel, Miguel y Rafael, que son superiores a los demás¹⁰, y se ocupan de misiones particulares: la anunciación de Cristo a María por

⁴ Dionisio Areopagita, en el capítulo IV de su *Jerarquía Celeste* «Lo que significa el nombre ángel», escribe: «*Son evidentemente superiores por cuanto han recibido de la divina largueza ... Por medio de ellos se nos transmiten las revelaciones que exceden nuestros alcances*». *Obras Completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Edición de Teodoro H. Martín, Madrid, B.A.C., 1990, p. 137.

⁵ SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Alianza, 1981, p. 316.

⁶ MÁLE, *op. cit.*, p. 282.

⁷ Autor misterioso del siglo VI cuyo libro apócrifo dio la primera y más importante de las jerarquías celestes y sobre cuya clasificación se apoyarán las enseñanzas teológicas cristianas desde el siglo VI.

⁸ Primera: serafines, querubines, tronos. Segunda: dominaciones, virtudes, potestades. Tercera: principados, arcángeles y ángeles.

⁹ «*Los santos arcángeles tienen el mismo orden que los principados celestes y, como queda dicho, juntamente con los ángeles forman una sola jerarquía y orden. ... El orden de los arcángeles comunica la unión a los ángeles gracias a los invisibles poderes de ordenar y disponer que ha recibido del Principado mismo... Se relaciona con los ángeles por servir de intermedio para comunicar a estos las iluminaciones que reciben de Dios por medio de las primeras jerarquías*». *Obras completas del Pseudo-Dionisio...*, pp. 157-158.

¹⁰ Arcángel significa, literalmente, jefe de los ángeles.

Gabriel, el combate contra Satanás por Miguel y un papel más reservado a Rafael, cuya grandeza se asienta en una simple función de asistencia junto a Tobías. Y, si se habla de ángeles hay que hablar de demonios, el papel de «malo» queda reservado a Satán, que es el ángel caído. El demonio fue creado como todos los demás ángeles, pero se aisló de Dios convirtiéndose en el príncipe de las tinieblas.

Como es imposible realizar un análisis exhaustivo de todas las obras barrocas conservadas en las cinco catedrales gallegas me decanté por seleccionar aquellas donde la presencia de los ángeles es más significativa analizando sus distintas funciones: mensajeros, luchadores, músicos, cohortes de ángeles, servidores, portadores (de estandartes, lámparas, instrumentos de la Pasión), etc.

1. CATEDRAL DE SANTIAGO

La catedral compostelana aglutina una armoniosa mezcla de estilos desde su fundación. Será a partir del año 813, al identificar Teodomiro el enterramiento como el del apóstol Santiago, cuando comienza realmente la historia de la basílica compostelana. De la originariamente románica a la neoclásica pasan varios siglos y distintos ciclos artísticos. Un nuevo ciclo renovador en la catedral nace en la Edad Moderna, se puede decir que desde el 1500 hasta la mitad del siglo XVIII se llevan a cabo las más notorias reformas de la basílica¹¹. En años barrocos, en concreto durante los siglos XVII y XVIII, se tratarán con nuevos criterios los grandes temas. Uno de los aspectos que hay que cambiar en este momento es la apariencia de la capilla mayor, pero también se comienza a embellecer el interior y se busca organizar mejor el culto.

En el paso del XVII al XVIII la catedral cambia su aspecto. El gran responsable del despeque barroco fue Vega y Verdugo¹². Con él se inicia un nuevo ciclo y nuevos criterios artísticos. De sus actividades artísticas en la catedral no se sabe nada hasta 1658 en que fue nombrado fabriquero, desde esa fecha nada se va a hacer en el edificio sin que él intervenga. Entre las obras por él dirigidas está la de mejorar la apariencia de la capilla mayor.

El culto al apóstol gira alrededor de su altar, que es a la vez el altar mayor del templo y se dispuso encima de su tumba. Esa zona central del crucero va a tener una significación especial durante el barroco al erigirse el nuevo baldaquino, que sustituye el altar de plata mandado construir por Gelmírez. Para el nuevo tabernáculo pidió trazas a los entalladores Francisco de Antas y Bernardo Cabrera, quienes se decantan

¹¹ «Ende 1500 ata a metade do XVIII a catedral asume tan notorias e fundamentais remodelacións que estas outorgan un carácter verdadeiramente novidoso a aquela construción medieval que se intenta, na medida do posible, renovar». GARCÍA IGLESIAS, J. M., «A Idade Moderna», en *Catedrais-Santiago de Compostela*, Xuntanza, 1993, p. 284.

¹² DÍAZ MUÑOZ, P., *Catedrales en el Barroco*, Madrid, Jaguar, 2003, p. 159.

por una arquitectura vinculable en estilo al baldaquino barroco por excelencia: el de San Pedro del Vaticano. Domingo de Andrade será el maestro de obras fundamental que desarrolla la forma piramidal del remate, coronado en forma de tumba iluminada por una estrella y guardada por ángeles, en una disposición que guarda también relación con el triunfo que se levantó en Sevilla en 1671 con motivo de la canonización de San Fernando.

El informe del cabildo cuenta que el primer proyecto era un retablo de plata para colocarlo sobre el altar mayor bajo el tabernáculo que ya había. Vega y Verdugo considera impropio esta solución por no ser apropiado para un sepulcro y propone una nueva, semejante a la de Bernini en Roma. El proyecto no sólo se basará en el de Bernini, sino también en algunos grabados de Domenico Fontana en los que se recurre a ángeles como elemento sustentante del tabernáculo, figuras aladas que parecen volar y descargar el peso sobre los muros del deambulatorio. La idea era erigirlo «flotando» en el aire soportado por ángeles sin columnas. La fuente más directa para seguir su proceso constructivo es el segundo libro de fábrica. Gracias a sus notas sabemos que Andrade se hizo cargo de la obra desde 1665, construyendo Vega y Verdugo los dos primeros cuerpos (la obra se inició en 1658), distinguiéndose así dos períodos de construcción del tabernáculo. En el primero se perfila cuál será la disposición de la estructura que se pondrá sobre la tumba del apóstol y que servirá como señal del lugar donde reposan los restos de Santiago¹³.

Los ángeles se utilizan para sostener y de igual forma se aprovechan como elemento decorativo. Son gigantescos ángeles que carecen de la elegancia habitual en estos seres y se muestran sosteniendo el baldaquino en posturas forzadas¹⁴, debido no sólo a que se debían concebir volando, sino también a que en Compostela existía otro handicap, la estrechez del presbiterio, lo que llevaría a evitar demasiadas columnas¹⁵. Junto a los ángeles telamones encontramos también portaestandartes¹⁶ y portalámparas. En la parte superior del baldaquino encontramos algunos que si bien ahora ya no portan estandarte alguno, sí lo tuvieron. Todos los ángeles del tabernáculo mantienen la misma iconografía: jóvenes adolescentes alados y vestidos con túnica cuya función básica es portar o más bien cargar, con distintos instrumentos, el peso del dosel que cobija al santo patrón.

A finales del XVII, el mecenazgo de Monroy hizo posible un nuevo proceso de enriquecimiento en el templo. Con él comienza una nueva etapa de obras importantes

¹³ MONTERROSO MONTERO, J. M., *A arte de Compostela. O barroco*, Sada, Edición do Castro, 1997, p. 40.

¹⁴ GARCÍA CABALLERO, M., *Los ángeles en los retablos barrocos compostelanos*, 1981, p. 122. Tesis de licenciatura inédita, dirigida por Otero Túniz, leída en la Universidad de Santiago de Compostela.

¹⁵ MONTERROSO, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶ Ángeles que derivan de las victorias aladas de Roma.

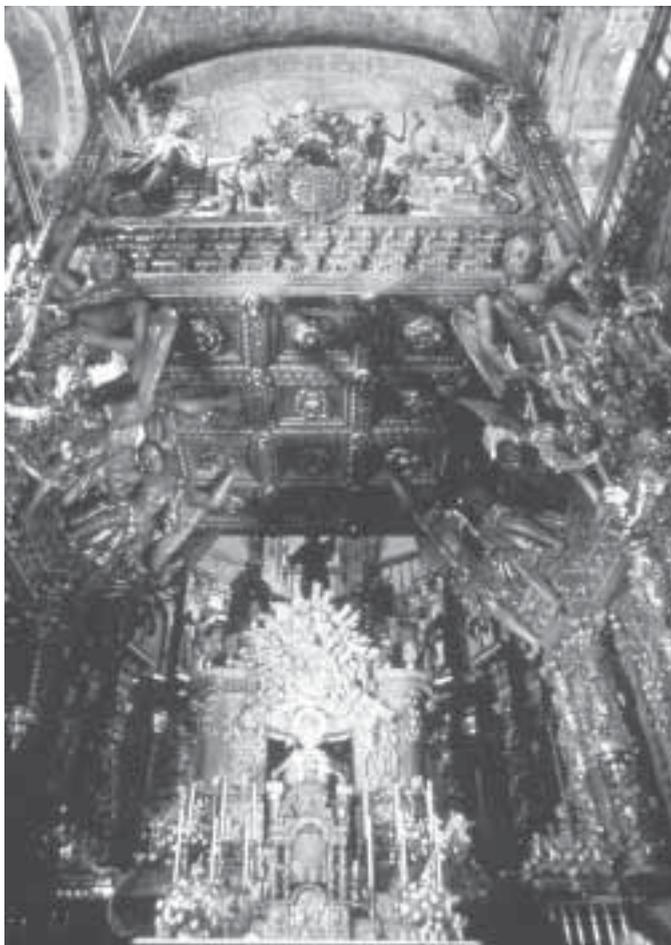


Ilustración 1. Catedral de Santiago - Tabernáculo del Apóstol. Foto de Xurxo Lobato, © Fundación Pedro Barrié de la Maza, Biblioteca de la Fundación Pedro Barrié de la Maza.

alrededor del altar mayor de la catedral¹⁷. En este momento se decide hacer órganos nuevos. Es interesante tener en cuenta el papel que va a tener la música en la liturgia católica a partir del barroco. El órgano va a ser un instrumento más de la ceremonia y como tal hay que ornamentarlo. La obra de los órganos nuevos se decide por fin en el año 1704, contratando a Manuel de la Viña la construcción de uno que estuviese «a la

¹⁷ GARCÍA IGLESIAS, art. cit., p. 302.

altura de la basílica»¹⁸. En 1705 se contrata a Antonio Alfonsín y Miguel de Romay la caja del lado de la epístola, siguiendo posiblemente órdenes de Domingo de Andrade. En 1709 se encarga el del lado del evangelio, en este caso trabajando únicamente Romay en él. Ambos son todo un repertorio de iconografías seráficas, desde querubines a portaestandartes, turiferarios, etc., dejando el remate de ambos al patriarca Santiago, siendo en el primero de ellos un Santiago ecuestre, y en el segundo un Santiago sedente delante de la Virgen del Pilar, que se acompaña de ángeles, niños de corta edad que rodean a María, y que con sus alas desplegadas se convierten en pieza fundamental aumentando el movimiento barroco de las figuras¹⁹.

Junto a las obras de la capilla mayor se completa la decoración de diferentes capillas en la catedral. De todos los retablos que podemos admirar en las distintas capillas me gustaría destacar el de la Soledad, procedente del trascoro y realizado por Miguel de Romay y Antonio de Alfonsín, junto a Francisco Sánchez Pincerna en el dorado y pintura. La sencilla pieza se traza en 1705, compuesta de basamento con mesa de altar y un cuerpo de una sola calle con arco de medio punto a modo de hornacina donde se cobija la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, a la que está dedicada. El retablo es una mezcla de ornamentación y sobriedad, se cubre de motivos ornamentales de colores vivos que contrastan con la sobriedad de su titular y con un retablo dedicado a la Pasión y Muerte de Cristo. Su autor consigue mostrar las características propias del estilo de este momento, valiéndose de una rica policromía, abundante decoración que cubre la arcada y guardapolvo y una imagen y temática dramática. La obra está cubierta por cenefas, borlas, ménsulas y, sobre todo, figuras angelicales que portan los símbolos de la Pasión y contrastan con el dolor de la Madre por sus actitudes inquietas y expresiones alegres, frente a María con sus ropas negras y rostro severo. Tallados a la manera de putti renacentistas, con cabello corto y ondulado, los ángeles vuelan, se alargan y estilizan, algunos con actitudes incluso aparatosas. Todo un repertorio de retratos infantiles en actitud alegre, que al portar los símbolos de la Pasión nos da el verdadero sentido de la temática del retablo: el triunfo de Cristo sobre la muerte. Se trata en esta ocasión, no sólo de portadores, sino de ángeles al servicio directo de Cristo y María²⁰.

La capilla de San Andrés ocupa su muro testero con un retablo de 1707 obra de Fernández Espantoso. Sus formas lo hacen vinculable al modo de hacer de Andrade. La disposición actual de las figuras posiblemente no sea la original, pues llama la atención la ubicación de una Virgen del Carmen en la calle central y encima de ella,

¹⁸ Ídem, p. 312.

¹⁹ GARCÍA CABALLERO, *op. cit.*, p. 94.

²⁰ La pieza posee semejanzas con el retablo de la Soledad de la iglesia parroquial de Ponte Ulla (Vedra). Ambos presentan la misma estructura, una sola imagen en la hornacina (la titular, de vestir), cubriendo la arcada con ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión.

sin ningún tipo de división, una Asunción. El ático se reserva para la pasión de San Andrés al que corona un ángel que está entre nubes simbolizando con ello el «premio» al mártir, su coronación en el Cielo, siendo un ángel el enviado directo de Dios para llevar a cabo esa misión divina.

Y un arcángel siempre vinculado directamente a María va a aparecer en el retablo de la capilla de la Prima. El actual retablo fue diseñado por S. Rodríguez y tallado por A. Alfonsín y Manuel de Leis. Se dedica a la Concepción y al Descendimiento. Como punto de unión entre ambos aparece el ángel anunciador.

2. CATEDRAL DE LUGO

Parece ser que la actual catedral de Lugo, ciudad que cuenta con una de las dignidades catedralicias más antiguas de España, se levantó en el lugar donde existió un antiguo templo cristiano-romano. La catedral románica se inicia a imagen de la de Santiago en el año 1129 y en los siglos XVII y XVIII se enriquece con obra barroca. La pieza más destacada se lleva a cabo en el primer cuarto del siglo XVIII, cuando se sustituye la capilla central de la girola por otra de planta cruciforme que da culto a la Virgen de los Ojos Grandes. Se inicia en 1725 con planos de Casas y Novoa²¹. Es una obra singular en el barroco gallego por su formulación ya que se dio un planteamiento unitario al conjunto, desde el espacio de planta centralizada (el considerado como más apropiado a una advocación mariana) al retablo-baldaquín y la cúpula. A finales de 1727 se paralizó la construcción, por la marcha del artista, hasta 1732, año en que Casas regresa a Lugo. Desde ese año los trabajos se centraron en el camarín de la Virgen, que se debe a las manos de Miguel de Romay. La capilla se finaliza en 1736.

Se piensa en un retablo-baldaquino trazado igualmente por Casas Novoa y tallado por Miguel de Romay, que cobija en el centro a la Virgen de los Ojos Grandes. La pieza se une a la arquitectura con cuatro volutas de madera que parten de cuatro pilares del crucero, y que a su vez dan paso a una pilastra ornamentada sobre la que se levantan cuatro angelotes que recuerdan a los que aparecen en el retablo de la capilla del Pilar de la catedral de Santiago. El tabernáculo se apoya en un basamento poligonal de gran dinamismo barroco, donde queda clara la relación con la descripción hecha para el triunfo de la catedral de Sevilla con motivo de la canonización de Fernando III que se debe a la mano de Torre Farfán.

²¹ El 6 de octubre de ese año es llamado «para que se dispusiese la planta y obra de una sacristía nueva que se determinó hazer en el lugar y sitio que está la capilla de Santo Eugenio cogiendo la puerta de la iglesia que está junto a dha y el altar de la gloriosa Santa Lucia y pa que en la sacristía que ahora ai se haga un camarín y lo demás necesario pa colocar en ella como en capilla propia suia a Ntra Sra de los Ojos Grandes ntra Patrona y que en los nichos que ai en dha sacristía se hagan altares pa mas comodamente poder cumplir con las muchas fundaciones que están dotadas e el altar de Ntra Sra». VV. AA., *Proyecto Galicia Galicia Arte. O Barroco*, Hércules, 1993, p. 40.

La temática mariana se centra en dos ideas básicas: exaltar a la Virgen como reina de la creación y como salvadora. Así se refleja en las inscripciones del aro de la cúpula y bóvedas del cascarón. Para ello cuenta con una compleja iconografía donde el barroco da rienda suelta a su gusto por el decorativismo y ornamentación²². La imagen de la Madre de Dios se rodea de ángeles que se convierten en los «secundarios» de lujo en este retablo. Tenemos centrado el retablo a la protagonista, María, y el Niño Jesús, si bien no están solos pues la imagen de la Trinidad los observa. Rodeando la escena toda una cohorte de ángeles que alaban a María alcanzando así la representación la glorificación. Estos seres están a medio camino entre servidores, músicos y observadores del episodio.

3. CATEDRAL DE OURENSE

La otra gran catedral es la de Ourense, y de entre todas sus capillas la del Cristo es la capilla «por antonomasia». Su construcción para la venerada imagen supone una de las más importantes remodelaciones del edificio. Se cuenta que en el siglo XIV el obispo de Ourense, don Vasco Pérez Mariño, trasladó la imagen de Cristo crucificado desde Fisterra a la ciudad y a partir de ese momento nace la devoción al Cristo. La imagen en origen se iba a ubicar en el altar de la Santa Cruz, situado en el brazo norte del crucero de la catedral, pero pronto necesita un nuevo espacio más suntuoso y de acuerdo con los gustos de la época. Surge así la idea de construir la capilla del Cristo a mediados del XVI, reformada y ampliada en el XVIII.

Los retablos de la capilla se contratan a finales del XVII. Los ángeles aquí ocupan un lugar privilegiado, encargándose de diferentes funciones. Para una mejor comprensión de la obra empezaré por los retablos laterales, que presiden San José y la Sagrada Familia uno de ellos y la Virgen Blanca el otro. Estos retablos se coronan con dos angelillos que sostienen un florero (que se apoya en la cabeza de otro querubín) y del que salen ramas que rodean toda la estructura, pequeñas figuras aparentemente decorativas que, sin embargo, son un elemento fundamental en la estructura de los retablos. Cuatro ángeles de mayor tamaño vestidos portan cartelas.

²² En la cúpula los motivos iconográficos se sitúan dentro de los óvalos que ocupan la parte central de los casetones que decoran los plementos de la misma. Se organizan en varios círculos. El primero presenta doce óvalos decorados con el anagrama de María en letras doradas sobre fondo esmeralda. El segundo muestra otros símbolos marianos representados por el sol, la luna, la estrella de ocho puntas ... y una torre circular y estrecha sobre un cerro, tomados de la Letanía Lauretana. Se completa con unas aves. El tercer anillo se decora con ocho óvalos ocupados por árboles, por la equiparación frecuente de María con árboles (Eclesiástico, 24, 13-14). Y el cuarto anillo presenta ocho óvalos que contienen varios símbolos relacionados con María, un barco, un castillo con dos cuerpos, un timbal redondo, la escala de doce escalones, una columna, un pozo y una ciudad con torres, todos símbolos de la Inmaculada Concepción.

Pocos años después se decide ampliar las piezas y para enmarcarlos en altura se opta por ángeles con cartelas vestidos como caballeros y sobre ellos dos relieves: uno con los desposorios de María y el segundo con la Asunción y Coronación de la Virgen. En la parte central el tercer relieve nos narra el tema de la apoteosis de la Cruz y el Juicio Final. Ante este tema iconográfico tan importante en el barroco el artista echa mano de un ángel como el ser que tiene el encargo de sostener la gran cruz, mientras otros tocan trompetas y llevan cartelas con leyendas alusivas al tema. Remata todo el conjunto con cuatro ángeles vestidos como guerreros llevando pendones y los instrumentos del martirio de Cristo.

Continuando con nuestro recorrido por la capilla llegamos al baldaquino, que nada más verlo nos recuerda al de Santiago al ser nuevamente sostenido por cuatro enormes ángeles. En él se nota la mano de Andrade, quien contrata la obra en 1679. Fue construido a semejanza del baldaquino de Santiago. Consta de cuatro grandes columnas salomónicas (al igual que el de San Pedro del Vaticano) que sostienen a cuatro ángeles que levantan el dosel que cubre el altar. Una cenefa de angelillos rodea a Cristo en la cruz y otra al sagrario, aludiendo así a la Eucaristía y la Redención merced a esta ubicación.

El trasaltar se decora con el camarín de la Dolorosa. Y finalmente Castro Canseco es el encargado de la obra en madera policromada de la estructura arquitectónica. Lo hace con distintos relieves que relatan la Pasión de Cristo. El más interesante para este tema es el del Huerto, donde el ángel le entrega el cáliz a Cristo siguiendo el relato bíblico. Durante el barroco se extendió un pensamiento expresado con frecuencia en los devocionarios, según el cual los ángeles asisten al sacrificio de la misa, y se nos asegura que algunos santos vieron a los ángeles permanecer cerca del altar durante el sacrificio²³. En ocasiones la Eucaristía es denominada en el Antiguo y Nuevo Testamento «pan del cielo o pan de los ángeles» y en la misa el sacerdote, tras la consagración, pide que «estos dones sean llevados por la mano de tu ángel a tu sublime altar»²⁴.

El que aparece en el relieve ofrece a Cristo el cáliz amargo. Es la imagen de Cristo en el Huerto de los Olivos asistido por el ángel que le indica el cáliz que ha de beber cumpliendo así las Escrituras. El ángel está en este retablo para recordar la voluntad de Dios Padre y ayudar a Cristo en esa prueba, recordando sus propias palabras en la Última Cena²⁵. Es una vez más, la imagen del *ángel servidor* en uno de los episodios más dramáticos de la vida de su Señor.

²³ MÁLE, E., *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*, Encuentro, 1985, p. 263.

²⁴ MONTEROSO MONTERO, J. M., «La apoteosis eucarística», en *Galicia Terra Unica*, Santiago, 1997, p. 250.

²⁵ «Tomando el cáliz, después de dar gracias, se lo entregó y bebieron de él todos. Y les dijo: Esta es mi sangre de la alianza, que es derramada por muchos». Marcos 14, 23-25.

Y así, con una complicada iconografía y un único tema (la Pasión y Muerte de Jesús) se convierte en la gran obra barroca de la catedral. Todo se llena de dramatismo y dolor en un gran teatro donde se relata al fiel la Pasión, Muerte y Resurrección del Señor. Un horror vacui domina el conjunto. Existe una necesidad de cubrir toda la superficie y se hace con motivos diversos, desde frutos a la innumerable cuenta de ángeles, que consiguen darle un mayor efecto teatral, repartiéndose por todo el retablo al igual que ocurre en el mayor de San Martín Pinario o en la capilla del Pilar de Santiago. Un horror vacui que no es sólo un motivo decorativo, sino algo más trascendente que ayuda a entenderlo y culmina en el retablo baldaquino con Cristo crucificado (la muerte) y los cuatro ángeles tenentes que llevan a la linterna (la luz o Resurrección).

Puesto que estamos hablando del valor iconográfico de los ángeles no debemos obviar el retablo dedicado a San Miguel arcángel, situado en el testero del brazo sur del crucero en su lado izquierdo. Es sustituto de otro anterior que se sabe ya existía en 1568. De nuevo Francisco de Castro Canseco es el encargado de llevar a cabo esta obra en 1714. Estilísticamente concuerda con la manera de hacer del autor: columnas salomónicas, vegetación frondosa que rodea la hornacina que cobija al titular con su iconografía tradicional, vestido de guerrero con coraza, casco, armadura, como cabeza del ejército, dispuesto a atravesar al ángel sublevado que está a sus pies. Su nombre significa «Quién como Dios» y sus dos actividades esenciales son la de conductor de almas²⁶ o psicopompo, que pesará el día del Juicio Final llevando a cabo la Psicostasis a través de la que se decide quién merece entrar en el Paraíso y quién es enviado al Infierno²⁷, y el de estratega en lucha con el dragón²⁸. Esta es la imagen representada aquí de acuerdo con el texto apocalíptico: *«hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón y sus ángeles»*²⁹.

No sabemos si lo que falta en la mano del ángel sería la balanza por su otra ocupación de pesador de almas. Tan interesante como la iconografía de San Miguel es el relieve superior, relativo también al santo. Se contempla en él una escena de caza en clara referencia al triunfo de la Iglesia católica sobre la reforma protestante. La leyenda que da explicación a lo narrado es la siguiente:

²⁶ La figura de San Miguel pesando almas parece provenir de un tema muy difundido en el antiguo Egipto, aunque su primera representación en fresco se halla en Capadocia. BEIGBEDER, O., *Léxico de los símbolos*, Encuentro, 1989, p. 42.

²⁷ ARAUJO BARROS, M. de, «La figura del arcángel San Miguel: su doble identidad como guerrero divino y psicopompo en los capiteles de Santa Mª de Cambre y San Xulián de Moraime», en XXI *Ruta cicloturística del Románico*, Pontevedra, 2003, p. 166.

²⁸ El tema de San Miguel aplastando al dragón es ya conocido en zona mesopotámica. BEIGBEDER, *op. cit.*, pp. 42-43.

²⁹ Apocalipsis 12, 7-11.



Ilustración 2. Asunción de la Catedral de Ourense.
Foto de Xulio Gil. *La Catedral de Ourense*, A Coruña, Xuntanza Editorial, 1993.

«hacia el fin del siglo V gobernando la Iglesia el Papa Gelasio, apacentaba su ganado un pastor... Desmandose un novillo y metiose en una cueva o caverna. El pastor para obligarle a salir de allí le disparó una flecha, la cual retrocediendo hirió al pastor. Quedaron atónitos los acompañantes y llegada la noticia a la ciudad de Siponto informado el obispo creyó que en aquello se ocultaba algún misterio... Al cabo de tres días se le apareció San Miguel y le declaró ser la voluntad de Dios que aquel ángel tutelar de su Iglesia fuere reverenciado en el mismo sitio donde acababa de suceder aquella maravilla»³⁰.

En la capilla de Arrojo es otro arcángel, San Rafael, el ángel guardián, el representado en una de las calles del retablo. Se representa como pescador con una iconografía similar al santo que podemos admirar en el retablo mayor de San Martín Pinario en Santiago, colocado en uno de los relieves laterales de los entrepaños que comunican con la sacristía. Ambos tienen iconografías muy similares: hombres jóvenes e imberbes vestidos con largas túnicas, calzando sandalias, se presentan alados y señalando ambos al cielo.

También los ángeles que rodean a María en el retablo de la capilla de la Asunción tienen un papel fundamental. La pieza se contrata en 1657 a Bernardo Cabrera y Mateo de Prado. La temática representada es la Asunción. Toda una cohorte de ángeles acompaña a María en su subida al Cielo. La Madre de Dios es literalmente empujada en su subida por pequeños ángeles que están a sus pies, mientras otros la observan y juegan felices en forzadas posturas. En la misma representación Mateo de Prado une dos episodios, ya que la escena se completa con la Coronación de María, que realizan otros dos ángeles de mayor tamaño y vestidos con largas túnicas³¹. Cuatro ángeles músicos entonan sus instrumentos y actúan como cesura o límite entre los dos mundos (celeste y terrestre), actuando de intermediarios entre cielo y tierra.

En la capilla de la Conversión de San Pablo un retablo de madera policromada cubre la pared del fondo de la capilla. Dos pares de columnas salomónicas flanquean un altorrelieve que narra la conversión del santo camino de Damasco, pieza de Mateo de Prado. Dios se aparece al santo mientras está siendo adorado por una milicia celeste, consiguiendo con su presencia el marco más adecuado para el milagro.

Y si estamos hablando de la obra barroca de la catedral hay que mencionar las cajas de los órganos. Se sabe que en 1706 Francisco de Castro Canseco firma el contrato y que un tal Jorge Touton, de origen inglés, lleva a cabo labores que los completan. Hay una cierta emulación de los que se hicieron años antes en Santiago y a su vez con los de las catedrales de Tuy y Mondoñedo, pues los tres templos repiten

³⁰ *A Catedral de Ourense*, Xuntanza, 1993, p. 274.

³¹ La aparición de ángeles coronando a la Virgen se repite en diferentes retablos de otros templos gallegos de cronología similar, como es el caso de San Pelayo en Santiago.

el mismo tipo de estructura. Lo más similar a los órganos compostelanos son los remates de las cajas. Si en Santiago se ofrece como remate de las cajas un Santiago matamoros y la aparición de la Virgen a Santiago en el Pilar, aquí se opta también por figuras ecuestres, un Santiago matamoros y San Martín partiendo su capa. Se conservan ambos grupos, aunque hoy en día se pueden ver sobre las puertas de entrada al crucero.

4. CATEDRAL DE TUY

De lo realizado en fechas barrocas para esta catedral el retablo más interesante es el dedicado a la Virgen de la Expectación, obra que sale de la mano de Antonio del Villar, artista de Redondela que lo contrata en 1722. Opta para honrar a María por un retablo sostenido por estípites y la imagen de María embarazada que ocupa la calle central del retablo. Rodean este espacio cuatro figuras bíblicas (Isaías, Jeremías, David y Joaquín) y llaman la atención los relieves que ocupan los laterales del retablo, con cinco escenas relativas a los cinco misterios gozosos. Todo un repertorio de figuras angelicales en distintas posturas completan la pieza, evitando con ellos dejar huecos sin decorar. La mayoría son ángeles músicos que anuncian con sus melodías el próximo nacimiento del Mesías y sólo uno de ellos actúa de soporte-ménsula, sosteniendo el camarín de la Virgen.

En el retablo del Carmen de la misma catedral los ángeles adquieren también su protagonismo. Uno de ellos sostiene el camarín de la Virgen mientras otros lo rodean. Los dos angelillos que se sitúan en el vértice superior tienen la misma función: sostener el escapulario de la Orden carmelita.

Hasta aquí un recorrido por los retablos barrocos de las cinco catedrales donde la iconografía de los ángeles tiene un valor fundamental para entender su significado. No están todos, ni mucho menos. Quedaría hablar de los retablos donde el ángel aparece en su estructura, aunque su función sea meramente decorativa. De este tipo serían los retablos de Santa Eufemia y de los santos Facundo y Primitivo en Ourense, ambos del primer tercio del siglo XVIII, con dos ángeles de similar factura que abren un telón, que a modo de escenario muestra al fiel la escena allí representada. El mismo motivo decorativo, una pareja de ángeles que corren un cortinaje para mostrar el calvario que hay detrás, lo vemos en el ático del retablo de San Andrés de la catedral tudense. Otro de los altares de la catedral ourensana donde los serafines tienen un papel importante es la capilla de la Concepción, pues en la imagen que preside el retablo, que reproduce fielmente el tipo iconográfico ideado por Murillo en el XVII, los angelitos acompañan a la imagen de María, que sigue fielmente el relato del Apocalipsis³².

³² «Una mujer revestida en el sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas». Apocalipsis 12, 1.

Su iconografía trata de interpretar esta visión mostrando a María elevándose sobre un trono de nubes o un hemisferio con una media luna bajo sus pies y querubines que la admiran.

Y podríamos seguir. Queda mucho todavía por mencionar, pues cualquiera de estos edificios resulta interesante tanto desde el punto histórico como artístico, tanto por ser centros de peregrinación como por la acertada mezcla de estilos, e igualmente interesantes son el resto de retablos, pinturas, púlpitos, sillerías de coro, rejas o la labor de los orfebres, pero el límite de espacio y tiempo lo impiden.



Ilustración 3. Retablo de la Catedral de Tuy.
Foto de Juan José Isac Sánchez, Banco de Imágenes del CNICE.