

La concepción del edificio religioso en la Galicia Ilustrada

Alfredo VIGO TRASANCOS
Universidad de Santiago de Compostela

La década de 1760 fue, en general, un momento que puede considerarse clave en el desarrollo de la arquitectura gallega, al ser entonces cuando, por causas distintas, nuestros edificios comenzaron a romper con la desbordante tradición edilicia local y a buscar sus vínculos de índole estéticos con otros modelos bien diferentes que eran más racionales y normativos y, además, de raíz foránea. Ahora bien, esto que acabamos de afirmar dio pie para que el «cambio» se interpretase de una manera un tanto simple. Se consideró, en fin, que el viejo orden era la arquetípica representación del gusto barroco y que la nueva concepción, por ser distinta, no entraba bajo otro término que no fuera el de Neoclasicismo. Por fortuna, en las últimas décadas han visto la luz buen número de publicaciones que han intentado despejar esta cuestión dentro del panorama español; así que, si hay algo que hoy puede concluirse —y aplicarse también al caso gallego— es que, al menos en una primera y larga fase, lo que en realidad se produjo fue la sustitución de un modelo barroco autóctono y casticista por otro que también lo era, pero que ofrecía la novedad, en suelo español, de estar apoyado por una Institución Estatal como era la Academia y poseer una imagen más templada que era también de signo más europeo y cosmopolita (1).

Por tanto, no es correcto aplicar el término Neoclásico a la gran mayoría de las construcciones que entonces proliferaron. Tampoco debe pensarse que esta «nueva» arquitectura buscó replantear su concepción desde sus mismos funda-

(1) Al respecto son de destacar las recientes síntesis de P. NAVASCUES PALACIO: «La arquitectura Neoclásica (1750-1833)», en *Historia del Arte Hispánico*, V, Madrid, 1979, pp. 3-43; y de J. HERNANDO: *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, 1989, pp. 15-161. Junto a ellas no puede dejarse de mencionar el riguroso trabajo de C. SAMBRICIO: *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, a tenor de que es el que plantea una revisión más profunda y novedosa del período.

mentos. En realidad sólo se limitó, en la mayoría de los casos, a respetar la tratadística tradicional y a beber en las mismas fuentes que lo había hecho la arquitectura europea de los últimos tres siglos. Y esto, debe recordarse, ya para entonces había empezado a ser una práctica abiertamente contestada desde los sectores más críticos y vanguardistas que eran los que, precisamente, estaban más empeñados en conferirle al arte de la construcción un giro más radical.

Sea como fuere, esta arquitectura Barroco Académica o Barroco Clasicista, tal como se ha dicho, en Galicia no comenzó su fulgurante ascensión hasta bien entrada la década de los años 60. En parte se debió a que, en muchas ocasiones, fue el propio Estado Borbónico el promotor de las obras y así pudo imponer drásticamente no sólo sus criterios estéticos, sino también a unos artífices que nada tenían en común con los arquitectos autóctonos que entonces trabajaban por aquí; en otras ocasiones el nuevo gusto pudo penetrar gracias a que la Corona mediatisó unos proyectos que, en principio, habían sido promovidos por la iniciativa privada (2); pero a todo esto hay que añadir que también fue frecuente que ciertas Instituciones importantes consultasen sus realizaciones inmediatas con personalidades de la Academia, lo que determinó que, a la postre, las nuevas obras fuesen concebidas por académicos de mérito y se convirtiesen en ejemplo y modelo dentro del ambiente edilicio local (3). En consecuencia, las tres vías de penetración fueron distintas, aunque al menos ponen de manifiesto que ya antes de que se redactase el famoso decreto de control académico de 1777, el nuevo orden ya se había asentado en Galicia en proyectos de altos vuelos y de una forma que habría de resultar decisiva. A partir de entonces era cuestión de tiempo que el esplendoroso mundo del Barroco Castizo fuese perdiendo terreno hasta desaparecer prácticamente por completo.

Con todo, aunque el gusto académico en cuanto que gusto oficial fue capaz, en un primer momento, de afectar a todo tipo de obras y realizaciones: a construcciones estatales como el Archivo del Reino de Galicia en Betanzos o el nuevo edificio de la Universidad de Santiago, a ayuntamientos y teatros, a alguna que otra mansión o pazo rural, e incluso a obras privadas y suntuosas como era la del Seminario de Confesores que había financiado el arzobispo Rajoy, debe reconocerse que a ninguna afectó tanto como a las construcciones de carácter religioso; tal vez porque eran éstas las más representativas de la arquitectura gallega y también las que contaban con unos precedentes más reverenciados y mejor tipificados en todos sus planteamientos constructivos. Veamos, pues, los cambios de concepción que en ellas se produjeron en la segunda mitad del siglo.

(2) Vid. A. VIGO TRASANCOS: «La intervención del Estado dieciochesco en la arquitectura gallega de iniciativa privada: El papel de los ingenieros y la obra de Carlos Lemaur», en *La Ingeniería Militar en la Cultura Artística Española*. Jornadas Nacionales. Cádiz, 13 al 15 de noviembre de 1989 (en prensa). También en Cuadernos de Estudios Gallegos (C.E.G.), Santiago, 1992, pp. 103-133.

(3) Para el caso compostelano es de utilidad la consulta de A. VIGO TRASANCOS: «La arquitectura en Santiago a mediados del siglo XVIII: La década de 1760 y la introducción del Academicismo», en *Actas del Congreso Internacional da Cultura Galega, Santiago, 1992*, pp. 13-24.

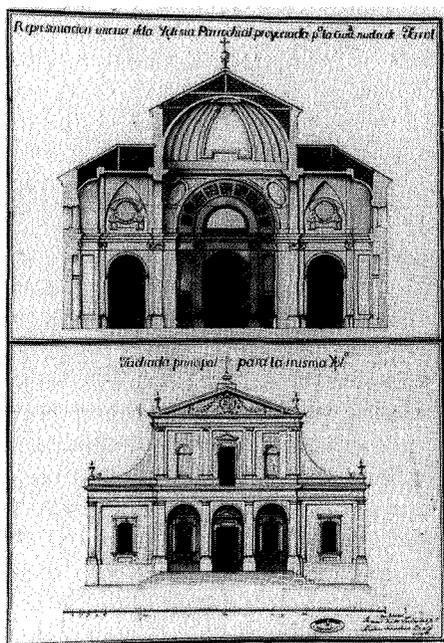


Fig. 1.—Proyecto de fachada y alzado interior para la iglesia de San Julián de Ferrol. 1763. J. Sánchez Bort.

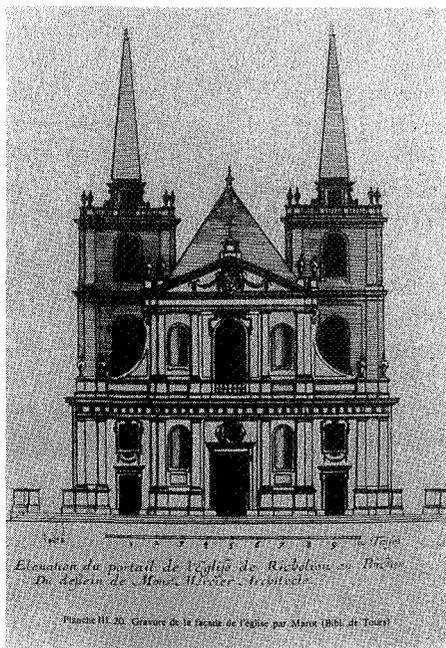


Fig. 2.—Fachada de la iglesia parroquial de Richelieu. Lemercier. S. XVII.

Puede afirmarse que prácticamente todo lo que se refiere a los templos, entendidos como recintos sagrados y espacios congregacionales, sufrió transformaciones considerables que no sólo pueden ser explicadas por razones de tipo estéticas. Bien es verdad que lo primero que se aprecia es que ahora las iglesias prefieren optar por otra imagen que se revela en las plantas, en las estructuras y en las fachadas; pero también se observa otra concepción del ambiente interior que dista mucho de ofrecer aquellos áureos y esplendorosos retablos que ante todo parecían querer deslumbrar al espectador colmando hasta el límite todos sus sentidos. Se diría que ante aquellas soberbias escenografías de luces y oros, de cantos, música y sermón, de bailes, humos y lujosos ritos, el fiel no tuviese medios suficientes de defensa pues todo lo sensible se daba cita de una manera abrumadora para hacerlo sucumbir. En realidad se trataba de una liturgia más sensual que espiritual que se manifestaba especialmente a través de los ojos. No hay más que acercarse aún hoy a esos rutilantes escenarios que son los altares y presbiterios de la Catedral de Santiago (4) o de la iglesia monástica de San Martín Pinario (5) para

(4) Sobre este suntuoso escenario litúrgico gallego véase J. CARRO OTERO: «Vega y Verdugo y la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago», en C.E.G., 1962; A. BONET CORREA: *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, pp. 285-291 y especialmente las últimas contribuciones de M.^a T. RIOS MIRAMONTÉS: *Aportaciones al Barroco gallego*, Santiago, 1986, pp. 115-156 y J. M. GARCIA IGLESIAS: *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago, 1990, pp. 59-75.

(5) Vid. R. OTERO TUÑEZ: «El retablo mayor de San Martín Pinario», en C.E.G., 1956, pp. 229-243.

darse cuenta de que es cierto lo que decimos y de que su impacto sensitivo debió de ser todavía más grande cuando uno y otro vivían sus mejores tiempos. Pues bien, contra todo esto que estaba firmemente arraigado en el sentir popular, fue contra lo que, a su manera, dirigieron su afán reformista los hombres de la Ilustración que fueron los verdaderos artífices del cambio y los que propugnaron por una nueva sensibilidad religiosa que quería ser más racional y también más pura en la manifestación de su espiritualidad cristiana.

Recientemente, y a partir de ciertas sugerencias que en un principio indicaron Chueca (6) y luego Bedat (7), el padre Ceballos ha puesto todos estos cambios en relación directa con la mentalidad religiosa del jansenismo español y con la de todos aquellos ambientes católicos que apostaban por un mayor rigorismo moral y por la necesidad urgente de imponer un concepto de piedad más ilustrado (8). Según él el motor de la renovación habría sido el propio rey Carlos III que estaría secundado por buena parte de sus ministros y aun por un destacado sector del clero (9). No creo que deba haber dudas al respecto. No obstante, a mi modo de ver, la nueva sensibilidad religiosa no se manifestó en la arquitectura de la misma manera a lo largo de lo que restaba de siglo, ya que hubo cuando menos dos tendencias bastante claras: una que era sin duda la más convencional, pues sólo propugnaba por un mayor rigor, pero que nunca llegó a desechar por completo el lujo y la magnificencia, quizás porque ambos conceptos eran los que más gratamente se identificaban con el Despotismo y con la idea de poder que emanaba de la Monarquía y de la Iglesia. Y otra que, por el contrario, era de planteamientos más radicales y que, en la práctica, favorecía la gestación de unos edificios sagrados absolutamente austeros, desnudos de ornato casi en su totalidad, como dando a entender que la religiosidad auténtica se encontraba en el ser íntimo de cada fiel y que todo aquello que entrase por los sentidos debía de ser erradicado. Además fue corriente que esta estricta idea de rigor llevara consigo el replanteamiento integral no ya del ambiente interno, sino incluso del propio edificio que así va a adoptar esquemas y soluciones enteramente nuevos, sin nexo alguno con la tradición hispánica ni tampoco con la franco-italiana barroquista en la que se venía inspirando el credo académico más conservador.

Pese a estas circunstancias, esta última tendencia que más que a lo sensible parecía sólo atender a los dictados de la razón más pura, nunca llegó a tener demasiado eco en los círculos religiosos. Tal vez era demasiado extremista en sus planteamientos; y eso hizo que al final, en la mayoría de los casos, sus criterios se suavizasen en fórmulas de compromiso entre las ideas nuevas y el peso de una

(6) F. CHUECA GOITIA: «La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras de Burgo de Osma», A.E.A., 1949, p. 287 y ss.

(7) C. BEDAT: *L'Academie des Beaux Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse-le-Mirail, 1974, p. 339.

(8) A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS: «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas», en *Fragmentos*, junio 1988, pp. 115-127.

(9) Idem, idem, p. 116.

tradición que exigía un cierto decoro interior y recintos cultuales más cálidos y acogedores.

Acaso por ser una empresa estatal, el primer edificio religioso que, en Galicia, rompió netamente con los criterios que venían siendo habituales fue el de la nueva iglesia parroquial que se construyó en la ciudad de Ferrol sobre los diseños que había elaborado el ingeniero y arquitecto académico Julián Sánchez Bort en 1763 (10). Como es sabido la configuró a la manera de un estricto plan central de cruz griega inscrita y cupulada del que sólo emergen los brazos curvados de la cruz y los salientes cuerpos secundarios que se disponen en el frente y cabecera. Es toda ella exenta, presidida por un interior proporcionado y armónico, y con una fachada que se distribuye en dos cuerpos unidos por aletones y rematados en un frontón (Fig. 1). En otras palabras, se ve claro que Bort quiso imponer en una ciudad nueva un modelo de iglesia también novedoso y moderno que soslayaba por entero la tradición local presente, por ejemplo, en la también ferrolana de San Francisco que había sido trazada seguramente por un fraile en base a un esquema muy usado en Galicia desde finales del siglo XVI (11). No cabe pues dudar de que hubo intención de ruptura, una voluntad clara de imponer un modelo de templo distinto y académico que miraba al mundo altorrenacentista en la planta, a un manierismo ornamentado en su frente exterior, y a un barroco templado en su configuración interna. Las tres fuentes, en cualquier caso, eran de filiación italiana, aunque puedan verse en la fachada ciertas semejanzas con las homónimas francesas de la Sorbona de París o de la parroquial de Richelieu (Fig. 2) que habían sido proyectadas por el arquitecto Lemercier a comienzos del siglo XVII (12).

El parentesco con fuentes foráneas no quiere decir que en el plan nada tuviera arraigos locales. De hecho hay alguna peculiaridad que puede considerarse inequívocamente hispánica como, por ejemplo, la idea de introducir en el cuerpo bajo del frente un pórtico de tres arcos que sirve para sostener un coro elevado (13). No deja de ser, sin embargo, un dato marginal y anecdótico que no empaña el influjo italo-francés.

Pero la iglesia de San Julián de Ferrol no sólo era de planteamientos nuevos en el contexto de la arquitectura gallega. En su servidumbre al gusto estético de la Academia también se apartaba netamente de todas las iglesias españolas que seguían con fidelidad modelos casticistas o que mostraban, cuando menos, una cierta indefinición estilística. Se comprueba esto cuando comparamos el plan de Bort —fiel en todo a arquetipos consagrados— con otro casi coetáneo que fue diseñado para rivalizar con él y aspirar igualmente a la aprobación regia. Este

(10) Véase J. J. MARTIN GONZALEZ: «Una obra ferrolana de Julián Sánchez Bort», en B.S.E.A.A., 1947-48, pp. 215-226 y A. VIGO TRASANCOS: *Arquitectura y urbanismo en el Ferrol del siglo XVIII*, Santiago, 1984, especialmente pp. 203 y ss.

(11) Sobre este tipo de plantas tradicionales vid. A. BONET CORREA: *Op. cit.*, pp. 51 y ss.

(12) La iglesia parroquial de Richelieu fue estudiada por Ph. BOUDON: *Richelieu, ville nouvelle*, París, 1978.

(13) A. VIGO TRASANCOS: *Op. cit.*, p. 221.



Fig. 3.—Baldaquino de la iglesia parroquial de San Julián de Ferrol. 1774. Antonio de Bada y Navajas.

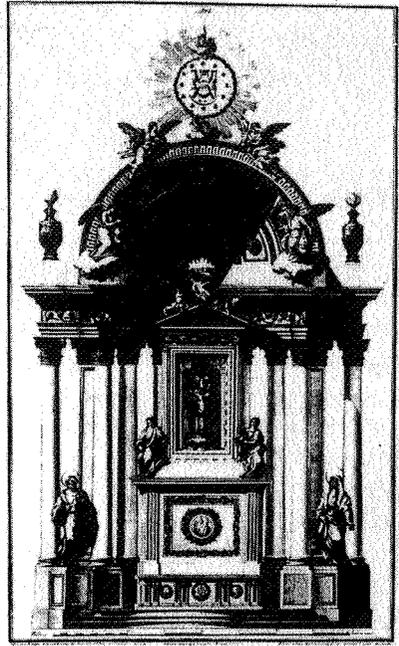


Fig. 4.—Baldaquino de la Colegiata de Játiva. Hacia 1775. Ventura Rodríguez.

«Repárase en la NUESTRA SEÑORA DE LA SED, Obispo de los Indios de S. Felipe de Filipinas y del Obisporado de Panamá en su Obispo y Arzobispo. Fue bautizado en esta casa el día 20 de Mayo de 1775. En el altar de la capilla de la izquierda se ve un cuadro de San Felipe de las Indias.»

segundo proyecto lleva la fecha de 1764 y fue remitido a las autoridades de Marina por el Marqués de Monteverde que era Intendente de la Armada en la Capital del Departamento (14).

Como no está firmado no se puede asegurar el nombre de su autor; aun así, atendiendo a ciertas peculiaridades que tiene el edificio creo, al igual que García-Alcañiz (15), que su artífice pudo ser muy bien el arquitecto vasco Pedro Lizardi ya que estaba trabajando en las obras reales de Ferrol en ese tiempo y gozaba allí de cierto prestigio. De todos modos, lo que sí es seguro es que, como alternativa a la iglesia de Sánchez Bort, el proyecto de Lizardi peca en todo momento de ideas confusas y contradictorias que lógicamente tenían que repugnar a las autoridades académicas encargadas de examinarlos; así que es comprensible que fuera considerado por éstas como un «granero» de fábrica «antigua y muy horrible» (16) dada su manida planta de cruz latina presidida por un ábside poligonal gotizante, su doble entablamento interno que le daba excesiva altura y, sobre todo, esa fachada-torre de tipo vascuence al estilo de las de los Ibero que, para

(14) Para más información véanse los estudios señalados en la nota 10.

(15) J. GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE: *Arquitectura neoclásica en Galicia. Siglos XVIII al XIX*, t. II, Madrid, 1986, p. 688, nota 6.

(16) A. VIGO TRASANCOS: *Op. cit.*, p. 208.

colmo, ocultaba tras de sí una anacrónica cúpula encamionada. Sin duda eran todos elementos demasiado pintorescos para una iglesia de una Ciudad Borbónica que debía propagar el gusto oficial del Estado.

Junto a la parroquial de Ferrol, y en esta misma década, debe destacarse, siquiera por lo magnificante de la obra, la fachada que se realizó para cerrar el frente occidental de la Catedral de Lugo (17) que también se quiso que fuera ejemplar al correr la Corona con una parte de los gastos de fábrica. Según se sabe hubo al principio varios proyectos alternativos: uno obra del ingeniero francés Carlos Lemaury, otro del arquitecto astorgano José de Terán y un tercero del ya nombrado maestro vasco Pedro Lizardi (18). Ninguno gustó a la Academia, así que esta fue la razón que motivó que finalmente se decidiese encargar, en 1769, un nuevo plan a Julián Sánchez Bort que de inmediato lo abordó y fue aprobado con todos los parabienes de Ventura Rodríguez.

En este caso, sin embargo, la obra no abarcaba la totalidad del edificio; se trataba tan sólo de una fachada que pretendía enmascarar una construcción ya existente y de carácter medieval. Era, en cualquier caso, la primera vez que se abordaba la construcción de un frente íntegramente académico en una catedral gallega y no de una solución híbrida entre las viejas formas y el orden nuevo como había resultado en su momento el frente de la Azabachería de la basílica compostelana (19). Tenía, por tanto, que resultar modélico y representativo; y quizá por ello Bort no dudó en tomar como puntos de referencia el frente maderniano de San Pedro de Roma —que ya había tenido presente años atrás cuando tuvo que elaborar para la Academia un proyecto de iglesia magnífica dedicada a San Fernando— y el más «moderno» de San Juan de Letrán que Galilei había diseñado en 1732 y grabado más tarde Piranesi en sus famosas «Vedute di Roma» (20). Los dos modelos eran, pues, muy claros y ejemplares, auténticos paradigmas de un tipo de frente italiano y académico que chocaba abiertamente con los que en Galicia se venían realizando, aunque no por ello dejaban de ser modelos conservadores para el tiempo en que fueron tomados en préstamo, ya que en el fondo suponían el mantenimiento de unas ideas arquitectónicas tradicionales que en absoluto planteaban la más mínima revisión.

La década de los años 60 en todo caso no sólo fue decisiva a la hora de abordar un cambio tipológico en lo que a plantas, fachadas y estructuras de iglesias

(17) Los mejores y más documentados trabajos sobre la fachada lucense son, sin duda, los de R. YZQUIERDO PERRIN: «La fachada principal de la Catedral de Lugo» en Abrente, 1984-85-86, pp. 7-40 y M.^a D. VILA JATO: «Notas sobre la construcción de la fachada principal de la Catedral de Lugo», en B.S.E.A.A., 1988, pp. 454-465.

(18) J. GARCIA-ALCAÑIZ YUSTE: *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*, La Coruña, 1989, p. 138.

(19) Ello era debido a que la fachada en cuestión sólo había sido modificada en sus partes altas por Ventura Rodríguez. El resto de la obra se había realizado en base a las trazas barrocas del arquitecto Lucas Ferro Caaveiro. Más información en R. OTERO TUÑEZ: «La Edad Contemporánea», en *La Catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, pp. 282-283 y en A. VIGO TRASANCOS: «La Arquitectura en Santiago...», art. cit., pp. 14-17.

(20) Idem: «El arquitecto ingeniero Julián Sánchez Bort: perfil biográfico y obra en Galicia», en C.E.G., 1984-85, p. 519.

se refiere. También afectó, como hemos dicho, a los exuberantes decorados de las capillas mayores (21) que, a partir de entonces, tomarán otro rumbo al amparo de ese concepto de piedad al que ya nos hemos referido. Ahora bien, esto no quiere decir que todo en nuestros presbiterios cambiase de raíz, ni mucho menos que se erradicase de ellos el ornato litúrgico. Lo que en realidad se hizo fue sustituir una idea de esplendor y magnificencia que se identificaba con lo popular, por otra que se consideraba más culta y ortodoxa acaso por su alineación más europea, pero que en absoluto estaba dispuesta a desechar el tono solemne que parecía convenir a la escena sagrada. En consecuencia, será frecuente proceder a una cierta racionalización del diseño de los retablos; a sustituir o enmascarar la madera habitual bajo otra apariencia más noble; también se buscó extirpar al máximo los brillos y oropes que convertían en deslumbrantes a nuestras ostentosas máquinas de altar; incluso se trató de adecuar las nuevas estructuras a sus respectivos espacios con la intención de que éstos fuesen mejor valorados. Pero ello no fue obstáculo para que, en la mayoría de los casos, el lujo siguiera dominando por doquier aunque plasmado a través de otros esquemas.

Refiriéndonos ya a casos concretos, hay que decir que la primera realización gallega que se adaptó de un modo pleno a los nuevos gustos estéticos y sensibilidad religiosa fue la que se llevó a cabo en la Capilla Mayor de la Catedral de Lugo a partir de 1763 (22). Su reforma vino propiciada por el lamentable estado de ruina en que se encontraba, aunque de haberse optado por una intervención rápida y poco costosa hubiese bastado seguramente con que se hicieran algunas reparaciones de tipo puntual en la zona de las bóvedas y en sus ligeros muros de sostén: pero el Cabildo estaba decidido a que la intervención fuese más radical, así que una vez se animó a solicitar ayuda del Rey, éste no sólo se limitó a contribuir a la obra con una importante ayuda económica, sino que aprovechó la coyuntura para imponer, a través del Intendente de Galicia, a un técnico de confianza como era el caso del prestigioso ingeniero francés Carlos Lemaury a quien finalmente correspondió replantear por entero el espacio de la capilla.

Debe entenderse que la colaboración de Carlos III no fue del todo desinteresada. La catedral lucense tenía, desde antiguo, el especial privilegio de poder exponer de forma permanente la Eucaristía en su capilla mayor; era ésta, además, el símbolo heráldico del escudo del viejo Reino de Galicia y por ello una vez al año una representación oficial de las siete provincias presentaba ante el Santísimo una ofrenda que estaba revestida de gran pompa. La catedral de Lugo, por consiguiente, tenía una significación a la vez religiosa y política; de ahí que el Rey mostrase tanto interés en dejar testimonio de su regio patrocinio.

Sea como fuere, la reforma ideada por Lemaury pasaba en principio por la supresión del gran retablo que había tallado Corniellis de Holanda a comienzos

(21) Sobre este tema es de interés la consulta de J. J. MARTIN GONZALEZ: «Problemática del retablo bajo Carlos III», en *Fragmentos*, junio, 1988, pp. 33-43.

(22) Vid. A. VIGO TRASANCOS: «La intervención...», art. cit., pp. 111-115.

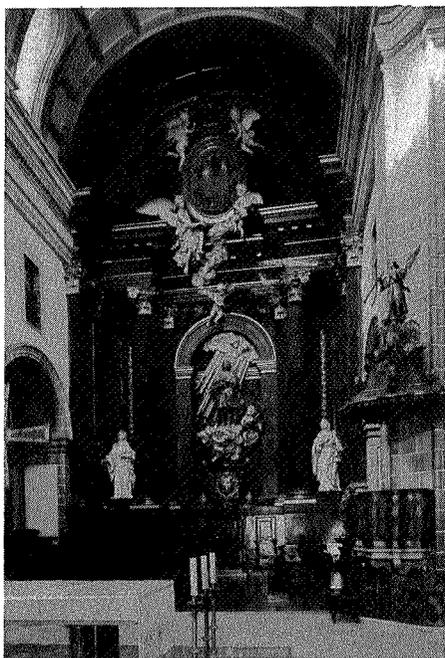
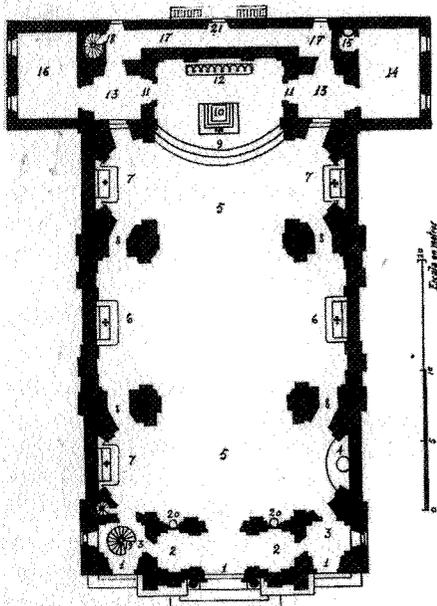


Fig. 5.—Retablo Mayor de la Abadía de Samos. 1781.



IGLESIA DE SANTA MARIA DEL CAMPO

Fig. 6.—Proyecto de planta para la Colegiata de Ribadeo. 1788. Manuel Machuca y Vargas.

del siglo XVI y que ocultaba una gran parte del presbiterio. Se centró luego en la mejora de las condiciones mecánicas de las viejas estructuras góticas y en la ampliación de los puntos de iluminación. Finalmente todo ello se completó con la inclusión de un ligero baldaquino exento y marmóreo que en nada tenía en cuenta la tradición local. La renovación fue, por tanto, drástica y acomodada en todo al gusto regio, aunque sumando a éste puede verse una forma de hacer que delata nítidamente la formación francesa de su autor.

En efecto, ya con anterioridad se ha dicho que Lemaur era originario de Francia. Allí había recibido una sólida formación técnica y arquitectónica a la que siempre se mantuvo fiel. La confirma su magnífico proyecto para el gran Seminario de Confesores que mandó erigir el arzobispo Rajoy en la ciudad de Santiago (23). No puede, entonces, sorprender que también fuese fiel a sus raíces cuando se planteó el problema de abordar el diseño del baldaquino o cuando procedió a abrir grandes ventanales en los muros altos del presbiterio con la intención de que estuviese inundado por la mayor cantidad de luz.

(23) Además del artículo citado «ut supra», véase sobre el edificio compostelano María del S. ORTEGA ROMERO: «Noticias sobre la construcción del Ayuntamiento de Santiago», en C.E.G., 1966.

La primera solución, tal como demostró recientemente Rosende Valdés (24), no es, de hecho, más que una simple variación del baldaquino que, hacia 1720-30, el famoso orfebre y arquitecto-decorador Juste-Aurèle Meissonnier había proyectado para la iglesia parisina de Saint Leu y reproducido más tarde en su famosa «Oeuvre» (25), lo que explica que ya en 1752 fuese conocido en suelo español y utilizado como punto de partida por el arquitecto catalán Pere Costa en una propuesta de remodelación para la capilla mayor de la Seo de Gerona (26). Por el contrario, la segunda solución lo que pretende evocar en lo posible es el tipo de cabecera propio de muchas iglesias del Clasicismo francés al estilo de las de Saint Sulpice o el Oratoire dado que eran ambas modélicas en su país y las dos caracterizadas por tener grandes ventanas de iluminación bajo las bóvedas del ábside (27).

En la misma línea, aunque inspirado en otros modelos bien distintos, hay que situar el retablo-baldaquino que, sobre proyecto del académico Antonio de Bada, se levantó en 1774 en la capilla mayor de la iglesia ferrolana de San Julián (Fig. 3) a la que ya nos hemos referido (28). Como el de Lugo rompe también radicalmente con las formas y conceptos propios del país y posee asimismo una arquitectura bastante simple y columnaria que se adapta a la forma y decoración del presbiterio. Goza pues de algunas similitudes con el conjunto lucense. Sin embargo, en este caso las fuentes no son francesas. Bada, como Sánchez Bort, era un arquitecto español formado en San Fernando a la sombra de Ventura Rodríguez, y esto es lo que explica las sugerencias italianas y barroco tardías de la escena ferrolana, que en lo que respecta a la arquitectura remite a la del propio Palacio Real de Madrid y en lo que se refiere al baldaquino presenta gran afinidad con el que Rodríguez diseñó para la Colegiata de Játiva (Fig. 4) (29).

No quiere decir esto que el retablo de Ferrol tuviese necesariamente que inspirarse en el levantino. Los datos inéditos que me ha facilitado mi compañero Yzquierdo Perrín indican más bien que el altar de la Seo fue proyectado algo más tarde, a partir de 1775. Bien es verdad que cabe la posibilidad de que un plan semejante ya hubiese sido elaborado antes por el arquitecto de Madrid y que fuese conocido por aquellos que eran sus discípulos. De todas formas no es fácil demostrar tal opinión, así que no hay que descartar que ambos tuviesen un precedente común que por el momento se nos escapa.

Al margen de estas cuestiones, lo que es indudable es que, muy pronto, las realizaciones de Lugo y Ferrol se convirtieron, por su talante innovador, en pun-

(24) A. ROSENDE VALDES: «Los retablos mayores de la Catedral de Tuy», en Tui, Museo y Archivo Histórico Diocesano, V, 1989, pp. 67-85.

(25) J. A. MEISSONNIER; *Oeuvre*, París, 1723-25.

(26) El proyecto de tabernáculo para la Seo de Gerona fue dado a conocer recientemente por A. BONET CORREA: *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, 1990, p. 77.

(27) Esta peculiaridad ya la señalé recientemente en «La intervención...», art. cit., pp. 115.

(28) La atribución del baldaquino ferrolano a Antonio de Bada fue señalada por J. PATO: «La iglesia parroquial de San Julián», en *Almanaque de Ferrol*, 1904, pp. 89-100.

(29) Sobre el baldaquino de Játiva, vid. *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1983, p. 79.

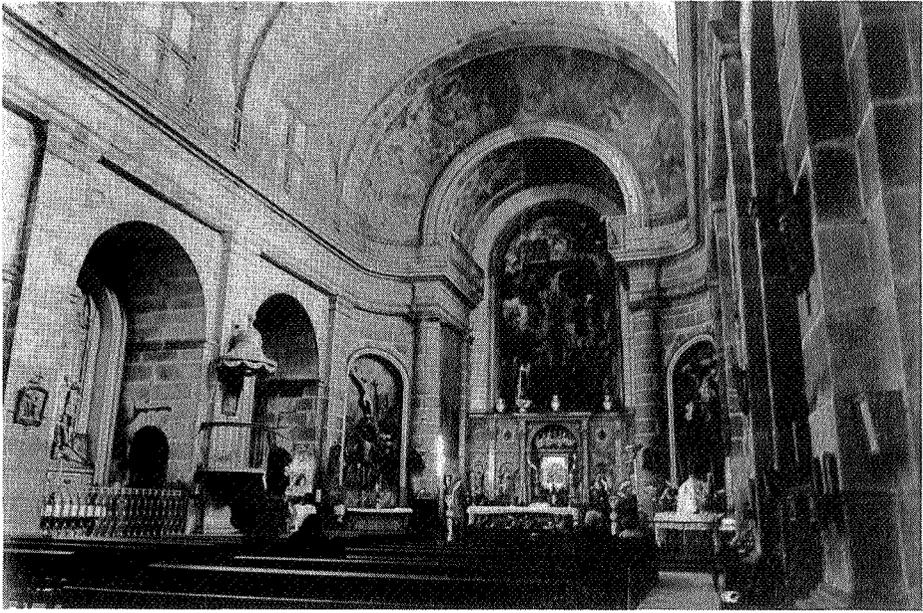


Fig. 7.—Interior de la Capilla de las Animas. Santiago de Compostela.

tos de referencia obligados para otros muchos retablos y baldaquinos que se levantaron en iglesias gallegas en las últimas décadas del siglo.

Entre los que siguieron de cerca el plan de Lemaur cabe destacar, por ejemplo, el que ideó en 1764 el propio Pedro Lizardi para engalanar el altar mayor de su frustrada iglesia para Ferrol (30) y, sobre todo, el que se erigió hacia 1780 en el ábside semicircular de la abadía cisterciense de Armenteira (31). El de Bada fue seguido en el que todavía hoy preside el presbiterio semicircular del monasterio de Meira. Y formas combinadas de los dos fueron finalmente tenidas en cuenta cuando, en 1788, el Cabildo de Tuy decidió levantar un nuevo retablo para ornar el testero de su basílica (32); aunque aquí, al final, se optó por dorar enteramente el conjunto, lo que dio como resultado una obra híbrida y contradictoria que, junto a formas clasicistas, incorpora una costumbre vernácula que estaba muy enraizada en el sentir del pueblo.

(30) No debe sorprender un eco tan inmediato ya que Pedro Lizardi había sido fiador en la obra del tabernáculo de Lugo cuando la contrató José de Elejalde. Por entonces los dos maestros de arquitectura estaban trabajando en las Reales Obras de Ferrol.

(31) Los escasos datos que poseemos respecto a este interesante baldaquino, que fue ejecutado en piedra, los debemos a J. C. VALLE PEREZ: *El Monasterio de Armenteira*, Pontevedra, 1977, p. 53-57. No se conoce el nombre de su autor.

(32) Un estudio muy riguroso de este retablo tudense fue realizado recientemente por A. ROSENDE VALDES: art. cit., pp. 76 y ss. Además, de forma muy atinada, el autor señala sus conexiones formales con los tabernáculos de Lugo y Ferrol, el eco que éstos tuvieron en las máquinas de altar de Armenteira y Meira así como sus prototipos. Vid. pp. 79 a 81 y especialmente las notas 42, 43 y 44.

Con todo, el ornato litúrgico de las iglesias gallegas del último tercio del siglo XVIII no siempre se resolvió con la solución de un baldaquino simple y exento. Una gran mayoría de nuestras iglesias, preferentemente las conventuales y monásticas, acababan entonces de ser culminadas en sus obras de fábrica siguiendo el estilo barroco tradicional que concebía los testeros muy espaciosos, sobre todo altos, rectos siempre y pensados para recibir un magnífico retablo de carácter adosado. Situar en ellos una estructura al estilo de las de Lugo y Ferrol, por lujosa y rica que fuese, hubiese dejado a la vista un muro anodino e impersonal que nunca se había concebido para ser valorado, sino para estar revestido con una gran máquina semejante a las que poblaban otros espacios semejantes de la región (33). La solución, pues, por más que se adaptara a los dictados académicos tenía que ser monumental y acorde en todo con las proporciones y escala de tales escenarios; de ahí que, ya en la década de 1760, las propuestas para estos ámbitos se resolviesen con la proyección de retablos suntuosos que, aunque abandonaban los dorados seductores, las columnas salomónicas y los estípites, o incluso la frondosa hojarasca ornamental, a la vista no dejaban en absoluto de tener el tono solemne y magnífico que se consideraba adecuado.

Que yo sepa, el primer gran retablo parietal gallego que se compuso en base a la estética barroco-académica fue el del monasterio benedictino de San Salvador de Lorenzana que fue trazado por Ventura Rodríguez en 1766 (34). Aunque todo él es de madera no hay duda que quiere imitar, gracias a los pintados, ricos mármoles oscuros para la estructura y adornos bronceos para todo lo demás. Tiene grandes proporciones, un lenguaje columnario muy solemne, la forma simple de un frente tetrástilo corintio que remata en un frontón, una concepción ordenada y clara, y un ornato escultórico que puede considerarse parco. Con todo, es claro que se adapta a tipos barroco-clasicistas de raíz italiana. La misma fuente, en definitiva, que debió de seguir el ya desaparecido retablo del monasterio cisterciense de Sobrado que fue diseñado en 1767 por el marino Luis de Lorenzana (35). Este último, sin embargo, ofrecía una peculiaridad reseñable: no estaba articulado por ningún orden de arquitectura clásico, sino por el «Orden Español» que el propio marino había ideado y por el cual había recibido, un año antes, el honor de ser acogido en la Academia de Madrid como académico de mérito (36).

(33) Un buen repertorio gráfico de este tipo de retablos puede verse en J. M. GARCIA IGLESIAS: *Galicia, tiempos de Barroco*, La Coruña, 1991.

(34) C. CHAVARRIA PACIO: *El monasterio de San Salvador de Lorenzana y su Museo de Arte Sacro*, Lugo, 1984, p. 33.

(35) Al respecto véase A. A. REY ESCARIZ: «**El retablo mayor de Sobrado**», en B.R.A.G., 1922, pp. 329-335 y R. OTERO TUÑEZ: «**El retablo de Sobrado y el Neoclasicismo**», en C.E.G., 1960, pp. 337-347.

(36) Para el conocimiento de este curioso «Orden» inventado y delineado por este marino es fundamental la consulta de C. SAMBRICIO: «**La tentativa del Orden Español de arquitectura que inventó Don Luis de Lorenzana en la segunda mitad del siglo XVIII**», en Academia, 1985, pp. 263-285. También aporta datos de gran interés D. RODRIGUEZ RUIZ: «**Del palacio del Rey al Orden Español: Usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII**», en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 287-300. Hasta la fecha se pensaba que el único retablo gallego que se había levantado con este «orden español» de la invención de Lorenzana era el susodicho del Monasterio de Sobrado ya desaparecido. Sin embargo, he podido constatar que, cuando menos, también con este «orden» se erigió el de la iglesia compostelana de San Fructuoso a espaldas del Consistorio y el Hospital Real. Por suerte, éste todavía permanece en su lugar.

Por lo que sabemos la fortuna de este nuevo tipo de retablo normativo y adosado, solemne en su configuración y efecto, fue enorme y muy duradera en el ámbito gallego. Lo prueban muchísimos ejemplos que hoy pueblan el interior de nuestras iglesias como es el caso del grandioso que se levantó en la abadía de Samos en 1781 (Fig. 5), el de la conventual franciscana de Ferrol, el coruñés de Santo Domingo o, por poner un ejemplo ya límite y muy tardío, el que se erigió en la altísima iglesia barroca de San Francisco de Santiago (37) en 1830 sobre un proyecto del académico Melchor de Prado (38). Hubo, ciertamente, muchos más; tantos que podría decirse que apenas hay en Galicia una iglesia o capilla que no tenga en su testero un retablo de estas características. Mas aun así, debe recordarse que esta fue la práctica que se siguió en aquellos casos en donde un decorado nuevo tenía que adaptarse a una estructura preexistente. Por eso tienen más interés aquellos casos en donde los arquitectos, sin ningún tipo de cortapisas, pudieron plasmar sus ideas referentes al templo y a la liturgia de una manera más personal. Y en Galicia hay algunos casos interesantes entre los que fueron abordados entre los años que van de 1780 a 1820 aproximadamente.

Como ejemplo de arranque puede servir muy bien el proyecto no ejecutado que se hizo para la Colegiata de Ribadeo en la antigua provincia de Mondoñedo. Gracias a un descubrimiento reciente de Lanza Alvarez se sabe que fue realizado en 1788 por el académico Manuel Machuca y Vargas (39); es decir por un arquitecto muy vinculado a las altas esferas de la Academia de San Fernando (40). Además es un proyecto que por su cronología se encuentra ya en el límite del reinado de Carlos III y, por consiguiente, en un momento avanzado del siglo XVIII.

Pese a estas circunstancias el edificio resultante, por más que proponga un tipo de fachada recio y mural de escuetas torres, en su planta al menos es evidente que manifiesta todavía una extraña conjunción entre lo simple de su perímetro y lo complejo de sus soluciones espaciales internas que denotan un apego a una tradición barroquizante (Fig. 6). Quizá por esto el proyecto de Machuca resulta un tanto contradictorio, como hecho por una persona que se mueve dentro de una cierta ambigüedad conceptiva y que no es capaz de asumir con decisión los presupuestos de la arquitectura más moderna que entonces ya estaba siendo planteada por hombres como Juan de Villanueva. No obstante el plan tiene interés siquiera por su concepción de la cabecera; ya que aquí se apunta por una solución distinta del presbiterio al carecer de retablo o baldaquino monumental y estar sólo ornado con un frágil tabernáculo que destacaría sobre un limpio espacio posterior que haría las veces de retrocoro.

(37) La iglesia franciscana de Santiago es tal vez uno de los ejemplos culminantes del Barroco gallego. Recientemente ha sido estudiada con sumo detalle por M.^a del C. FOLGAR DE LA CALLE: *Simón Rodríguez*, La Coruña, 1989, pp. 120 y ss.

(38) Vid. R. OTERO TUNÉZ: «Sobre la iglesia compostelana de San Francisco», en C.E.G., 1962, pp. 394 y ss.

(39) F. LANZA ALVAREZ: *Ribadeo antiguo*, La Coruña, 1973, pp. 124 y ss.

(40) Que yo sepa todavía no ha visto la luz ningún trabajo dedicado a estudiar la labor de este importante arquitecto de la Academia, pero algunas noticias de interés se pueden consultar en C. SAMBRICIO: Op. cit., pp. 360-362.

Mayor curiosidad que la Colegiata de Ribadeo presenta, sin embargo, el proyecto que, a partir de 1784, se elaboró para la Capilla de las Animas en la ciudad de Santiago (41).

No se sabe a ciencia cierta quién pudo ser el autor de sus trazas, pues la documentación propone unas veces el nombre de Miguel Ferro Caaveiro y otras el del propio Ventura Rodríguez. Debe aceptarse la posibilidad de que el resultado que hoy vemos fuese obra de los dos en atención a que fue frecuente en este tiempo que los proyectos iniciales de un arquitecto fuesen censurados o corregidos por el maestro de la villa de Madrid. Aun así, el estudio del edificio parece apuntar en dirección a un artífice de formación muy completa que no sólo conocía muy bien los derroteros académicos de nuestra arquitectura, sino las lecciones clasicistas que arquitectos como Herrera o Francisco de Mora habían formulado a finales del siglo XVI; y esto nos aproxima más al hacer de Ventura Rodríguez. De hecho, la Capilla de las Animas, en planta y configuración, parece ser el resultado de una reflexión arquitectónica que pasa por el conocimiento previo de un tipo de iglesia como la de San Bernabé en El Escorial (42) a la que se han incorporado elementos o bien trentinos —como los arcos que comunican las capillas entre sí— o de rancio abolengo barroquista como es el caso del abocinado cierre preabsidal que recuerda el que preside la Capilla del Palacio Real una vez lo hemos despojado de todos sus ornatos.

No concluyen aquí los datos novedosos. En la iglesia compostelana también es destacable la forma en que está resuelto su amueblamiento interior que rechaza la idea de los típicos retablos y los sustituye por escenográficos cuadros de estuco pintado que parecen auténticos «tableaux vivants» (Fig. 7). Es como si se hubiese querido conjugar una cierta costumbre académica de adornar las capillas con grandes lienzos de altar, con otra barroca de arraigo portugués que prefería reconstruir en tres dimensiones los momentos más culminantes de la Pasión del Señor.

Ahora bien, aunque estos dos ejemplos mencionados puedan resultar interesantes para comprobar los cambios experimentados por los edificios religiosos en las décadas centrales de la segunda mitad del siglo, lo que no se puede negar es que, hasta 1800, no se aprecian en toda su intensidad los síntomas de un replanteamiento radical del templo cristiano, lo que se debió a la labor del académico gallego Melchor de Prado (43) que se había formado en los ambientes de un San Fernando finisecular acostumbrado ya a los tipos consagrados por arquitectos como Villanueva, Haan o Martín López Aguado.

(41) Una información mínima pero interesante aparece en «Neoclasicismo gallego: seis edificios reproducidos», Bol. Académico, 1986, pp. 58-60.

(42) Referente a esta importante iglesia vinculada a los círculos de Herrera véase L. CERVERA VERA: «La iglesia parroquial de San Bernabé en El Escorial, obra de Francisco de Mora», en A.E.A., 1943, pp. 361-379.

(43) Sobre la actividad de este arquitecto es básica la consulta de R. OTERO TUNÉZ: «Melchor de Prado y la Academia de San Fernando», en C.E.G., 1969, pp. 126-139.

Prado nunca llegó a alcanzar la talla de sus maestros, ni tampoco fue capaz de plantearse el hecho arquitectónico a la manera como por esas fechas lo estaba haciendo un Silvestre Pérez que tanto se había empapado de los ambientes romanos; sólo fue un artífice correcto y un seguidor fiel de lo que había aprendido en sus años de Madrid. Con todo, esto no fue obstáculo para que sus aportaciones resultaran drásticamente modernas en el ambiente gallego y ante todo deseosas de transmitir un concepto de austeridad y rigor que se manifiesta tanto en las formas simples y en la desnudez mural, como en la lectura sencilla de la Antigüedad o en el papel activo que siempre le otorgó a las sombras.

Su respeto a los modernos tipos edilicios se aprecia ya en 1795 en la pequeña iglesia de San Benito del Campo en Santiago que fue proyectada por él cuando todavía era alumno de la Academia. De hecho remite a una idea que Juan de Villanueva había desarrollado años atrás en la pequeña parroquial del Real Sitio de la Magdalena (44). Quizá es más proporcionado y solemne el interior configurado por Prado, más concentrado en lo profundo de esa forma absidal que sirve de capilla y apenas lleva más ornato que unos sobrios cuadros. Sin embargo la fachada es muy distinta, ya que, absorta en una muralidad impecable nada adornada, lo que parece buscar es más la recreación de un frente de tipo civil dada la semejanza que tiene con el edificio de la Curia Julia ubicado en el Foro Romano.

La iglesia de San Benito, en cualquier caso, es demasiado exigua en sus proporciones como para resultar suficientemente representativa. Por eso queremos concluir nuestro recorrido con el estudio de la Colegiata de Vigo que se hizo también sobre unos planos de Prado acometidos en 1811 (45). Se trata a todas luces de una basílica civil reconvertida en iglesia; es decir, de un recinto asambleario laico en su origen que ahora se recupera como lugar adecuado para congregar a los fieles cristianos. Es adusta, columnaria, dórica, gélida de luz y presidida por una mural fachada que recuerda la de Compostela. Todo, pues, es en el proyecto recio y grave a la vez, como el que Villanueva había elaborado en 1794 para una iglesia parroquial que nunca llegó a construirse (46). Sea como fuere, aquí no se puede negar que Prado intentó llevar al extremo un concepto sobrio y austero de la religiosidad, tanto que en la cabecera absidal sólo hay como ornato un pequeño tabernáculo recortado contra la rotonda desnudez del fondo. Debió de ser una idea demasiado audaz y fría para su tiempo; y quizá por ello, poco después, los responsables de la Colegiata la desecharon, optando por instalar en su lugar el típico retablo (47). A la postre había triunfado una solución de compromiso entre razón y tradición.

(44) Véase P. MOLEON GAVILANES: *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Madrid, 1988, p. 120-122.

(45) L. S. IGLESIAS ROUCO: «La Iglesia Colegiata (Concatedral) de Vigo», en B.S.A.A., 1979, pp. 514-519.

(46) Vid. P. MOLEON GAVILANES: Op. cit., p. 334.

(47) Fue erigido entre 1834 y 1838. Vid. L. S. IGLESIAS ROUCO: art. cit., p. 516, nota 14.