



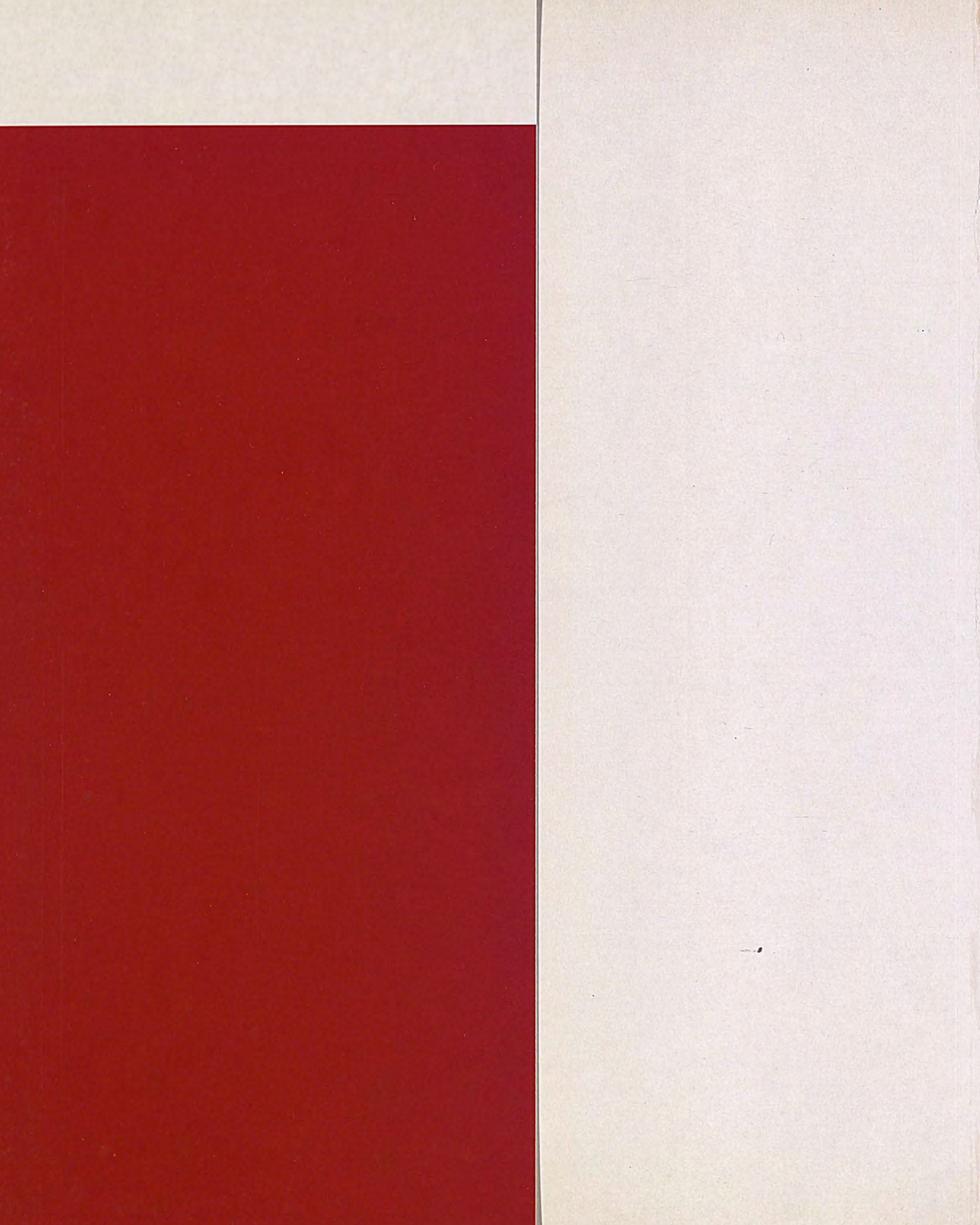
XACOBEO'99
Galicia

Santiago

San Paio de Antealtares



XUNTA DE GALICIA





XACOBEO'99
Galicia

XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA, COMUNICACIÓN SOCIAL E TURISMO

ISBN: 84-453-2448-9
Dep. legal: S. 708-1999

Santiago

San Paio de Antealtares



1499-1999

V CENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DEL
MONASTERIO DE BENEDICTINAS DE SAN PAIO

Monasterio de San Paio de Antealtares
Santiago de Compostela

24 de junio-31 de diciembre 1999

BBV


Arcebispo de Santiago de Compostela

COMITÉ ORGANIZADOR

Excmo. Sr. D. Manuel Fraga Iribarne
Presidente de la Xunta de Galicia

Excmo. Sr. D. Jesús Pérez Varela
*Conselleiro de Cultura,
Comunicación Social e Turismo*

Ilmo. Sr. D. Andrés González Murga
*Secretario General de la Consellería de Cultura,
Comunicación Social e Turismo*

Ilmo. Sr. D. José María Sánchez González
Presidente del IGAEM

Ilmo. Sr. D. Ángel Sicart Giménez
Director General de Patrimonio Cultural

Sra. Dña. María Antón Vilasánchez
Gerente de Promoción del Camino de Santiago

Sr. D. Manuel Villar Rosende
*Director-Gerente de la S.A. de Xestión
do Plan Xacobeo*

Sr. D. Manuel Fernández Gallego
*Jefe de Gabinete del Conselleiro de Cultura,
Comunicación Social e Turismo*

Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Julián Barrio Barrio
Arzobispo de Santiago de Compostela

Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Luis Quinteiro Fiuza
Obispo Auxiliar de Santiago de Compostela

M.I. Sr. D. Daniel Cerqueiro Toribio
*Secretario para las Relaciones Institucionales
del Arzobispado de Santiago de Compostela*

Sr. D. Salvador Ares Espada
Presidente de la Comisión Diocesana de Arte Sacro

Comunidad del Monasterio de Benedictinas
de San Paio de Antealtares

ENTIDADES PRESTADORAS

Iglesia de Santo Estevo de Chouzán. Carballedo, Lugo

Iglesia de San Fiz de Cangas. Pantón, Lugo

Iglesia de San Mamede de Seavia. Coristanco, A Coruña

Iglesia de Santa María de Dozón. Dozón, A Coruña

Iglesia de San Pedro de Ansemil. Silleda, Pontevedra

Iglesia de San Pedro de Lobás. O Carballiño, Ourense

Iglesia de San Pedro de Ramirás. Ramirás, Ourense

Iglesia de San Salvador. Sobrado de Trives, Ourense

*Iglesia de San Salvador de Camanzo.
Vila de Cruces, Pontevedra*

Iglesia de San Xoán de Albeos. Crecente, Pontevedra

Iglesia de San Xoán de Cova. Chantada, Lugo

**Producción y catálogo en colaboración con la Comunidad del Monasterio
de Benedictinas de San Paio de Antealtares**

Patrocinio de la producción de la exposición y catálogo: BBV

AGRADECIMIENTOS

José Álvarez Bugallo. Ramirás, Ourense
Javier Álvarez Franco. Piño, Pobra do Brollón, Lugo
Rafael Boado Pereira. Santiago de Compostela
Manuel Cibeira Lorenzo. Dozón, A Coruña
José Conde López. Chantada, Lugo
Ángeles Escourido Rapa. Viveiro, Lugo
José L. García Fernández. Carballedo, Lugo
Benedicto Iglesias Blanco. Silleda, Pontevedra
José Lago. Coristanco, A Coruña
Javier Lampón González. Padrón, A Coruña
José Leiro Cabo. O Carballiño, Ourense

Dori Pérez Martínez. Santiago de Compostela
Alberte P. Martínez. Santiago de Compostela
Raúl Pérez López. Pobra de Trives, Ourense
Andrés Mazas Salgado. Vila de Cruces, Pontevedra
Elena Muíños. Redondela, Pontevedra
Nieves Ozores. Vilagarcía de Arousa, Pontevedra
Juan Benito Rodríguez Guerreiro. Crecente, Pontevedra
José Carlos Valle Pérez. Pontevedra
Roberto Vázquez Arátujo. Ourense
Roberto Vázquez Rodríguez. Vigo, Pontevedra
Ángel Vega González. Pantón, Lugo

FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN

Santiago. San Paio de Antealtares

Comisario General de Exposiciones
del Xacobeo 99

José Manuel García Iglesias

Asesoría científica

Pilar Benito García
Sor M.ª Mercedes Buján
Ignacio Cabarcos
Enrique Fernández Castiñeiras
M.ª del Carmen Folgar de la Calle
Mariel Larriba Leira
José Manuel B. López Vázquez
Juan M. Monterroso Montero

Coordinación general

Carmen Iglesias Díaz

Coordinación Dominios de San Paio

Pilar Cuiña González
Purificación Fariña Reboredo

Diseño

Macua & García-Ramos

Dirección de montaje

Ignacio Macua Roy
Marisa Martín Domínguez

Montaje

Cándido Hermida, Industrias

Adecuación de espacios

EMPTY, S.L.
NEORSA

Equipo de Exposiciones Xacobeo 99

Marcelina Calvo Domínguez
Puri Carballo Pérez
M.ª de los Ángeles Caulonga Fernández
Pilar Cuiña González
Adolfo Enriquez
Purificación Fariña Reboredo
Ana Belén Freire Naval
María García-Alén
Antonio Jesús González Millán
Carmen Iglesias Díaz
Manuel Iglesias Fuentes
Eva M.ª López Añón
Ana Miragaya López
Juan Pensado Barbeira
Ramón Pinal Rodríguez
Pilar Prieto Rodríguez
Carlos Ramos Vázquez
Luisa Redondo Escariz
Ofelia Requejo Gómez
Manuel Rodríguez Fernández
Marcial Rodríguez Suárez
Mercedes Rozas Caciño
Coroni Rubio Merino
Francisco Singul
José Suárez Otero
Xesús Villamil Vázquez

Equipo de restauración

Dirección
María García-Alén

Coordinación

Ramón Pinal Rodríguez
Ana Abella Galego
Marta Acitores García
Coral Inés Alonso Blázquez

Dolores Álvarez Rey

José Antonio Martínez Barreiro
Santiago Moisés Cabelo Casas
Miguel Corrales Crespo
Susana Fernández Banet
Ángeles Fernández Santiago
Cristina García Portas
Carolina Pérez Pérez
Beatriz Pintos Morcu
Filipa Raposo Cordeiro
Angelina Taboada Rivero
Margarita Zuazua Conde

Restauración de orfebrería

José Iglesias González. Ángel, S.L. (dirección)
Ricardo de la Iglesia López

Transporte

Boquete

Seguros

MAPFRE
STAI

Seguridad

PROTECSA

CATÁLOGO

Diseño gráfico y maquetación
Permuy Asociados

Coordinación

Marcelina Calvo Domínguez
Carmen Iglesias Díaz

Fotografía

Xenaro M. Castro

Impresión

Gráficas Varona

El actual monasterio de las monjas benedictinas de San Paio de Antealtares tiene sus orígenes en los primeros tiempos del culto jacobeo, como custodio, en aquellos remotos tiempos, del sepulcro apostólico compostelano. Este simbólico protagonismo en los albores de la tradición jacobea confiere al espacio de San Paio una dimensión histórica que posteriormente los siglos se encargaron de confirmar y engrandecer.

La inclusión del patrimonio y el significado histórico de San Paio en el marco general de la exposición 'Santiago' constituye, por tanto, una aportación necesaria y especialmente fructífera en el marco de este Año Santo Compostelano de 1999. Este espacio viene a completar, desde aspectos hasta ahora poco o muy poco difundidos, este amplísimo conjunto expositivo sobre la figura del Apóstol Santiago, su dimensión histórica y espiritual, y su influencia en el mundo de la cultura y el arte.

Agradecemos la colaboración del Arzobispado de Santiago de Compostela, fundamental para hacer realidad este ilusionante proyecto, y del Banco Bilbao Vizcaya (BBV), cuya aportación ha sido también decisiva. Esta gratitud se extiende, por supuesto, a la comunidad benedictina de San Paio de Antealtares, que a lo largo de los siglos ha sabido generar y custodiar un patrimonio para el culto tan excepcional como evocador.

MANUEL FRAGA IRIBARNE
Presidente de la Xunta de Galicia

La comunidad de Antealtares formó parte esencial, desde el comienzo de la historia, del santuario apostólico compostelano, del núcleo devocional y cultural del *locus sancti Iacobi*. Los esfuerzos de la primitiva casa monástica estuvieron dirigidos, durante siglos, al servicio del altar del Apóstol, demostrando una enorme generosidad y visión de futuro al permitir que la Iglesia de Santiago emplease el solar del monasterio primigenio como área de expansión de la cabecera de la catedral románica iniciada en 1075. El ara de altar de Antealtares y su columna-soporte constituyen el testimonio altomedieval más elocuente de esta unión de culto y cultura generada en torno el epicentro de la meta de la peregrinación occidental. Este primitivo altar que, según la tradición, había sido colocado por los discípulos de Santiago sobre el lugar del sepulcro apostólico es, sin duda, expresión elocuente de la espiritualidad y del desarrollo cultural vivido por una comunidad religiosa cuya existencia corre paralela a la de la propia ciudad de Santiago.

Las muestras artísticas y el legado histórico custodiado amorosamente por los monjes del monasterio medieval y por la comunidad de madres benedictinas instalada en Antealtares a partir del reinado de los Reyes Católicos, constituyen un esplendoroso conjunto de testimonios artísticos, sobradamente aleccionadores de la capacidad devocional y de la intensidad espiritual vividos entre los muros de una casa conventual que contribuyó, con entrega y generosidad, a que Compostela se constituyese en innegable foco de espiritualidad cristiana. El culto al Apóstol Santiago y el legado cultural y humano generado en torno a la vivencia de la peregrinación jacobea son otras líneas maestras que explican esta creatividad artística, como expresión de la fuerza cultural de una ciudad universal que se abre al mundo como lugar de reflexión y encuentro.

Desde este punto de vista universalista y abierto, el proyecto SANTIAGO desarrolla con rigor, en el monasterio de San Paio de Antealtares, el capítulo dedicado a una comunidad religiosa entregada al servicio cultural y devocional, desde claves marianas y cristológicas, jacobeanas y benedictinas, creadoras de un rico patrimonio histórico-artístico generado por la fe y la devoción cristianas.

† JULIÁN BARRIO BARRIO
Arzobispo de Santiago de Compostela

El programa de exposiciones del Plan Xacobeo tiene como objetivo preferente el conocimiento de los significados y alcance del patrimonio generado por los más de mil años de peregrinaciones jacobeanas. Este patrimonio, como ya he señalado en otras ocasiones, continúa ofreciendo una gran diversidad de posibilidades interpretativas y de estudio.

Y una de esas nuevas aportaciones es la que se realiza a través de la exposición 'Santiago', la aportación central del Xacobeo 99 para la difusión de la cultura jacobea, centrada, en esta ocasión, en la figura del Apóstol Santiago. Esta exposición, que se reparte por cuatro edificios referenciales de la ciudad de Compostela, como son el colegio de Fonseca, el palacio de Gelmírez, y los monasterios de San Martiño Pinario y San Paio de Antealtares, ofrece justamente en este último una de sus propuestas hasta ahora menos conocida.

La preparación de 'Santiago' ha permitido confirmar la calidad y la dimensión del patrimonio que la comunidad benedictina de San Paio ha custodiado en los cinco siglos que este año se cumplen de existencia de la misma. Este quinto centenario nos va a mostrar un monasterio de San Paio con la misma fuerza espiritual de siempre, pero con un edificio y un patrimonio renovado. La rehabilitación de la iglesia y las fábricas del monasterio se ha completado con la restauración de sus retablos y de buena parte de su tesoro artístico. Por todo ello, invitamos a los compostelanos, gallegos y visitantes a conocer esta exposición, porque es una ocasión única para disfrutar, desde las más diversas perspectivas, de uno de los grandes centros espirituales vinculados al origen de la tradición jacobea.

JESÚS PÉREZ VARELA
Conselleiro de Cultura,
Comunicación Social e Turismo

El monasterio de San Paio de Antealtares es un antiguo centro de religiosas benedictinas. La orden de San Benito ha mantenido durante más de catorce siglos una liturgia sumamente austera, pero de impresionante belleza. Hoy, como hace quinientos años, las monjas de San Paio son una pieza más, en esa orden transnacional formada por los benedictinos. El Banco Bilbao Vizcaya patrocina hoy esta exposición, en el marco del Xacobeo 99 y se honra en contribuir a la festividad que Galicia conmemora.

El cenobio de San Paio, nacido en los primeros años del renacimiento español, conserva en su interior obras excepcionales de orfebrería, escultura, libros, documentos... Un tesoro artístico acumulado por veinte generaciones de religiosas, dedicadas a la oración y al trabajo. Entre estas joyas destaca el edículo apostólico que Teodomiro encontró en el siglo IX, una mezcla de templo, relicario y altar que está en el mismo origen del santuario que se alzaría en Santiago.

Galicia ha mantenido durante dos milenios la tradición del Apóstol, un pescador que conoció de cerca, durante tres años, a Jesús, en quien los cristianos vemos al hijo de Dios y a Dios mismo. Santiago vivió a su lado y como discípulo compartió, según la narración evangélica, la presencia física del resucitado. La tradición, siglo tras siglo, nos habla del viaje portentoso de Santiago a tierras gallegas, y eso hizo que España ocupara un puesto muy destacado como lugar de peregrinación en la Europa medieval. En Santiago se dieron cita los peregrinos rusos, húngaros, bálticos, polacos, nórdicos... junto a sirios, árabes, caucásicos, egipcios. Por no hablar de los irlandeses, británicos, franceses, germanos, italianos, griegos...

Compostela se convirtió así en un punto de encuentro, pero también en un foco cultural, en un elemento de civilización para la península. En ese universo en que mezclaban la religión, el arte, la filosofía, los estudios teológicos, los intereses temporales, las cortes de los príncipes, el nacimiento de la imprenta, de la banca y de la burguesía, la orden benedictina fue un irreductible foco de espiritualidad. San Benito, uno de los nombres magnos de los primeros siglos del cristianismo, acertó a crear una orden en la que se alternaban el amor al trabajo intelectual, el sistemático estudio, la investigación científica y el esfuerzo físico en los cultivos. Esa tradición se extiende por el mundo pero se mantiene particularmente viva en Europa, desde Riga al Finisterre gallego... A ella ha querido rendir homenaje el BBV al colaborar en esta simbólica muestra.

EMILIO YBARRA Y CHURRUCA

Presidente del BBV

AUTORES DE FICHAS

(I.C.) *Ignacio Cabarcos*

(M^a.P.C.L.) *M^a Pilar Carrillo Lista*

(M^a.A.C.F.) *M^a Ángeles Caulonga Fernández*

(D.Ch.C.) *David Chao Castro*

(E.F.C.) *Enrique Fernández Castiñeiras*

(J.R.F.G.) *José Ramón Ferrín González*

(A.B.F.N.) *Ana Belén Freire Naval*

(M.L.L.) *Mariel Larriba Leira*

(E.M^a.L.A.) *Eva M^a López Añón*

(M^a.P.M.L.) *M^a Paz Miguez Lis*

(J.M.M.M.) *Juan Manuel Monterroso Montero*

(F.S.) *Francisco Singul*

(R.Y.P.) *Ramón Yzquierdo Peiró*

ÍNDICE

SANTIAGO
San Paio de Antealtares

HISTORIA

Los orígenes de un monasterio. José Suárez Otero	29
La Edad Media. Concepción Burgo López	37
La Edad Moderna. Concepción Burgo López	41
Los siglos XIX y XX. Concepción Burgo López	55
Tras las huellas de San Benito en Antealtares de Compostela. Sor María Blanca Blanco	63

TESTIMONIOS DE UNA HISTORIA

El fondo de pergaminos. Ignacio Cabarcos	71
<i>Obra</i>	73

PATRIMONIO ARTÍSTICO

Testimonios anteriores al Renacimiento. Ramón Yzquierdo Perrín	91
Los claustros medievales. M ^a . del Pilar Carrillo Lista y José Ramón Ferrín González	99
<i>Obra</i>	105
El monasterio. Ana Goy Diz	109
La iglesia. Dolores Vila Jato	125
Los retablos. María del Carmen Folgar de la Calle y José Manuel B. López Vázquez	133
El órgano. Enrique Jiménez Gómez	164

EXONENTES DE UN PATRIMONIO

La Edad Media <i>Obra</i>	169
------------------------------------	-----

La Edad Moderna

<i>Obra</i>	175
La escultura. Juan M. Monterroso Montero	177
<i>Obra</i>	181
La pintura. Enrique Fernández Castiñeiras y Juan M. Monterroso Montero	195
<i>Obra</i>	215
La orfebrería. Mariel Larriba Leira	237
<i>Obra</i>	242
La colección de ornamentos litúrgicos. Pilar Benito García	247

Los siglos XIX–XX

La escultura	
<i>Obra</i>	252
La pintura	
<i>Obra</i>	254
La orfebrería	
<i>Obra</i>	256

LOS DOMINIOS DEL MONASTERIO

Historia. Concepción Burgo López	261
Patrimonio artístico. José Cardeso Liñares	269

EXPONENTES DE UN PATRIMONIO

La Edad Media

La orfebrería	
<i>Obra</i>	287

La Edad Moderna

La escultura	
<i>Obra</i>	288
La orfebrería	
<i>Obra</i>	300

Planta y alzado del Monasterio de San Paio de Antealtares	308
--	-----

Santiago.
San Paio de Antealtares

SANTIAGO. SAN PAIO DE ANTEALTARES,
EN EL MARCO DE UNA EXPOSICIÓN JACOBEO

Un lugar bien cercano a la tumba apostólica ocuparon los monjes de San Paio a lo largo de los siglos desde poco después del descubrimiento de la tumba apostólica. Ante los altares de la Catedral, en pleno *locus sancti Jacobi*, se localiza el espacio de un sitio monacal que, pasados los siglos, fue ocupado, a partir de 1499, por la misma comunidad de monjas benedictinas que hoy mantienen allí su culto. La inmediatez a lo jacobeo, y su vinculación con el culto apostólico, es pues una constante en la vida de este monasterio que justifica sobradamente su inclusión en el discurso de una exposición de esta índole.

Y es que en el principio mismo de una muestra pensada para Santiago de Compostela en su Año Jubilar de 1999 distribuida en varios lugares de la ciudad, era difícil sustraerse a la oportunidad de que una parte de la misma se ubicase precisamente en San Paio de Antealtares, en una data tan significativa como el quinto centenario de la fundación benedictina femenina de dicho centro. Incluir en este discurso expositivo a los dos grandes centros benedictinos compostelanos —éste y el masculino de San Martín Pinario—, permite adentrarnos, a través de lo que en tales centros se muestra, a lo que han sido, y en cierta medida aún son, a lo largo del tiempo. Han de entenderse ambos casos como lugares compostelanos claramente implicables en el culto jacobeo, como custodios que son, por su propia localización, del lugar de la tumba que guarda, con su prelado y cabildo, la Catedral de Santiago.

En el Colegio de Fonseca —al lado mismo de donde la tradición recoge que se paró el carro que trajo hasta aquí las reliquias apostólicas— y en el Palacio de Gelmírez —anejo a la gran basilica jacobea— la exposición nos habla de Santiago el Mayor partiendo tanto de su vida al lado de Jesús como del culto que generó el reconocimiento de su tumba en tierras gallegas. Siguiendo el camino, en torno a la Catedral, se le propone al visitante que se adentre en el pasado, y en la vida, de los dos grandes cenobios benedictinos compostelanos para reconocer así una de las más preclaras claves de la vivencia religiosa de esta ciudad que responde a la denominación de Santiago, común al Apóstol y a la urbe, y que se toma como título global para este proyecto expositivo.

Ahora, en San Paio de Antealtares, es su propio patrimonio histórico lo que se muestra. No debe olvidarse que, en este caso, se contaba como fundamento primero lo guardado en el museo de este centro y de ahí proceden, como es natural, una buena parte de la obra expuesta.

Por lo demás, al igual que en el caso de San Martín Pinario, debe de considerarse también en San Paio de Antealtares el papel que su comunidad desempeñó al frente de un amplio dominio al que se hace referencia por medio de una serie de exponentes artísticos que provienen de distintos prioratos.

Por lo que se refiere al desarrollo de esta muestra, ya en el interior de la iglesia, los esfuerzos de esta exposición se han centrado fundamentalmente en potenciar el valor de sus retablos. Todos ellos fueron tenidos en cuenta en el plan de conservación que se pudo llevar a cabo. Además se mejoraron ostensiblemente las condiciones de este templo en aras de una más adecuada valoración del rico mobiliario con que cuenta. Y, también, uno de sus laterales ha sido el lugar elegido para disponer el conjunto de obras que hace alusión a algunos de los que fueron antiguos dominios de San Paio.

En la sacristía se nos acerca a una serie de testimonios medievales y también a una buena selección de la rica indumentaria litúrgica que este centro guarda, así como a parte de la orfebrería monacal.

Y en la zona correspondiente a su museo de arte sacro, el relato expositivo nos acerca, en primer lugar, a una serie de documentos y libros alusivos a la historia de este centro monacal para pasar, a continuación, a contemplar un buen repertorio de esculturas, pinturas y orfebrería que se estructura en función de cuatro apartados iconográficos; se trata así, en primer lugar, sobre el culto mariano para ocuparse después del dedicado a los santos propiamente benedictinos y, más tarde, a los otros santos iniciando esta parte por el propio San Paio, advocación principal de este cenobio. Ya en cuarto lugar es el culto puramente cristológico el que tiene su espacio y es aquí en donde puede verse la parte más sobresaliente de la rica orfebrería de este centro.

También en este caso han de reseñarse los notables esfuerzos que se han hecho en el campo del inventario, catalogación y, en líneas generales, estudio de un abundante patrimonio salvaguardado en este monasterio de clausura, desconocido hasta ahora en una parte sustancial del mismo. Al hilo de la valoración del conjunto de este patrimonio se pudo plantear un proyecto de rehabilitación de un buen número de obras que se integran en la selección realizada para esta muestra.

En este caso tanto el montaje como el concepto de este libro que cumple las funciones de ser catálogo de la muestra responden a una idea que se comparte con lo visto en el caso de San Martín Pinario; el deseo de que, tras este tiempo de exposición, siga teniendo validez lo que se ha realizado, y que justifiquen tanto la calidad y esmero con que se ha tratado el montaje como el modo en que se estructura este volumen que pretende dar muchas luces sobre un hito del arte gallego que puede reconocerse, de este modo, hacia el futuro como más valorado y mejor conocido.

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS

Historia

LOS ORÍGENES DE UN MONASTERIO

José Suárez Otero

A cercarse desde la arqueología a los orígenes del monasterio de San Paio de Antealtares resulta problemático por la escasez de información con que contamos, como ya constataron los investigadores que nos precedieron, y que deriva de las intervenciones realizadas por don Manuel Chamoso Lamas tanto en el subsuelo de la Catedral (1946–1959) como en sus inmediaciones: Quintana (1964). A pesar de las limitaciones, consideramos útil retomar todos los datos disponibles, muchos de los cuales no han sido suficientemente tenidos en cuenta, con el fin de intentar reconstruir sino la forma de los primitivos edificios, al menos su ubicación y disposición, así como redibujar el marco en el que surgen. Por otra parte, la aportación arqueológica, aunque parca, sirve de contraste —lo que unas veces será confirmación y otras matización— a una documentación escrita muy escasa y muchas veces confusa.

La escasez de restos materiales para la reconstrucción del que en origen fue monasterio de San Pedro de Antealtares deriva de su propia historia, especialmente por lo que atañe a su relación con la iglesia creada para contener la tumba apostólica. La proximidad entre ambas arquitecturas y el crecimiento de la segunda, ya convertida de facto en iglesia episcopal, llevaron al desplazamiento del monasterio y, lo que resulta más significativo aquí, a la destrucción de sus estructuras originales o simplemente prerrománicas. Hechos que no son más que un traspaso de la problemática relación entre dos instituciones que se ven obligadas a compartir los contenidos simbólicos, así como la proyección socio-económica del “mausoleo” del Apóstol Santiago. Como se expondrá en otros capítulos del presente catálogo, el monasterio de San Pedro de Antealtares fue concebido en su fundación como responsable del culto a las reliquias del Apóstol, para ser progresivamente alejado del cuerpo santo, primero en cuanto a la función y después incluso a la propia ubicación, por parte del obispo de Iria y su iglesia.

Estado de la cuestión

No han sido muchos los autores que han ofrecido propuestas sobre lo que a los primitivos edificios de Antealtares se refiere. Las limitaciones que presenta la documentación escrita y la también escasa, y no siempre bien entendida, información arqueológica hicieron que este monasterio pasase casi desapercibido, aun reconociendo su relevancia en los orígenes del culto jacobeo, frente a otras arquitecturas, como la iglesia de Santiago o la de Santa María de la Corticela, que llegaron a convertirse así en referente interpretativo del primer urbanismo compostelano.

Las aproximaciones a las primitivas estructuras monásticas se centran de manera fundamental, sino exclusivamente, en la disposición sobre el terreno y sobre todo su relación con respecto a la tumba apostólica y su iglesia, debido a la inexistencia de descripciones o evidencias materiales de la configuración de dichas estructuras. Así, y a pesar de la general aceptación de una ubicación de los edificios monásticos en el área oriental inmediata a la tumba apostólica, encontramos básicamente dos posturas distintas a la hora de definir la relación entre esas arquitecturas. La primera, propia de los autores que siguen exclusivamente las fuentes escritas, entiende el monasterio como una entidad plenamente diferenciada del conjunto martirial: el núcleo original de Compostela entendido como agregación de edificios de diferente contenido. La segunda, que tiene más en cuenta las evidencias arqueológicas surgidas del subsuelo de la Catedral, apuesta por una mayor imbricación de las distintas arquitecturas que se yuxtaponen en un conjunto que se manifiesta unitario a pesar de la diversidad de sus componentes: formación del urbanismo primitivo de Compostela a partir de un complejo monástico–martirial.

En cuanto a la disposición concreta de los distintos elementos que, según la documentación escrita, componían el primitivo Antealtares y de los que, no podemos olvidar, tenemos una imagen basada en la realidad existente dos siglos después de su fundación, las propuestas más detalladas son las de J. Guerra Campos y F. López Alsina. El primero concibe una iglesia de tamaño y características semejantes a la primera basílica de Santiago, con la particularidad de disponer sus altares en la parte occidental y no en la oriental, mientras que el claustro o las dependencias anexas se situarían inmediatamente al S–SE de la iglesia; ambos elementos estarían adosados o conectados por algún tipo de estructura al edículo apostólico y su iglesia. F. López Alsina, a quien se debe una clarificación de la confusión con respecto a los altares existentes en la iglesia martirial y en la iglesia monástica, propone una solución más próxima a la que había ofrecido López Ferreiro, en la cual la iglesia monástica se situaría al este del edículo, pero algo separada de éste y con los altares en la parte oriental del edificio. El claustro vuelve a ubicarse en el espacio SO, inmediato a la iglesia, pero también sin relación directa con el edículo. Este autor, sin embargo, va más allá que sus predecesores e incluye en su propuesta otros elementos del grupo monástico, como es el caso del dormitorio o la cerca, dentro de la visión hasta el momento más detallada del urbanismo compostelano altomedieval.



Primitivo muro de
cimentación de la girola.
Catedral de Santiago de Compostela

Arqueología en torno a San Paio: cuestiones previas

La identificación de restos arqueológicos susceptibles de ser entendidos como parte de las estructuras antiguas de Antealtares resulta compleja debido a la propia ubicación e historia del monasterio, pero también a aspectos de la evolución y concepción de la investigación arqueológica en el ámbito catedralicio compostelano. Esto motivó la ya mencionada escasa incidencia de la información arqueológica en la reconstrucción de los orígenes y primera etapa del monasterio.

De los problemas derivados de la ubicación hemos de atender a una disposición en ladera, como por otra parte todo el primitivo *locus Sancti Iacobi*, con una predisposición a los arrasamientos, sean éstos de origen natural o artificial; pero, además, en este caso se ubica en un área particularmente negativa cara a la sedimentación y posible conservación de estructuras arqueológicas, pues se produce una fuerte inflexión en la evolución de la pendiente, con un marcado afloramiento del substrato rocoso, hasta el punto de tener que ser arrasado para la disposición de algunos de los edificios afectados, como la propia catedral románica. Este último aspecto nos pone en relación con las limitaciones derivadas de la propia historia de Antealtares,

especialmente en su relación con los edificios catedralicios. Nos referimos a los sucesivos desplazamientos del monasterio y a la ocupación de sus antiguos espacios por nuevas construcciones de mayor volumen y complejidad. En lo que aquí nos atañe, hemos de pensar en la construcción de la cabecera de la catedral románica, pues va a ser la que más afecte a los primitivos edificios de Antealtares, y hemos de atender a su amplia complejidad estructural —girola, capilla del Salvador y absidiolos— frente a otras partes de ese mismo edificio, con el consiguiente reflejo en el subsuelo. A esta alteración, que conocemos relativamente bien gracias al documento conocido como *Concordia de Antealtares*, hemos de sumar todas las alteraciones posteriores derivadas de obras realizadas en esa misma parte de la catedral románica, especialmente el intento de ampliación de don Juan Arias en el siglo XIV y la definitiva configuración de la Quintana (fines del siglo XVI).

Por lo que respecta a las dificultades derivadas de la concepción y desarrollo de las excavaciones arqueológicas que incidieron en el área inicialmente ocupada por el monasterio, debemos hacer mención primero a la propia extensión de los trabajos que, aunque amplia, no llegó a afectar a una parte importante en lo que a Antealtares se refiere: área inmediatamente detrás de la cabecera y, con más dudas en cuanto a su potencialidad informativa, el interior de las capillas absidales. En segundo lugar, nos enfrentamos a una información deficiente, en general, sobre los resultados de estas intervenciones arqueológicas, que se agrava incluso para una, los sondeos frente a la Puerta Real (1964), que podría ser trascendental en la cuestión que tratamos. Deficiencia que está en relación con la no publicación de las memorias definitivas de esos trabajos, pero también con la metodología empleada en los mismos: los escasos y problemáticos restos conservados en el subsuelo de la girola necesitarían una intervención que permitiese una lectura detallada de la relación estratigráfica entre las distintas estructuras y la cultura material, lo que no es posible si dicha estratigrafía es considerada genéricamente como “escombros”, la lectura estructural se realiza de manera fragmentaria y sólo para los restos que están en contacto, la ergología desaparece en referencias vagas, tanto en su definición como en su ubicación, y todo ello en una presentación en donde análisis e interpretación aparecen generalmente confundidos. Otra dificultad añadida fue la tendencia a minusvalorar la incidencia del mundo altomedieval en la configuración del registro arqueológico, pues aparte de los restos que tenían un claro contraste documental o que, por sus características, hacían inviable cualquier otra adscripción, caso de las primitivas iglesias de Santiago, el baptisterio o las estructuras defensivas, hay una exagerada tendencia a identificar todas las estructuras conservadas con episodios de la ocupación en época romana del área que tratamos. La posterior aceptación acrítica de estas adscripciones, o simplemente el silencio en torno a las mismas, hizo que nunca se valorase su correspondencia con realidades propias de la Compostela altomedieval, o cuando menos la participación en su creación a través del reaprovechamiento de estructuras y/o materiales constructivos.

Arqueología en torno a San Paio: evidencias

Las evidencias que cabe mencionar en primer lugar son una serie de componentes de antiguas estructuras que aparecen reaprovechados en la cimentación de la girola de la Catedral. Aparecieron en la campaña de excavaciones realizada en 1953, formando parte de lo que don Manuel Chamoso entendió como restos del basamento del primer proyecto de catedral románica, y que se integra, aunque diferenciado, en el proyecto definitivo de la etapa gelmiriana. Consisten en un conjunto de sillares de granito, así como otro de restos de mampostería en esquisto y granito con muestras de haber recibido un enlucido sobre base de mortero, características que difícilmente se entienden en una obra de cimentación.

Evidencias que se corresponden plenamente con la arquitectura altomedieval compostelana, como refleja su presencia en la basílica de Alfonso III. Se trataría de unas estructuras constructivas que, como ese edificio, alternasen la sillería de granito con la mampostería de esquisto, en razón de la función estructural o simbólica de las distintas partes del edificio, y presentasen sus paredes enlucidas. Estas estructuras fueron destruidas a la par y muy probablemente a causa de la construcción de la cabecera románica, entre 1075–1088, por lo que resulta bastante improbable que, como propuso M. Chamoso, puedan pertenecer a la mencionada basílica apostólica, cuya destrucción se sitúa documentalmente en torno a 1114. Por el contrario, si entendemos que la mencionada destrucción estaba directamente relacionada con la construcción del nuevo edificio, los hechos apuntan a la iglesia y dependencias anexas de Antealtares, ubicadas en ese espacio que se está remodelando.

Como consecuencia de estos primeros restos obtenemos una visión del primitivo Antealtares que lo acerca a la segunda basílica del Apóstol, lo que significa situarlo en lo más elaborado de la construcción prerrománica compostelana y alejarlo de la primitiva y más pobre construcción de Alfonso II, con las implicaciones que esto pueda tener, tanto para la significación del monasterio en el contexto del santuario apostólico, como en cuanto a la evolución constructiva de sus edificios. Otra consecuencia es la segura existencia de problemas en el proceso de sustitución de estos edificios, puesto que no deja de resultar extraña la reutilización de sus materiales constructivos, algunos incluso de cierta entidad, en la obra románica que va a ocupar su espacio y que, sin embargo, no fuesen reservados para la necesariamente prevista construcción de los nuevos edificios monásticos: estamos en el contexto de la llamada *Concordia de Antealtares*.

Un segundo elemento que podría hablar de las antiguas estructuras correspondientes al monasterio, y que ha pasado generalmente desapercibido, es la presencia de restos de pavimento en el entorno del edículo y aparentemente fuera del área ocupada por las basílicas que atendían a su culto. Se trata de restos de una pavimentación idéntica a la existente en la basílica de Alfonso III, hallados en el área situada al este del edículo.—actual trasaltar de la Catedral—,

fruto de las exploraciones de A. López Ferreiro (1978–1979), y en el lado sur —actual tramo recto meridional de la girola románica—, ya dentro de las excavaciones efectuadas por M. Chamoso Lamas en 1953. Estos hallazgos motivaron en buena medida la reconstrucción de la basílica alfonsí propuesta por López Ferreiro, con una prolongación de la misma más allá del edículo en la que se dispondría el altar del Salvador. Pero esta solución fue desmentida por los hallazgos que con respecto a esta cabecera tuvieron lugar en las campañas de excavación a cargo de M. Chamoso en 1953 y 1955. Estos nuevos datos, que hablan de una cabecera configurada exclusivamente por el propio edículo, dejan fuera de la mencionada basílica la pavimentación a la que nos estamos refiriendo, por lo que ésta responde a una adecuación arquitectónica de los espacios situados al este y sur del edículo, aquellos en los que las fuentes escritas sitúan a los edificios monásticos, iglesia y claustro respectivamente. Si la pavimentación no perteneció a esos edificios, tiene que corresponder a unas desconocidas arquitecturas que los conectaban a la tumba apostólica. En ambas soluciones queda constatada la imbricación de los distintos edificios que surgen en torno al mausoleo apostólico, situación que avalaría una cierta unidad entre ellos, incluso arquitectónica: la idea, en fin, de un complejo monástico–martirial.

Aún dentro de la girola tenemos que mencionar otros restos de lectura problemática. Es el caso de un pequeño muro de mampostería que aparece con disposición oblicua en el lado meridional de ese espacio catedralicio. Muro o cimentación de muro del que carecemos de datos que permitan adscribirlo con seguridad a alguna de las distintas etapas constructivas, pues sus características son comunes a la mayoría de las estructuras conocidas, y su orientación coincide con las estructuras que se adaptan al terreno sin interferencia de otras condiciones. También debemos mencionar las escasas tumbas aparecidas en este espacio, que bien pueden corresponder a una proyección de la necrópolis altomedieval en sus primeros tiempos —basílica de Alfonso II— o corresponder a la necrópolis tardoantigua. Mención aparte merece el sarcófago de Aroaldo, con una cronología del momento en el que se construía la basílica de Alfonso III y ubicado inmedialto a la cimentación románica en el tramo recto meridional de la girola. En él debemos tener en cuenta sus evidentes muestras de haber sido desplazado en diversas ocasiones, lo que relativiza el valor de la situación que presentaba cuando fue descubierto.

Otro elemento que pasó desapercibido es el posible muro de cierre de la cerca monástica. En la lectura que López Alsina ofrece de la documentación escrita se dibuja una cerca monasterial, incluso con cierto carácter defensivo, cuyo lado SO pasa aproximadamente por el lugar en el que durante las excavaciones en el brazo sur del crucero (1955) apareció una importante estructura muraria. Este muro fue entendido con funciones de aterrazamiento y cronología dentro de la ocupación del lugar en época romana. Hechos ambos posibles, pero matizables.

El muro ofrece características que lo diferencian de los modelos constructivos habituales en la Compostela altomedieval y, por otra parte, aparece en relación con restos de época antigua y en una posición clave dentro de la acomodación del terreno para su posi-

ble uso habitacional. Pero, al mismo tiempo, esta estructura ofrece muestras de haber sufrido importantes intervenciones que, si bien no modificaron su disposición básica, sí reflejan la necesidad de readaptarlo a cambios importantes en el uso del espacio que lo rodea, o la necesidad de rehacer partes de la misma. Todo apunta a que, sea cual sea el origen puntual de este muro, tuvo un importante papel en la organización de los espacios en la Compostela prerrománica. Que una de esas funciones fuese la de permitir adecuar un área de ladera, atenuándola, para su aprovechamiento como espacio constructivo y/o habitacional parece claro por una ubicación y disposición que permitirían reorganizar artificialmente la evolución de la pendiente. No está tan claro, sin embargo, que ése fuese su único papel, pues las estructuras descubiertas en el espacio que debería aterrazar, actual Quintana, arrancan de una cota algo más baja que la altura que hoy conserva dicho muro y que presumiblemente es menor que la original, por lo que el muro debía proyectarse en altura sobre el espacio que se supone ayudaba a crear.



Restos de estructuras aparecidas en la Quintana

Esa proyección nos está hablando de una funcionalidad que excede a la contención de tierras para aproximarse a la de cerca o similar, lo que implica que no sólo intervenía en la creación del espacio, sino que también tenía un importante papel en su organización. La posibilidad de que dicha organización coincidiese con la cerca que delimitaba y quizás también protegía, el ámbito de Antealtares estaría apoyado por su inmediatez, constatada documentalmente, a los posibles restos de lo que sería el primitivo “palacio” episcopal y que nosotros hemos identificado como el reaprovechamiento de unas antiguas estructuras que venían siendo interpretadas como termas. De no ser correcta esta propuesta de identificación, de lo que no cabe duda es de que aquella función articuladora del espacio útil coincide con aquel en el que se ubicaban las dependencias monasteriales.

Por último, cabe mencionar las estructuras murarias halladas por M. Chamoso Lamas en el espacio de la Quintana que se sitúa frente a la Puerta Real, en el brazo sur del crucero de la Catedral e inmediato a la pared trasera de la actual capilla del Pilar, en la cabecera del mismo edificio. Lamentablemente, son muy pocos los datos de que disponemos sobre estas estructuras y su contexto, por no haber sido publicado un informe detallado de los trabajos que permitieron su hallazgo. De nuevo son muros de mampostería con presencia de sillares graníticos reaprovechados en alguna de sus partes, de nuevo tienen una disposición oblicua que nos habla de una posible adaptación a las condiciones topográficas, y de nuevo se les atribuye una supuesta adscripción romana. Sin embargo, una situación próxima a la que la documentación escrita otorga para los principales edificios de Antealtares, unas características similares a las de otras construcciones prerrománicas, una anterioridad al traslado a esta zona del área cementerial de la basílica compostelana, que hemos de datar en un momento avanzado o final de la obra románica, son todos indicios que permiten relacionar estas estructuras con el primitivo Antealtares.

Bibliografía: CHAMOSO LAMAS, M.: “Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, I, 2 (1956), pp. 5–48. Idem: “Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, I, 4 (1956), pp. 275–328. Idem: “Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago”, *Compostellanum* II, 4 (1956), pp. 225–330. Idem: “Noticias sobre los recientes descubrimientos arqueológicos y artísticos efectuados en Santiago de Compostela”, *Príncipe de Viana*, 1964, pp. 122–123; GUERRA CAMPOS, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 1982; LÓPEZ ALSINA, E.: *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988. Idem: “Implantación urbana de la Catedral románica de Santiago de Compostela (1070–1150)”. En *La meta del Camino de Santiago*, catálogo de la exposición, Santiago de Compostela, 1995, pp. 37–56. Idem: “Concordia de Antealtares”. En *Santiago, Camino de Europa*, catálogo de la exposición, Santiago de Compostela, p. 250; LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago*, Santiago de Compostela, 1899–1905; MORALEJO ÁLVAREZ, S.: “Le Lieu Saint: Le tombeau et les basiliques médiévales”. En *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen*, Gante, 1985, pp. 41–52; REY SEARA, E. y RODRIGUEZ PUENTES, E.: “Azabachería 29 (Santiago de Compostela)”. En *Arqueológica Informes* I, Santiago de Compostela, 1989, pp. 104–107; SUÁREZ OTERO, J.: “Santiago en el siglo IX. La resurrección de una ciudad”. En F. Singul (ed.): *Santiago-Al Andalus. Dialogos artísticos para un milenio*, Santiago de Compostela, 1997, pp. 75–102. Idem: “Sobre las laudas de doble estola en Santiago de Compostela e Iria Flavia: apuntes cronológicos e iconográficos”. En *Abrente* 29 (1997), pp. 41–77. Idem: “La Catedral de Santiago: cien años de arqueología”. En F. Valdés (ed.): *La Península Ibérica y el Mediterráneo en los siglos XI y XII*, II, *Codex Aguilarensis* I-4, Aguilar de Campó, 1999, pp. 39–72. Idem: “Excavaciones en la Catedral de Santiago”. En M. Castiñeiras (coord.), *Xacobeo 99. Misterios, leyendas, milagros, historia y arte en el Camino de Santiago*, Historia 16, Madrid, 1999, pp. 106–114. Idem: “Construyendo Compostela: la necrópolis altomedieval, Lauda de Aroaldo”. En VV.AA., *Santiago. Xelmírez*, Santiago de Compostela, 1999, pp. 306–319. Idem: “Concordia de Antealtares”. En VV.AA., *Santiago. Xelmírez*, Santiago de Compostela, 1999, pp. 294–295.

LA EDAD MEDIA

Concepción Burgo López

La historia de San Paio de Antealtares, presente en Santiago desde la creación de la ciudad, tiene dos etapas claramente diferenciadas: una primera en la Edad Media como monasterio masculino y otra desde 1499 como monasterio femenino.

El monasterio masculino de Antealtares fue fundado en el reinado de Alfonso II el Casto tras el descubrimiento del sepulcro de Santiago, que puede fecharse, según López Alsina, en la década de 820–830, y ya desde entonces está totalmente ligado al culto jacobeo por cuanto nace para asegurar la custodia del sepulcro y celebrar los oficios divinos en el templo de Santiago.

La primera comunidad, formada por doce monjes y el abad Ildefredo, recibe de Alfonso II un territorio, “el solar de Antealtares”, prácticamente lindando con la iglesia de Santiago, donde se construye la primitiva iglesia del cenobio, al este de la del Apóstol, con tres altares consagrados respectivamente al Salvador, San Pedro y San Juan Apóstol. Por su posición respecto a las iglesias de Santiago y de San Juan —el baptisterio originariamente exento levantado cerca de la iglesia de Santiago— y a sus dos altares, el monasterio fue llamado de Antealtares.

Su primera advocación, en cambio, no fue San Paio sino San Pedro. El cambio se produce, según López Ferreiro, entre 1130–1150 —aunque otros lo sitúan en 1152—, debido al culto que desde finales del siglo X se profesaba a San Paio sobrino de Hermogio, obispo de Tui. En el 925 el joven Paio es martirizado en Córdoba por orden de Abderramán III y su historia conoce una importante difusión desde mediados del siglo X. Su cuerpo fue trasladado primero a León en el 967 y luego a Oviedo, donde estaba en el 999.

Pronto adquiere Antealtares un notable prestigio, superior al de San Martín y San Juan, al tiempo que se afianza económicamente. Dada su función, su primer sustento material se basa en el derecho que se le concede de percibir la mitad de las limosnas ofrecidas por los peregrinos ante el altar de Santiago, pero pronto comienza a anexionarse otros monasterios y a recibir donaciones de reyes, obispos y laicos, muy cuantiosas ya desde mediados del siglo IX, lo que dará lugar a la formación, a lo largo de la Edad Media, de un dominio muy disperso por Galicia.

En el siglo X, de importante crecimiento, aparece al frente del monasterio uno de sus abades más famosos, San Pedro de Mezonzo, que fue llamado hacia el año 970 a la abadía de San Paio desde —según López Ferreiro— la de Sobrado, convirtiéndose en obispo de Santia-



Concordia de Antealtares.
Compostela, 17 de agosto de 1077
(traslado notarial de 1435)

go en el 985 con el apoyo de Bermudo II. Parece que desde la sede obispal no dejó de interesarse por San Paio ya que, por ejemplo, en el año 990 une a Antealtares el monasterio de San Esteban de Boiro y sus propiedades.

En el siglo XI aparece otro de los insignes abades de San Paio, San Fagildo, abad al menos desde 1063, hombre notable en su tiempo y colaborador de Sancho II en la restauración de las iglesias gallegas. Nos resulta más conocido por ser el firmante de una concordia con el obispo de Santiago, Diego Peláez, en 1077. La conocida como *Concordia de Antealtares* recoge las referencias más antiguas a los hechos que rodearon el descubrimiento de la tumba y en ella se describen las primeras disposiciones sobre la primitiva organización eclesial y, por tanto, también sobre la fundación de Antealtares.

El motivo de esta concordia está en las desavenencias surgidas entre el obispo y el monasterio ante las obras de engrandecimiento de la Catedral, proyectadas por Diego Peláez al ocupar le sede en 1070. Estas obras ya habían obligado a derribar la iglesia en 1073–1074 y construir otra con cuatro altares dedicados a San Pedro, Santo Tomás, San Nicolás y San Paio. La iglesia derruida ya no era la primera que se construyó en el siglo IX. Una segunda construcción, más amplia, se había producido a finales del siglo IX, en época del obispo Sisnado, y ésta es reconstruida hacia el año 1000.

En todo caso, las obras de Diego Peláez van en contra de los derechos del monasterio, por lo que el abad Fagildo eleva una protesta ante Alfonso VI que da como resultado la concordia de 1077. En ella se guardan los derechos del monasterio sobre los altares del Salvador, San Pedro y San Juan que serán construidos en la Catedral, así como se le reconoce a Antealtares el derecho de propiedad sobre el terreno que donó Alfonso II, pero pierde la percepción de las limosnas del altar de Santiago, que se aplican a la nueva construcción. Un tercio de ellas —y no la mitad como era su derecho— volverán al monasterio después de terminadas las obras de la Catedral, aunque esto, a la postre, nunca se produjo.

La concordia señala el progresivo apartamiento de Antealtares del culto apostólico y de sus beneficios frente al engrandecimiento y pujanza del cabildo compostelano, como también lo señala el suceso de la deposición del abad Pedro por Diego Gelmírez en 1130. Más allá de la conducta escandalosa que pudiera mantener el abad expulsado, la injerencia del arzobispo en la comunidad, deponiendo a su máximo mandatario y dirigiendo la elección del nuevo abad Rodrigo, sitúa al arzobispo por encima del monasterio. Como afirma López Alsina, a principios del siglo XII un clero catedralicio, ampliado por Gelmírez a 72 canónigos, suplantó total y definitivamente a la comunidad monástica de Antealtares en el culto apostólico.

Los abades siguientes no cesaron en la reivindicación de sus derechos y, aunque Alfonso VII confirmó muchos de sus privilegios, entre ellos los jurisdiccionales, no lo consiguieron. Lo más que recibieron fue una compensación económica en 1152, en una nueva concordia con el cabildo en la que el arzobispo don Bernardo, ante nuevas reclamaciones, les otorga un canonicato.

Pero Antealtares no pierde por ello su prestigio y su fuerza económica. A lo largo de los siglos XII y XIII sigue recibiendo donaciones de reyes y nobles, así como renovando sus edificios y siendo una de las más importantes instituciones en Santiago.

Desde finales del siglo XIII la situación cambia. San Paio sufre un proceso de decadencia que se agrava en los siglos siguientes, afectando tanto a la vida interna de la comunidad como a la situación económica. Una decadencia común a todos los monasterios gallegos y que sólo puede ser entendida si se inscribe en el ambiente social y político de la época, caracterizado por una larga inestabilidad, desequilibrio y anarquía. Las causas fundamentales son hoy bien conocidas: la existencia de abades comendatarios ajenos a la orden, la perpetuidad de los cargos, la abundancia de privilegios personales, el decaimiento del ideal ascético, el ambiente externo de anarquía e inestabilidad, la intervención de seglares en los monasterios a título de encomienda y la crisis económica, tanto por las enajenaciones de propiedades y rentas llevadas a cabo por la nobleza, como por la propia coyuntura económica.

El monasterio de San Paio sufre todos estos problemas encontrándose a mediados del siglo XV en una situación ruinoso y con una comunidad reducida a dos o tres monjes.

La necesaria reforma monástica es emprendida en el reinado de los Reyes Católicos y, cronológicamente, su primer campo de actuación es Galicia. En la visita que realizan en 1486 toman una serie de decisiones que, además de afectar a la reforma en general, afectan al monasterio de Antealtares.

En efecto, los Reyes Católicos deciden en Santiago que San Martín Pinario se haga cargo del Hospital Viejo, cercano a su edificio, y para que cuente con dotación suficiente se le incorporan todas las propiedades y rentas de las abadías benedictinas de San Paio y San Juan, suprimiéndolas como monasterios independientes. La razón de que sea San Martín el que incorpore a los restantes está en que es éste el único monasterio que da muestras de querer reformarse aceptando la nueva regla de San Benito de Valladolid. Para llevar a cabo el proyecto se necesitaba permiso papal, que fue conseguido en la bula de Inocencio VIII expedida el 27 de julio de 1487, en la que se autoriza la supresión de San Paio y San Juan, confirmada en otra del 11 de diciembre de 1487, que tiene mayor alcance por cuanto en ella se permite la reforma de los monasterios gallegos dando facultades para realizarlo a los obispos de Ávila, Córdoba, Segovia y Toledo.

Pero la reforma se encontró con la total oposición de los abades comandatarios, tanto de San Martín, don Diego de Muros, como de San Paio, don Diego de Vivero. Este último recurre a Roma aduciendo sus derechos adquiridos y es amparado en ellos, por lo que San Paio sigue viviendo con autonomía y conforme al sistema tradicional a pesar de la bula de Alejandro VI del 31 de enero de 1493, que urge su incorporación a San Martín.

Mientras tanto y como el proyecto sufre tanto retraso, los Reyes Católicos renuncian a mantener el viejo Hospital y deciden la construcción de uno nuevo que nada va a tener que ver con San Martín.

Pero en estos años todavía le quedaba por vivir a San Paio un nuevo suceso notable. En 1495 el abad reformado de San Martín, fray Juan de Melgar, con permiso del General de la Congregación, cede a Lope Gómez de Marzoa el edificio de San Paio para fundar un colegio para estudiantes pobres. San Paio de Antealtares se convierte así en la sede del primer colegio compostelano, origen de la Universidad de Santiago, coronando —en palabras de J. García Oro— “una viva tradición que vinculaba religiosa y políticamente el municipio compostelano a la antigua casa benedictina”.

En 1498 muere don Diego de Vivero, último escollo para la reforma emprendida, y San Martín, que ahora tiene todos los derechos sobre Antealtares, junto con la Congregación de San Benito, deciden recuperar el edificio de San Paio anulando la concesión realizada a Lope Gómez de Marzoa porque en el seno de la reforma de los monasterios benedictinos se vislumbra un nuevo proyecto para el que necesitan el antiguo solar de San Paio. En efecto, la reforma de los institutos religiosos toma fuerza a partir de 1493, tras la consecución de la bula del 27 de julio de 1493 y del breve del 26 de marzo de 1494, quedando la reforma de los monasterios benedictinos en manos de la Congregación de Valladolid y dirigida por su Padre General. Así, en 1498, llega a Galicia fray Rodrigo de Valencia y, después de visitar los monasterios de su orden, decide fundar un monasterio femenino donde se recluyan todas las religiosas benedictinas gallegas. Por ello el 18 de julio de 1499 se anula la cesión a Lope Gómez de Marzoa al tiempo que San Martín cede el edificio para las religiosas.

En 1498 la muerte del último abad comandatario da por terminada la historia del primero y más importante monasterio benedictino de Santiago. En 1499 comienza la del monasterio femenino más importante de Santiago y de Galicia.

Bibliografía: BUJÁN RODRÍGUEZ, M.: “Visita inédita de Fr. Pedro de Nájera al monasterio de San Payo en el año 1515”, *Compostellanum*, 40, (1995), pp. 241–258; BURGO LÓPEZ, C.: *Un dominio monástico femenino en la Edad Moderna: El Monasterio benedictino de San Payo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1986. Idem: “El consumo alimenticio del clero regular femenino en el Antiguo Régimen: el ejemplo del monasterio de San Payo de Antealtares”. En *Studia Histórica*, V, (1987), pp. 221–240. Idem: “La economía del monasterio de San Payo de Antealtares en el siglo XVII”. En *Obradoiro de Historia Moderna. Homenaje al Prof. Antonio Eiras Roel en el XXV Aniversario de su Cátedra*, Universidad de Santiago, 1990, pp. 47–72. Idem: “El señorío monástico gallego en la Edad Moderna”. En *Obradoiro de Historia Moderna*, I, (1992), pp. 99–121. Idem: “Política económica y gestión administrativa en las entidades monásticas femeninas”. En *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América*, Universidad de León, 1993, pp. 569–585; COLOMBÁS, G.M.: *Las Señoritas de San Payo*, Santiago de Compostela, 1980; LÓPEZ ALSINA, F.: *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988; LÓPEZ FERREIRO, A.: “Apuntes históricos sobre el monasterio de San Pelayo de Antealtares de la ciudad de Santiago”, *Compostellanum*, 5, (1960), pp. 315–361.

LA EDAD MODERNA

Concepción Burgo López

La fundación de San Paio de Antealtares

El nacimiento de San Paio de Antealtares el 23 de julio de 1499 como monasterio benedictino de religiosas no sólo está vinculado a la reforma monástica de los Reyes Católicos sino que fue uno de sus logros más importantes dentro de Galicia, así como un éxito personal de la Congregación de San Benito de Valladolid.

Durante los siglos XIV y XV los monasterios femeninos sufren los mismos problemas que los masculinos, incluso en mayor grado. Eran entidades muy pequeñas, diseminadas por Galicia, en estado ruinoso y, por su debilidad, fruto apetecido de la nobleza, que se entromete en sus propiedades y rentas bajo el título de encomenderos.

Las protestas de estas pequeñas comunidades son frecuentes, los ejemplos, múltiples: en 1486 la abadesa de Albeos eleva una queja a los Reyes Católicos porque se ha visto despojada de su cargo por el conde de Camiña, que tiene la originalidad de poner al frente del monasterio a un canónigo de Guimarães. La abadesa de San Salvador de Sobrado, el mismo año, acusa a varios nobles de entrometerse en sus posesiones y de que “... *fazen ir a sus vasallos por fuerza a guerras e serventias e les ponen techos e tributos...so color que son comenderos de dicho monasterio...*”. Protestas semejantes elevan los restantes cenobios.

La reforma de las entidades femeninas es paralela a la de las masculinas, se ampara en las mismas bulas ya citadas y sufre los mismos problemas y dificultades. El general de San Benito, fray Rodrigo de Valencia, se enfrenta a una oposición fuerte y tenaz cuando no cruenta —el mismo reformador fue presuntamente envenenado en 1499 junto con sus acompañantes—, tanto por parte de las religiosas no reformadas como de los nobles que intentan impedir que se les aparte del disfrute de los bienes monásticos. En la visita que realiza en 1498 tiene que recabar la ayuda de la justicia real al encontrarse con varios monasterios de religiosas “encastillados”, oponiendo resistencia armada. Así sucedió con el monasterio de San Salvador de Trives, por ejemplo, donde encontró “*diez o doce hombres o mas con sus armas e diz que le dieron de palos al dho abad e asimismo diz que dieron al prior con un palo en la cabeza*”. Es obvio que la opinión de fray Rodrigo sobre estas comunidades no fue muy halagüeña: eran “*solitarias y pequeñas congregaciones... en encomiendas e administraciones de personas prophanas ..*” en las que

“mas se ofende a Dios Nuestro Señor que se sirve”. Así se afianzó su opinión de que sólo los grandes monasterios bien dotados podrían sobrevivir y llevar adelante el ideal de vida de la congregación. Por ello decidió fundar en Santiago un monasterio de monjas benedictinas reformadas que integrase a todas las religiosas que quedaban en los cenobios gallegos, al tiempo que éstos son suprimidos y sus rentas y posesiones anexionadas al recién nacido monasterio. Para poner en marcha el proyecto, fray Rodrigo contaba con un grupo de religiosas observantes venidas de Castilla a tal efecto, algunas procedentes del monasterio de San Salvador del Moral y otras, incluida su primera abadesa doña Beatriz de Acuña, del de Santa María la Real. Son ellas las que forman la primera comunidad de Antealtares.

Así nace el San Paio femenino instituido formalmente, como ya se ha dicho, el 23 de julio de 1499, tomando el relevo del cenobio masculino e incorporado a la Congregación de San Benito de Valladolid.

Para su dotación se había previsto la anexión de todos los monasterios gallegos de monjas benedictinas, que eran los siguientes: San Xiao de Lobios, San Fiz de Cangas, Santo Estevo de Chouzán, San Xoán da Cova, Santa María de Pesqueiras, San Miguel de Eiré, San Miguel das Negradas, San Pedro de Lobás, San Pedro de Ramirás, San Salvador de Sobrado de Trives, San Pedro de Dozón, San Salvador de Albeos, San Pedro de Ansemil y Santo Andrés de Orrea, pero en el momento de la fundación sólo pueden ser anexionados seis de ellos, que estaban vacantes por muerte, renuncia o privación de sus abadesas. Como esto no era suficiente, se le anexionaron en esta primera escritura otros siete monasterios masculinos.

En los años siguientes parece que pudieron ir incorporándose nuevos cenobios femeninos, ya que en la bula de confirmación otorgada por Julio II el 1 de octubre de 1504 aparecen los catorce monasterios femeninos mientras desaparecen los masculinos anexionados con anterioridad, pero nada estaba consolidado en estos años y la efectiva incorporación de las rentas y posesiones de los monasterios suprimidos fue lenta y dificultosa, dada la oposición de ciertos nobles y clérigos y la tenaz resistencia de algunas de las abadesas depuestas. De hecho, poco después de la fundación del monasterio, varias de ellas recluidas en San Paio, logran huir del monasterio e introducirse de nuevo en la administración de sus antiguas casas, al mismo tiempo que las de Eiré, Ramirás, Albeos, Lobios, Cova y Sobrado incoan pleitos de apelación en la curia romana. De forma lenta y trabajosa, con el apoyo del nuevo reformador general fray Pedro de Nájera, pero con la oposición incluso en algunos momentos del papa, las religiosas de San Paio van logrando hacerse con su patrimonio.

El problema con las antiguas abadesas comienza a solucionarse a partir de 1511, tras llegar a acuerdos en los que se desiste de su reclusión en San Paio y se les fijan pensiones vitalicias. La abadesa de Sobrado romperá el pacto y promoverá otro pleito en Roma donde se la ampara en su posesión, lo que impide a San Paio disponer de este priorato hasta 1528, cuando la aba-

desa renuncia a sus derechos. Por lo tanto, el poder efectivo que la nueva comunidad tiene sobre sus posesiones es muy limitado hasta la década de 1530. En este momento sí está clarificada la tantas veces modificada lista de anexos al monasterio. Éstos son todos los antiguos monasterios femeninos menos San Miguel de Eiré, que, tras un largo pleito con don Diego de Muros como administrador del Hospital Real, es perdido por San Paio, y dos monasterios masculinos, San Salvador de Camanzo y San Mamede de Seavia.

La reunión de todas las posesiones y rentas de estos quince monasterios (trece femeninos y dos masculinos) formará el patrimonio de San Paio hasta la Desamortización.

Las religiosas de San Paio

Un General de la Congregación de San Benito se refiere en 1650, al hablar de San Paio, a “la mucha nobleza y calidad de las señoras que en este convento toman y han tomado el hábito”, y esta afirmación es cierta, no sólo para ese momento, sino para todos los siglos modernos.

Las religiosas de San Paio, las “señoras” como son siempre denominadas en los documentos, proceden de los grupos privilegiados de la sociedad moderna: la media y alta nobleza y las élites urbanas. El monasterio sufre un proceso continuado de aristocratización en el siglo XVI, introduciéndose monjas procedentes de grupos sociales que se hallan en plena ascensión socioeconómica, y que serán en muchos casos los antecesores de las casas hidalgas de los siglos XVII y XVIII: hombres de leyes, justicias señoriales, poderes locales, militares... El proceso está consolidado en el siglo XVII. En esta centuria y en la siguiente los padres y familiares de las religiosas son siempre dueños de casas solariegas, señores de vasallos, regidores, caballeros de las órdenes militares; tienen cargos en la Inquisición y en el ejército y la mayor parte de ellas tienen hermanos o familiares con altos cargos en la Iglesia. Los mismos apellidos de las religiosas, Sotomayor, Castro, Figueroa, Fonseca, Mendoza, Osorio, Ulloa, Feijoo, Bermúdez de Castro, Pimentel..., nos ponen en relación con la hidalguía gallega.

Esto no representa una excepción dentro de los conventos femeninos españoles de la época, pero sin duda es San Paio el más aristocratizado dentro de Galicia, el que ofrece más renombre y prestigio social, porque es también el monasterio femenino más poderoso y rico de Galicia.



Dependencias del monasterio



Benedictina del siglo XIX
con traje de ceremonias

El reclutamiento de las religiosas del grupo de la élite —obviamente reducido en su número— lleva a otra consecuencia importante para el monasterio durante este período: la formación de clanes familiares dentro de los muros del cenobio y con una magnitud realmente elevada. Para el conjunto de estos tres siglos, algo más del 60% de las religiosas de las que tenemos información tiene un miembro de su familia —hermana, tía o prima— en el monasterio, y seguramente las relaciones son más de las que podemos percibir con las fuentes documentales que poseemos. Si a esto le unimos las relaciones entre familias políticas y las relaciones de clientela, tenemos verdaderos clanes dentro de los muros. El mejor ejemplo de ello es la familia Figueroa, quienes en el siglo XVII introducen miembros de la familia durante varias generaciones. No es extraño que dominen el monasterio durante toda la centuria ocupando los altos cargos de forma continua.

Hasta bien entrado en siglo XIX, los grupos sociales medios y bajos —hijas de artesanos, comerciantes o labradores— sólo tienen una vía de entrada en San Paio: ser monjas de velo blanco, que tienen como labor esencial contribuir a la comunidad con su trabajo, no se les exigen conocimientos previos y por tanto tienen un lugar secundario dentro del monasterio. Vía también restringida, porque en San Paio no existen nunca más de 7 y tan sólo desde finales del siglo XVII.

Que los monasterios femeninos se conviertan en reductos de la élite social se debe en gran parte a la necesidad de pagar una dote en el momento de la profesión. Y San Paio, como cenobio ilustre y prestigioso, solicita las más elevadas que conocemos en los monasterios femeninos gallegos, ascendiendo la cantidad que se solicitaba durante las dos primeras centurias. Así, si en 1547 son necesarios 134 ducados para profesar, a mediados de siglo ya son 500, y en 1637 se eleva a 1.000 ducados. A partir de 1674 quedará fijada la dote en 1.400 ducados.

Estas elevadas cantidades no pueden ser afrontadas por los grupos medios-bajos de la sociedad, pero para la hidalguía suponen un ahorro porque las dotes que otorgan a sus hijas casaderas son por término medio dos o tres veces superiores. Y las familias aún obtienen otro beneficio porque las religiosas al profesar renuncian a sus legítimas evitando la disgregación del patrimonio familiar.

San Paio es, también, la comunidad más numerosa dentro de las femeninas gallegas. El número de religiosas creció con fuerza ya en el siglo XVI. La primera comunidad integra un mínimo de trece religiosas, a las que se unen una cantidad no determinada pero seguramente algo más de una decena de monjas provenientes de las comunidades suprimidas. En todo caso el monasterio alberga en 1520 a más de treinta señoras y el número no hará más que crecer en cuanto se consolida económicamente. Así en 1575 son más de cincuenta religiosas y en 1591 sesenta, con un máximo de sesenta y ocho monjas en 1669. El resto de los monasterios femeninos está

en un arco de 20–40 monjas, por ejemplo Santa Clara de Santiago, que alberga a veinte y Belvís a veinticuatro. En el siglo XVIII la comunidad se reducirá, manteniendo entre sesenta y cincuenta y cinco religiosas hasta 1740–1750. A partir de aquí el máximo alcanzado es de cincuenta religiosas y ya desde 1790 entrará en un proceso de descenso que hace que la comunidad no albergue más de 30–35 monjas. Pero este descenso en el número se observa también en el siglo XVIII en otras comunidades por lo que, a pesar de ello, San Paio se mantiene como el monasterio más importante de Galicia y más apeteído por las mujeres que desean profesar y por sus familias. Fundamentalmente, por familias de la ciudad de Santiago, ya que de aquí procede algo más de un tercio de las religiosas, manteniendo San Paio a lo largo de su historia una fuerte unión a la ciudad; otro tercio procede de otras ciudades gallegas —en gran parte de A Coruña—, y las restantes, del medio rural, aunque suelen tener doble vecindad rural–urbana.

La vida económica

El alto número de religiosas que alberga San Paio se corresponde directamente con su importancia económica, porque también es, durante los siglos modernos, el monasterio femenino más rico de Galicia y uno de los más importantes de España.

Su fuerte poder económico se basa en la explotación de una amplia propiedad territorial, dispersa por 308 parroquias gallegas, que a efectos administrativos se integra en 15 unidades denominadas prioratos, los cuales coinciden con los dominios de los 15 pequeños monasterios medievales anexionados a San Paio para su mantenimiento. Esta amplia propiedad territorial es puesta en explotación siempre de forma indirecta, cediéndola casi exclusivamente bajo contratos forales en los que se estipula una renta en especie. Esta renta territorial constituye su ingreso fundamental, a la que se une la renta diezmal que San Paio tiene derecho a percibir en 36 feligresías. Ambas partidas constituyen el 75% de sus ingresos totales. A ellas se añaden las cantidades percibidas por dote y las rentas derivadas de las actividades crediticias del monasterio con la compra de censos.

Esta estructura económica es más semejante a la de los grandes monasterios masculinos gallegos que a la de los femeninos. Se distingue de estos últimos en primer lugar en la amplitud de su dominio territorial y en el monto de su renta anual. Antealtares percibe en el siglo XVIII aproximadamente 25.000 ferrados de cereal y más de 600 cañados de vino al año, mientras, por ejemplo, Santa Clara de Santiago ingresa 7.800 ferrados y las dominicas de Belvís, 4.000.

Se diferencia asimismo en la percepción diezmal, poco importante para el clero regular —es percibido fundamentalmente por el secular—, y mucho menos para el femenino. San Paio ingresa él sólo el 40% del producto diezmal que perciben los monasterios femeninos gallegos a mediados del siglo XVIII, repartiéndose el resto entre otros veinticuatro conventos. A

nivel de ingresos, San Paio incluso resiste perfectamente la comparación con los más importantes cenobios femeninos españoles. Por ejemplo, a mediados del siglo XVII el monasterio de Las Huelgas tiene una renta total de cerca de 2.800.000 maravedís, mientras San Paio en las mismas fechas ingresa más de 3 millones.

Y aún hay otro elemento que las aleja de las características del clero regular femenino, y es la posesión de señoríos jurisdiccionales. La abadesa de San Paio es señora en 1760 de 1.654 vasallos, lo que significa 6.768 individuos en 1787. Su dominio total se extiende por diecisiete feligresías que posee en su totalidad y siete que comparte con otros señores. Esto sitúa a San Paio en el puesto número seis dentro de los monasterios gallegos, teniendo por delante tan sólo a abadías tan poderosas como Celanova, San Martín Pinario, Oseira, Sobrado y Samos. La abadesa ejerce, como cualquier otro señor, funciones judiciales y de gobierno en sus señoríos, nombrando jueces, alcaldes y escribanos, así como nombra a un Alcalde Mayor de “los estados, cotos y jurisdicciones de Antealtares”, que tiene como función esencial la defensa de las jurisdicciones del monasterio y el ejercicio de la justicia en segunda instancia.

Se asemeja también a los masculinos en las formas de gestión de su patrimonio. Como hemos visto, las tres cuartas partes de sus ingresos proceden de rentas agrarias y por lo tanto contratadas en especie (centeno mayoritariamente, seguido por trigo, vino y algún producto de importancia en ciertas zonas, como las castañas), pero estas rentas agrarias nunca se concentran en la casa central de Santiago. A ella llega tan sólo el 25% del total para cubrir las necesidades y gastos de las religiosas en cereal, procedentes de los prioratos de Camanzo, Ansemil, Orrea y Seavia. San Paio, inmerso en una economía urbana, necesita numerario para afrontar sus gastos, por lo que las rentas llegan convertidas en dinero. Durante los siglos XVI y XVII son recaudadas a través de arrendamientos globales de las rentas de cada priorato. En ellos se cede al arrendatario la facultad de percibir toda clase de rentas a cambio de una cantidad en metálico. Desde finales del siglo XVII, y unido directamente a los problemas económicos coyunturales, las religiosas transforman su sistema de administración colocando al frente de cada priorato a un monje que se encarga de recaudar y comercializar las rentas, al tiempo que controla y defiende la propiedad. Éste es un sistema muy utilizado por los benedictinos y de hecho el cambio de gestión se produce por la insistencia de los mandos masculinos (visitadores y vicarios) ante la renuncia de las religiosas, que tardaron más de un siglo en atender las primeras indicaciones de los varones, y aunque no es el momento de hacer un examen de estas cuestiones, la verdad es que no les faltaba razón a las religiosas.

Con estas importantes rentas el monasterio de San Paio afronta unos gastos igualmente elevados. La partida fundamental, en torno al 50% de los gastos en dinero, es la de la alimentación de las religiosas, seguida por el gasto en obras que, por supuesto, es variable. Todos los

años se dedican cantidades de dinero a mantenimiento y pequeñas obras que suponen en torno al 6–8% del gasto anual. La situación cambia cuando se emprenden grandes obras ya que éstas pueden llevarse entre un tercio y un cuarto de los ingresos anuales totales durante décadas. Otro gasto imprescindible, la administración, se lleva en torno al 8–9%; al culto se dedican cantidades notables, en torno al 4–5%, a las que se añaden las compras de objeto de culto, esculturas, tallas, ornamentos que se adquieren anualmente en cantidad importante. Los salarios se llevan otro 4–5%, y más o menos lo mismo la enfermería. A todo ello hay que unir el gasto en limosnas. Cumpliendo uno de los fines sociales del clero en el Antiguo Régimen, San Paio realiza un esfuerzo notable en este capítulo dedicando a la caridad en el siglo XVIII en torno a 1.000 ferrados de centeno al año, lo que supone el 50% de los ingresos de este cereal en la casa (no sobre el total de lo que percibe). El gasto en limosnas crece en momentos de escasez y mala coyuntura económica (por ejemplo, en 1769 además del cereal se dieron 22.000 reales) y se suma al realizado en los prioratos.

Con esta estructura, San Paio mantiene un alto nivel económico a lo largo de la Edad Moderna y, aunque en general asistimos a un proceso de crecimiento, éste no es continuo ni sostenido. La economía del cenobio pasa por fases distintas a lo largo de los tres siglos.

San Paio dedica buena parte de sus esfuerzos en el siglo XVI a esclarecer, recobrar y consolidar el caótico dominio que recibe. Para ello se multiplica el control a través de apeos, visitas e interposición de demandas de reivindicación de propiedades, diezmos y derechos jurisdiccionales presentándose 586 demandas entre 1562 y 1593, lo que da lugar a una verdadera oleada de concesión de foros. Con toda esta actividad es claro que aumenta sustancialmente la rentabilidad económica de su dominio a lo largo del siglo XVI. Si la renta llegada de los prioratos asciende en 1520 a 230.000 maravedís, en 1590 supone más de 1.500.000. De hecho, el monasterio puede realizar obras importantes en la iglesia medieval, al menos entre 1568 y 1576, y plantearse, a finales de siglo, la remodelación total del edificio medieval aunque estos proyectos no tuvieron mucha continuidad, ya que los ingresos descienden en medio de la crisis coyuntural de finales de siglo y se mantienen estancados en las primeras décadas del siglo XVII.

La situación cambia en la década de 1630 cuando comienza un período de ascenso de todas sus partidas de renta, tanto de las forales y diezmales como de los ingresos procedentes de las dotes, al tiempo que comienza a invertir en actividades crediticias. Prueba de la buena situación económica es que las religiosas retoman el proyecto de construcción de un nuevo edificio. En 1641 firman un concierto con Jácome Fernández para llevar adelante la obra con traza de Bartolomé Fernández Lechuga. La inversión fue muy importante. Entre 1641 y 1665, período fundamental de construcción, el monasterio invirtió en torno a 30.000 reales anuales, un tercio de sus ingresos.

Esto mermó, obviamente, su capacidad de ahorro de tal forma que cuando el 14 de septiembre de 1659 un incendio arrasa buena parte del monasterio (se destruyó la portería, los locutorios, los tornos, la puerta de la sacristía, la vicaría, doce celdas de monjas, la cámara abacial y el archivo), San Paio fue incapaz de afrontar los gastos y tuvo que endeudarse con el exterior en más de 12.000 ducados, además de pedir ayuda a Felipe IV como monasterio de patronato real. El rey nombró a don José Pardo de Figueroa, miembro del Consejo Real, protector de Antealtares, con el encargo de examinar los daños y arbitrar las medidas necesarias para subsanarlos. El 16 de febrero de 1660 visita el monasterio, y Melchor de Velasco, que se encargaba de las obras desde 1658, y fray Juan Plata, monje agustino, afirman que se necesita para reparar los daños y terminar la obra 430.000 reales, casi cuatro veces los ingresos anuales de San Paio. Ante este informe Felipe IV les concedió un donativo de 20.000 ducados pagaderos en 10 años.

Los efectos del incendio se dejaron notar en la economía del cenobio hasta 1665, en que de nuevo se observan excedentes en el juego de ingresos y gastos. Las obras continúan a cargo de Melchor de Velasco hasta su muerte, en 1669. Es enterrado por propia petición en San Paio, pero dejó tras de sí un recuerdo no muy grato. El monasterio tuvo que sostener hasta 1687 pleitos con sus acreedores (Celanova, el Cabildo de Santiago, y Andrés Núñez Buceta, que le había encargado la construcción de una capilla en la iglesia parroquial de Villagarcía), y lo que fue peor, la obra por él construida en el monasterio dejaba mucho que desear, afirmando un vicario en 1689 que “toda ella se está cayendo”.

El bache económico de 1660 a 1665 fue debido a un hecho accidental. No así el período negativo que vive San Paio en la década de 1680. Aquí se observa una reducción de sus ingresos debido a los problemas causados por la deflación y las malas cosechas que llevan a un aumento muy importante de la deuda de foreros y arrendatarios, y a un descenso de los ingresos. La mala situación económica obliga de nuevo a las religiosas a pedir auxilio al rey. En 1687 Carlos II les otorga una ayuda que puede parecer curiosa pero que tiene antecedentes, un título de Castilla, aunque por motivos que no conocemos San Paio nunca lo utilizó ni percibió sus rentas. Más importancia tuvo otra concesión real del mismo año: un juez privativo en la Audiencia de A Coruña (siempre un oidor–alcalde mayor, el primero es don Juan Riaño) encargado de defender las propiedades y rentas del cenobio. Ante él presentará San Paio en lo sucesivo todas las demandas y pleitos que giran en torno a su propiedad y rentas.

Las dificultades de la década de 1680 comenzaron a solventarse en los años 90. De hecho las religiosas están de nuevo dispuestas a afrontar importantes obras, esta vez de remodelación total de la iglesia que se lleva a cabo hasta 1707. A pesar de los ingresos fluctuantes de las rentas agrarias debido a los problemas coyunturales, consiguen terminar la iglesia y construir un importante número de retablos entre 1700 y 1715. A partir de 1720–1730 se produce un crecimiento de los ingresos llegados de los prioratos al calor del ascenso de los precios, al igual que

en el resto de las partidas de renta, de tal forma que esta centuria, y hasta su última década, es de crecimiento económico para San Paio y sobre todo de mayor solvencia económica, ya que las rentas ordinarias son suficientes para enjuagar los gastos, incluso las obras, y generar excedentes pudiendo destinarse los ingresos dotales a un aumento de la inversión. Ello posibilita un aumento del nivel de vida de las religiosas, medido a través de los gastos per cápita en alimentación, que asciende notablemente respecto a la centuria anterior y que se mantiene estable en la segunda mitad del siglo a pesar de la fuerte alza de precios. Permite también volver a pensar en realizar nuevas obras a partir de finales de 1730. En esta ocasión se edifica el ala del monasterio desde la vicaría hasta la puerta de los carros con una nueva granería y otras dependencias a cargo de Fernando de Casas y Novoa y continuada a su muerte por Lucas Ferreiro Caveiro, invirtiendo a lo largo de casi veinte años una cuarta parte de los ingresos anuales. La situación económica comienza a cambiar en 1790, pero los problemas no se manifiestan hasta el siglo XIX.

La vida cotidiana

San Paio pertenece a la Congregación Benedictina y por lo tanto se rige por la Regla de San Benito completada por Las Constituciones y las Costumbres vallisoletanas. Está bajo la jurisdicción del General de la Orden que visita el monasterio cada dos años, vigilando tanto la vida espiritual de las religiosas como la marcha económica de monasterio. En su ausencia el encargado de la orientación espiritual es el vicario, figura que aparece por primera vez en los monasterios benedictinos femeninos de Santiago y Oviedo en 1528, aunque no se consolida hasta mediados de siglo cuando se asienta en los cenobios femeninos la figura del vicario mayor, ayudado por el vicario segundo, nombrados ambos por el Capítulo General de la Congregación. Su labor incluye la vigilancia y consejo sobre las decisiones económicas, aunque no tienen poder por sí mismos, porque el gobierno del monasterio compete a las religiosas. En realidad los vicarios llevan en gran parte la gestión económica y sobre todo visitan los anexos y realizan todas las tareas fuera del monasterio que no pueden acometer las religiosas.

En efecto, desde principios del siglo XVI los mandos masculinos de la orden benedictina, al igual que las restantes en lo tocante a las mujeres, hacen hincapié en la clausura estricta. Aún así durante la primera mitad del siglo la clausura es menos rígida, ya que las tres primeras abadesas de San Paio, doña Beatriz de Acuña, doña Isabel de Carrión y doña Catalina de Ulloa, visitan los monasterios anexionados. Después de las disposiciones de Trento los monasterios femeninos se cierran totalmente, quedando incluso fuera de la jurisdicción de la abadesa y bajo decisión del General otorgar permisos a las religiosas para salir con motivos justificados, generalmente de salud. A partir de aquí la obsesión se centra en cerrar el monasterio al exterior, dando normas férreas sobre la entrada de seglares en clausura, sobre las visitas o el tipo de rejas que deben apartar a las monjas de sus interlocutores.

La vida dentro de los muros está, obviamente, organizada en función de los oficios divinos: maitines, laudes, vísperas, completas... marcan el horario de las religiosas y forman el núcleo de sus obligaciones diarias y también de sus preocupaciones porque en San Paio observamos un gran interés por realizar el culto con la mayor solemnidad y riqueza posible. A ello se dirige una parte sustancial de sus ingresos invirtiendo continuamente en la compra de objetos. Los conocemos porque son anotados —y eso ya indica la importancia que tienen para las religiosas— con gran minuciosidad en los estados de la casa que se envían cada cuatro años al Capítulo General de la Orden. También las religiosas, a título individual y con sus propios fondos, adquieren objetos y ropa para el culto. Así año a año, y de forma continuada a lo largo de tres siglos, se va formando el importante fondo artístico que hoy podemos visitar en San Paio, aunque mermado por las vicisitudes de los dos últimos siglos. Hay que tener en cuenta que es la iglesia la que pone a las religiosas en contacto con los fieles, convirtiéndose en el reflejo social y espiritual del monasterio. La elección de esta iglesia por los gremios de mercaderes de vino, sastres y zapateros para celebrar las festividades de sus patronos, así como por el tribunal de la Inquisición para realizar funciones religiosas en Cuaresma, nos indica, por otra parte, la integración de San Paio en la ciudad de Santiago.

Órgano del siglo XVIII. Coro bajo



Coro bajo



Para solemnizar y embellecer el culto San Paio pone en marcha otro recurso que se convierte en una tradición ya desde el siglo XVI, y es todavía hoy mantenida y alabada: la música. El monasterio apoyó siempre económicamente a la capilla de música e intentó captar, rebajando las dotes, a todas aquellas postulantes con talento musical que necesitaba el coro. Fue apoyada también por los generales de la orden en sus visitas, mandando que se enseñase música a todas las postulantes y novicias para *“que la capilla y música desta casa se mantenga en aquella perfección y primor en que siempre la han admirado todos”*. Pero la música no suena en San Paio sólo durante los oficios divinos. Es relativamente frecuente que las religiosas den conciertos en la portería o en los locutorios para agasajar a sus visitantes: gobernadores, arzobispos, miembros de la Audiencia, nobles... De estos conciertos el más recordado fue indudablemente el ofrecido por las religiosas en honor de la reina Mariana de Neoburgo que visita San Paio el 18 de abril de 1690, lo que, más allá del hecho anecdótico, nos permite vislumbrar la importancia de Antealtares en la ciudad de Santiago.

Puerta de los Carros



En cuanto a lo que se refiere a la vida espiritual de las religiosas en esta época, no tenemos muchos datos, aunque algunas influencias y devociones sí podemos colegirlas a través de las noticias que nos han llegado. Una influencia espiritual importante parece llegar a través de San Martín Pinario, al menos en lo que concierne a la Eucaristía. Desde el siglo XVI fue San Martín un centro defensor de la doctrina teológica que propugna la comunión diaria y en San Paio se observa desde siempre la costumbre de las religiosas de comulgar en muchas más ocasiones de las que marcan las constituciones, lo que no deja de traerles problemas con los generales de la Orden, sobre todo a finales del siglo XVII. A pesar de las restricciones y prohibiciones, la devoción a la Eucaristía siguió siendo una constante, como lo prueba la fundación en San Paio de la cofradía de Nuestra Señora de la Minerva en 1703, asociación de carácter eucarístico muy extendida y estimada en la ciudad de Santiago. De inmediato se asocian todas las

religiosas y lo seguirán haciendo las recién llegadas, consiguiendo al año siguiente el privilegio de exposición del Santísimo el segundo domingo de cada mes, y en 1705 indulgencia plenaria. En estos momentos estaba ya muy implantada en San Paio la devoción mariana a través de dos advocaciones: la Esclavitud y el Rosario. La primera tiene una larga tradición en la casa desde 1646, cuando se funda en el monasterio la cofradía de Nuestra Señora de la Esclavitud, cuya devoción procedía de San Benito de Valladolid. Se afianza a lo largo de este siglo y del siguiente, convirtiéndose en la devoción más firme y quizás más representativa del monasterio y en su fiesta más popular, tal es así que la representación de la Sagrada Familia camino del Destierro fue la elegida para la puerta del monasterio que da a la plaza de Feijoo.

Las religiosas también ocupan parte de su tiempo en la dirección económica del monasterio. Muchas tienen cargos administrativos: mayordoma, granera, depositarias, bodegueras... llevando las cuentas bajo la supervisión del vicario y bajo las órdenes directas de la abadesa. Ésta, que elige los cargos, tiene a su lado al Consejo compuesto por las ex abadesas y un tercio de las monjas de más de 40 años elegidas por el propio consejo. Durante las primeras décadas del siglo XVI la abadesa es elegida por la comunidad y su cargo tiene carácter vitalicio. Posteriormente son elegidas por el defensorio durante el capítulo general de la orden —donde no tienen representación— por un período de cuatro años. En el siglo XVI rigieron los destinos de San Paio ocho abadesas, las tres primeras perpetuas; en el siglo siguiente fueron veintidós y veinticinco en la centuria dieciochesca. Ellas son las encargadas de dirigir la vida de todas las habitantes del monasterio, que en contra de lo que hoy es normal, no son sólo las religiosas y novicias. San Paio, en esta etapa de su historia, es un mundo bullicioso que encierra en el siglo XVII entre 120 y 140 mujeres y en torno a 60–70 en el siglo siguiente. La razón está en que dentro de los muros del cenobio viven, además de las religiosas, las criadas y las “educandas”, niñas —a veces de muy corta edad— que están a cargo de sus hermanas o tías religiosas que les enseñan los rudimentos de escritura y lectura y las tareas propias de sus sexo, además de darles educación social y religiosa. Educar a niñas y jóvenes en monasterios fue una costumbre muy extendida en la Edad Moderna entre los grupos sociales privilegiados ante los escasos cauces establecidos para la educación de la mujer y los altos costes de los maestros particulares. Las Constituciones lo permiten, aunque marcan en número máximo en seis niñas por monasterio, lo que en San Paio, a pesar de las advertencias de los visitadores, nunca se cumplió. Prácticamente todas las religiosas tenían una o dos niñas a su cargo, que viven con ella en su celda, y la abadesa y ex-abadesas podían tener tres. No es sorprendente que las “educandas” sean el núcleo esencial de reclutamiento de las religiosas. Los generales de la orden, en sus visitas al monasterio, dejaron muchos mandatos que hacen referencia a las educandas. Intentan que las jóvenes no vistan trajes de seda, que no utilicen ni joyas ni perfumes ni pinturas, así como dan órdenes sobre las diversiones a través de las cuales podemos saber que las “educandas” son aficionadas a los bailes, la música, los disfraces y la representación de comedias que parecen ser compartidas por las religiosas más jóvenes.

Las diferencias de forma de vida existentes entre la comunidad religiosa de los tiempos modernos y la de hoy se marcan no sólo en las diversiones sino en otras costumbres que indican un distinto entendimiento de los votos religiosos y fundamentalmente del de pobreza. Las religiosas de San Paio no eran pobres como institución, pero tampoco lo eran como individuos. Prácticamente todas ellas mantienen fortunas personales que provienen tanto de las rentas que sus familiares les conceden antes de la profesión, como de legados y herencias, y que administran desde el monasterio con la única cortapisa de solicitar permiso a la abadesa. Así las vemos otorgando arriendos, foros, ventas de renta y de censo..., a título personal. Generalmente estos ingresos los invierten en adquirir objetos de culto para la iglesia, prestar dinero en alguna ocasión al monasterio, sufragar un mejor entierro del que les daría el monasterio y elevar su nivel de vida manteniendo criadas personales —todas tenían una al menos a finales del siglo XVIII— o decorando sus celdas particulares que integran varias dependencias. En suma, mantienen un régimen de vida propio de los grupos sociales a los que pertenecen, lo que también se observa en la comida que cada religiosa elige independientemente y compra con el dinero que le da la comunidad. Como también se denota en el personal asalariado del monasterio. San Paio, contrata a un número importante de personas, para asistir a las religiosas con diversas funciones: asistencia médica (dos médicos, un cirujano, uno o dos barberos sangradores), asistencia jurídica (dos abogados, dos procuradores, un escribano), servicio doméstico de la comunidad, además de las criadas particulares (seis o siete criadas, cinco demandaderas, tres lavanderas, dos criados para los padres vicarios, un dispensero encargado de comprar los alimentos en la ciudad), servicios religiosos (dos capellanes, un sacristán, dos monaguillos), mantenimiento del edificio (un fontanero, un retejador).

Estas formas de vida, propias de la Edad Moderna, cambiarán paulatinamente a lo largo del siglo siguiente.

Bibliografía: BUJÁN RODRÍGUEZ, M.: "Visita inédita de Fr. Pedro de Nájera al monasterio de San Payo en el año 1515", *Compostellanum*, 40, (1995), pp. 241–258; BURGO LÓPEZ, C.: *Un dominio monástico femenino en la Edad Moderna: El Monasterio benedictino de San Payo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1986. Idem: "El consumo alimenticio del clero regular femenino en el Antiguo Régimen: el ejemplo del monasterio de San Payo de Antealtares". En *Studia Histórica*, V, (1987), pp. 221–240. Idem: "La economía del monasterio de San Payo de Antealtares en el siglo XVII". En *Obradoiro de Historia Moderna. Homenaje al Prof. Antonio Eiras Roel en el XXV Aniversario de su Cátedra*, Universidad de Santiago, 1990, pp. 47–72. Idem: "El señorío monástico gallego en la Edad Moderna". En *Obradoiro de Historia Moderna*, I, (1992), pp. 99–121. Idem: "Política económica y gestión administrativa en las entidades monásticas femeninas". En *1 Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América*, Universidad de León, 1993, pp. 569–585; COLOMBÁS, G.M.: *Las Señoras de San Payo*, Santiago de Compostela, 1980; LÓPEZ ALSINA, F.: *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988; LÓPEZ FERREIRO, A.: "Apuntes históricos sobre el monasterio de San Pelayo de Antealtares de la ciudad de Santiago", *Compostellanum*, 5, (1960), pp. 315–361.

LOS SIGLOS XIX Y XX

Concepción Burgo López

Con el nuevo siglo se abre para San Paio un período muy distinto al anterior. Las dificultades económicas y políticas que atraviesan esta centuria traerán a San Paio decadencia económica y problemas internos, provocando a la postre la transformación de las bases sociales y económicas del monasterio.

Los problemas materiales, cuyos primeros síntomas aparecen en la década de 1790, se agravan después de 1808, pudiéndose hablar de crisis económica abierta a partir de 1815. Por una parte, los ingresos procedentes de los prioratos comienzan a descender desde 1805, con un fuerte aumento de la deuda y problemas de gestión en los anexos; y descenderán más desde 1808 cuando, a causa de la guerra, se rompe la comunicación con los priores y aumentan los gastos en los anexos por las contribuciones. A partir de 1811 la reducción de los ingresos se hace más grave ante la resistencia abierta de los foreros de los prioratos de Ramirás, Sobrado y Lobios a pagar la renta foral amparándose en el decreto de supresión de los señoríos jurisdiccionales. En 1821 la protesta se extiende a Albeos y Chouzán, de tal forma que en estos prioratos no se cobra el 90% de la renta. También en los restantes anexos se sufren fuertes alteraciones en las cobranzas debido a la mala coyuntura económica que trae aparejada un fuerte aumento de la deuda. Por otra parte, San Paio pierde los diezmos de al menos tres feligresías (Santo Andrés de Orrea, Santa María de Pesqueiras y Santo Estevo de Chouzán) que pasan a ser percibidos por los sacerdotes apoyados por los ordinarios de las respectivas diócesis. Tampoco los ingresos por réditos de censo se mantienen. San Paio había colocado en el siglo XVIII un notable capital en préstamos, casi 2 millones y medio de reales, destinados en el 85% de los casos a monasterios y conventos —todavía en 1805, convencidas por la congregación, otorgan un censo al monasterio de Valvanera de 130.000 reales—, pero éstos, sufriendo importantes problemas económicos, no pueden ni pagar los réditos ni redimir el principal.

Al tiempo, se produce un aumento de los gastos; muy fuerte en el capítulo de las contribuciones e impuestos, de tal forma que la cantidad pagada se multiplica por trece en la

década de 1810 con respecto a la de 1780, llevándose como media un 12% de los ingresos, lo que se debe tanto a la aparición de nuevos impuestos como a las contribuciones extraordinarias. Por ejemplo, sólo en 1808 San Paio pagó 22.000 reales a la Junta Gubernativa de Santiago y otros 22.000 a la Junta Central Suprema, para lo cual tuvo que acudir a donaciones privadas de las religiosas. Y esto sobre los ingresos netos, porque en los prioratos las contribuciones ascendieron en torno al 400% gravando los ingresos brutos. Gastos extraordinarios también en obras: en 1825 se derrumbó el coro y en 1827 se produjo un fuerte incendio que arrasó la mayordomía, la portería y varios locutorios.

San Paio ya no pudo con todo esto. Por primera vez en más de 100 años tuvo que endeudarse con el exterior para hacer frente a los gastos. Don Pedro de Andrés García, tesorero de bulas del arzobispado de Santiago, llegó a prestarle la fuerte cantidad de 221.000 reales, Francisco Rodríguez de Arijón, cerero de Santiago, 20.000, don José Manuel de Lazcano, cirujano del Hospital Real, 8.000, y todavía en 1832 el arzobispo les concede a censo 200.000 reales. La situación económica se hace tan delicada que, por primera vez desde 1686, los problemas económicos afectan al nivel de vida de las religiosas. En 1821 se decide reducir los gastos en alimentos y vestuario —claro que peor fue la situación de los empleados que quedaron reducidos a “media paga”—, y, significativamente, desde los años finales de la década de 1810 aumenta el gasto en tocino mientras se reduce a la mitad el dinero destinado a vino, especias y aceite.

A pesar de todo esto, el monasterio aún es capaz de ir redimiendo poco a poco sus deudas y haciendo economías y con varias dotes de profesas, estabilizar un tanto el juego de ingresos y gastos. Lo peor estaba aún por llegar y llegó después del 8 de marzo de 1836 cuando la Caja de Amortización incauta todas las rentas del monasterio. Comienza el lento, difícil y angustioso proceso de transformación que las llevará de ser “las señoras” a ser “las hermanas” de San Paio.

En este siglo se producen también problemas nunca anteriormente acaecidos con las religiosas. En 1809, tras la visita del mariscal Ney a San Paio, dos religiosas, doña Ventura Piñeiro de las Casas, hija del marqués de Bendaña, y doña Antonia Bermúdez de Castro solicitan la exclaustación. La primera volvió a los pocos meses reintegrándose a la vida monástica e incluso ocupando años después cargos de confianza. Doña Antonia, amparada por la condesa de Maceda, se negó a regresar a pesar de las exhortaciones y amenazas, logrando la secularización años después. Décadas más tarde, en 1888, San Paio se enfrenta a otra exclaustación voluntaria, la de Purificación Rumbao, que tuvo eco en la prensa satírica del momento, llegando la noticia —junto con sucesos semejantes en otros monasterios castellanos— a las Cortes, lo que provocó una interpelación parlamentaria ante el enojo de las religiosas y del arzobispado de Santiago.

Mayor escándalo todavía provocó un suceso, que por lo extraordinario pasó a formar parte de la leyenda popular, a lo que ayudó sin duda la dramatización de los acontecimientos realizada por Xoán Manuel Pintos y Valentín Lamas Carvajal. En 1833, doña María Vicenta de

Castro López, que así se llamaba “la Monja de San Paio”, hija de un oficial de la Contaduría Mayor de Cuentas, se descolgó, vestida de seglar, de una de las celdas que dan a la Quintana, matándose. La razón de la huida fue sin duda un problema amoroso, como indican todas las fuentes que han sobrevivido, pero el nombre del galán que la esperaba en la Quintana no lo conocemos. La investigación del suceso dio lugar a una verdadera lucha jurisdiccional entre la justicia del arzobispo, la Audiencia de A Coruña y el padre General de San Benito, ganando, según todos los indicios, este último, que intenta echar tierra sobre el asunto.

Y aún hay otra religiosa en esta centuria que causó escándalo pero también admiración en Santiago. El caso de doña Ignacia Martínez y Sotelo es único en toda la historia de San Paio, y se encuentra un poco fuera del tiempo porque parece más propio de la espiritualidad del siglo XVII que del XIX, aunque es cierto que otros casos aparecen en conventos femeninos durante esta centuria. Doña Ignacia, nacida en 1803, hija de un hidalgo y abogado de San Salvador de Arnoia, entró de novicia en San Paio en 1820 y nos dejó una especie de diario escrito entre 1833–34 y 1838–1840 siguiendo las indicaciones de su confesor, donde nos relata su trayectoria vital e espiritual. Esta última es una mezcla de tendencias místicas y ascéticas pasadas por la peculiar psicología de doña Ignacia, con experiencias muy semejantes, por otra parte, a las que aparecen en el amplio repertorio hagiográfico de los siglos XVII y XVIII. El mundo de doña Ignacia está lleno de revelaciones y visiones de todas clases: se le aparece la Virgen, el Niño Jesús, Santa Gertrudis, San Benito, Santa Escolástica, significativamente Santa Teresa y muchos otros; Jesucristo le habla desde la Cruz y le permite sentir la corona de espinas... Al tiempo practica toda clase de penitencias y ayunos, utiliza un cilicio de cuerdas y otros de alambre, se disciplina todos los días, duerme en el suelo, padece enfermedades de todo tipo que se curan milagrosamente. Sus escritos demuestran sus intentos de unirse al Esposo a través del Amor, se siente “abrasada de amor” y totalmente “transformada en su Amado”, hasta que experimenta la muerte mística: “He aquí experimenté la muerte que se me había anunciado en el total olvido que sentí de mí misma, hecha mi alma un cielo y una misma cosa con Dios por una unión estrechísima...”. Todo esto, unido al propio carácter de doña Ignacia, divide a la comunidad entre detractoras y admiradoras de la religiosa. El caso trasciende a la ciudad y sobre todo al Monasterio de San Martín, por lo que el General de la Orden abre una investigación que es favorable, en términos generales, a la religiosa, que siempre fue apoyada además por sus confesores, frailes benedictinos, y de hecho ocupó puestos de responsabilidad en el monasterio, y no sólo en el ámbito administrativo sino espiritual como maestra de junioras (1832).



Virgen del Rosario.
Retablo colateral
de la Virgen del Rosario

Doña Ignacia tenía también un deseo, que ella manifestaba como un mandato divino: fundar una nueva orden religiosa bajo el nombre de sacramentarias. Su deseo nunca se cumplió, pero cerca estuvo San Paio de ser la sede de una fundación cuando doña Carmen Baliñas, monja benedictina del monasterio de Corella y natural de Cuntis, proyectó la fundación en Santiago, en el antiguo edificio del convento de San Lorenzo, de un monasterio benedictino afecto a la observancia primitiva. En 1864 el arzobispo de Santiago propuso que se fundase dentro de los muros de San Paio porque estaba persuadido "...de que la actual comunidad se extinguirá por sí misma, porque son pocas las pretendientas a entrar en él". Al proyecto se opusieron no sólo las religiosas benedictinas, sino todos los conventos de religiosas de la ciudad, realizándose años después en Cuntis. A la altura de los años 60 la muerte de San Paio, anunciada por el arzobispo, podía haberse convertido en una realidad.

En efecto, el número de religiosas disminuyó notablemente a lo largo de toda la centuria. En 1800 son treinta y cinco monjas de velo negro y seis legas; a la altura de 1820 ya han descendido a veintiocho y sigue la reducción imparable. Entre 1832 y 1854 sólo profesaron dos religiosas, de tal forma que en 1854 hay dentro de los muros catorce monjas. A partir de aquí profesan más (nueve entre 1854 y 1867, cinco entre 1868 y 1878) pero sólo sirve para enjuagar las pérdidas, por lo que la comunidad se estabiliza en 12-14 monjas.

Al tiempo, va cambiando la sociología de las religiosas. Desde mediados de siglo entran en San Paio hijas de la clase media: militares, médicos, abogados pero también de labradores y artesanos acomodados. Es el reflejo de los cambios sociales del siglo, como también lo es el descenso de profesiones ante una nueva espiritualidad y ante las transformaciones en el papel asignado a la mujer y las nuevas formas de vida permitidas a las mujeres de los grupos medios y altos de la sociedad. Pero tampoco San Paio podía permitirse albergar un número mayor, porque la situación económica que dejamos en 1836 podía calificarse de dificultosa, pero después de esa fecha lo que la caracteriza es la crisis, incluso lo que no vivió San Paio desde su fundación: la pobreza. Despojadas de sus rentas, asumiendo una total clausura, las religiosas sobrevivieron en primera instancia de las pensiones del Estado y de donativos de amigos y familiares, incluso de pequeñas limosnas de los campesinos de sus antiguos dominios. Por fin tuvieron que buscar nuevas fuentes de ingresos que todavía en esta centuria rindieron poco: el canto de actos fúnebres y misas y la fabricación de dulces, actividad que todavía en 1828 prohibía el General por las "muchas distracciones y poca edificación" que producía. En la segunda mitad del siglo XIX ya no es posible admitir estas ideas. El importe de las dotes, que siguen congelados en las cantidades anteriores, es el único ingreso que les puede aportar una cierta liquidez —y que no anotan en los libros para evitar problemas—, pero siguiendo la costumbre tradicional, las inmovilizan en la compra de valles del Estado a bajo interés. En el orden económico un grave problema fue el mantenimiento del vasto edificio. Pocas obras, ni siquiera reparos, se hicieron en las dependencias de San Paio, y los más esenciales como retejar fueron subvencionados por el arzobispado. Tampoco después de 1830 pudieron seguir las religiosas con la compra de objetos de culto, por lo que el fondo artís-

Sacro Pelicano



tico del monasterio no sólo no creció, sino que disminuyó. Ya en fechas tempranas como 1808–1809 tuvieron que aprontar objetos de plata para pagar las ayudas que les eran solicitadas, entre ellos el famoso pelicano que más tarde fue recuperado. Y a lo largo del siglo hubo que vender otros objetos para subsistir y pagar los necesarios arreglos en el edificio.

La centuria trajo todavía otros problemas y mudanzas. La exclaustación de los religiosos, decretada en 1835, ocasiona, obviamente, la desaparición de la congregación de San Benito a la que pertenecía San Paio y con ella toda la organización tradicional del monasterio. La abadesa doña María del Rosario Cervela, elegida en el capítulo de 1832 por un cuatrienio, se hace perpetua. A su

muerte, en 1867, por disposición de la Congregación de Obispos y Regulares, la abadesa será elegida por votación secreta de las religiosas reunidas capitularmente. También en 1867 se produce la primera visita pastoral desde la exclaustración, en este caso del arzobispo de Santiago, bajo cuya jurisdicción están las religiosas. Por esta visita y por la correspondencia que las religiosas mantienen con los benedictinos empeñados en la aventura australiana de fray Rosendo Salvado, sabemos que por estos años se está produciendo en San Paio otro cambio, los intentos de una parte de las religiosas de imponer una observancia más estricta dentro de los muros y sobre todo una vida común, es decir, abandonar las costumbres internas del Antiguo Régimen, con sus diferencias económicas y de vida entre las religiosas marcadas por el manejo de sus propios fondos, distinto vestuario, comidas no comunitarias a través de las raciones, distintas exequias... El proceso no parece haber sido fácil, y una parte de la comunidad se niega a dejar las antiguas formas de vida. Los arzobispos en sus visitas intentan apoyar estas iniciativas de vida común aunque con precaución. En la visita de 1887 se prohíbe recibir criadas —ya quedaban muy pocas—, se ordena que coman todas de la olla común pero se permite que se vistan de su propio dinero y que sigan manejando sus propios fondos.

Otros sucesos jalonaron la vida del monasterio en esta centuria de cambios, reflejo de los sucesos que vive España. En 1836 San Paio tuvo que albergar a las carmelitas, dominicas y mercedarias de Santiago, al serles requisados sus conventos por el marqués de Astariz para convertirlos en cuarteles, y con ellas convivieron las benedictinas, guardando cada una su propia regla, hasta 1840 en que pueden volver a su edificio las carmelitas y las mercedarias. Las dominicas de Belvís no pudieron hacerlo hasta 1843 y mientras tanto San Paio recibe a otra comunidad, la de Santa Bárbara de A Coruña en 1842.

Vivió también el monasterio directamente, a pesar de la clausura, algunos de los acontecimientos políticos de la década. Durante la ocupación de los franceses tuvo que albergar al barón de Marcognet, gobernador de la provincia de Santiago, y algunos ayudantes, convirtiéndose San Paio en su cuartel general. También sufrió directamente la insurrección de 1846, al hacerse fuertes los sublevados dentro de San Paio destrozando una parte del archivo al utilizar las tapas de pergamino de los libros para hacer cartuchos.

También, al igual que en el siglo XVII, recibió San Paio la visita de una reina, la de Isabel II con su marido en 1858, pero al contrario que en la anterior, las religiosas no nos dejaron ningún relato.

La primera mitad del siglo XX es, en gran parte, una continuación del anterior. San Paio sigue sufriendo graves problemas económicos y no acierta a realizar una reconversión económica que le permita asegurar los ingresos necesarios. Sigue en marcha la elaboración de dulces pero, aunque crecientes, los beneficios son pequeños. Todavía en 1946 sólo proceden de esta actividad una cuarta parte de los ingresos anuales. Dependen, por tanto, de las ayudas de sus benefactores —algunos tan importantes como Manuel García Prieto, presidente del gobierno en 1917— y de los réditos derivados de la inversión en títulos de la deuda, acciones del Banco de España y valores semejan-

tes. Las religiosas seguían con la costumbre —poco rentable— de colocar todo el dinero de las dotes —que siguen cobrándose al profesar, 4.000 pesetas pagan las monjas de velo negro y 1.000 pesetas las hermanas legas— a interés para conseguir una renta anual. En 1921 tenían colocados en la banca “Pérez y de Andrés” cerca de 200.000 pesetas cuyos réditos representaban casi la mitad de los ingresos anuales. La quiebra de esta firma este año provoca un verdadero problema en el monasterio, que depende en los años siguientes todavía más de las ayudas exteriores (en 1922 ingresaron 18.105 pesetas, 13.175 en calidad de donativos). Después de movilizar a todos sus conocidos, el monasterio consiguió recuperar progresivamente el capital, pero el incidente da muestras de la precaria economía del cenobio. No es extraño que a lo largo de los años vendan una parte sustancial de su patrimonio artístico. Se registran continuamente ventas de cuadros, objetos de plata, imágenes... y entre todo esto también se vendieron los tres pilares románicos del antiguo altar mayor en 1909 por 4.500 pesetas. Se lograron recuperar en 1911 para volver a venderlos, debido a su precaria situación económica y después de unos tratos fallidos con un particular, Arcadio Torres, por 54.000 pesetas al Estado en 1930 para el Museo Arqueológico Nacional. El Estado les compró al año siguiente, por 6.000 pesetas, 108 pergaminos de los siglos X–XII.

Lentamente va creciendo la comunidad, en 1933 son veintiuna, ocho de ellas monjas legas pues sigue existiendo esta figura; en 1942 son ya treinta religiosas, que pertenecen, como ya es habitual desde mediados del siglo pasado, a la clase media. La comunidad sigue dando pasos hacia una de sus aspiraciones fundamentales, la implantación de una verdadera vida común. No todas las religiosas están de acuerdo a principios de este siglo, pero pocas son ya las que lo rechazan. A finales de 1906 toda la comunidad menos dos religiosas se comprometen a aceptar la vida común y a entregar todos sus bienes a la comunidad para que desaparezcan las diferencias. Para ayudarlas en este propósito de reforma aceptan la integración en San Paio de tres monjas de San Pelayo de Oviedo, llegando dos de ellas a ser abadesas. Las benedictinas de Oviedo van a volver a tener protagonismo en San Paio, pero esta vez no con la total aceptación de las santiaguesas. La década de 1950 se abre en San Paio con aires de profunda renovación, aunque ésta, en principio, venga de fuera de los muros del cenobio.

En efecto, el 17 de junio de 1947 don Aurelio María Escarré, visitador apostólico de todos los monasterios de monjas benedictinas, notifica a San Paio la llegada de dos monjes como visitadores delegados. La noticia y la visita causaron un profundo rechazo en el monasterio, cuyas religiosas afirman no querer estar bajo la jurisdicción de los benedictinos y desear seguir bajo la del ordinario, para lo que llegan a imponer un recurso ante la Santa Sede. Buena parte del rechazo parece venir dado por la injerencia de los visitadores al obligar a San Paio a recibir a dos monjas de San Pelayo de Oviedo para ocupar los cargos de abadesa y maestra de novicias, destituyendo a las santiaguesas. No nos quedan muchas noticias sobre la convivencia en San Paio en esta época ni sobre la actitud de las religiosas frente a las imposiciones de los visitadores que siguieron teniendo jurisdicción sobre el monasterio hasta 1960. En 1961 ya fueron visitadas por el arzobispo de San-

tiago. Lo que sí es cierto es que en estos años se ponen en marcha por primera vez planes de renovación económica serios y con probabilidades de éxito. Lo primero que se realiza es un colegio de “párvulos y primera enseñanza” que sigue hoy funcionando y que permitió que el monasterio tuviese un papel relevante en la ciudad, dada la cantidad de generaciones de santiagueses que han pasado por las aulas de San Paio, y como bien dice la abadesa Gertrudis Herrero en 1954, el capital invertido en las obras para el colegio “estaban produciendo bastante más que si se hubiese invertido en papel del estado”. En 1961 se puso en marcha otro proyecto ya ideado una década antes pero abandonado por su alto coste, la construcción de una residencia–internado de chicas que también hoy sigue existiendo. El edificio de San Paio, después de muchas décadas, volvía a acoger a numerosas jóvenes aunque ya no fueran “educandas”. Los edificios van renovándose poco a poco con diversas subvenciones y la mejor situación económica, mientras la comunidad siguió creciendo en número. Entre 1960 y 1974 profesan 18 religiosas, siendo en esta última fecha 43 hermanas.

También se opera una renovación a lo largo de la segunda mitad de siglo, ésta cultural. Se organizan clases de historia eclesiástica, de teología, de latín...; varias religiosas estudian bachillerato y magisterio. Años después llegarán a las aulas universitarias.

En 1960 se integra San Paio en la recién creada federación galaico–leonesa de benedictinas, siendo la primera presidenta de la federación Madre María Prieto, abadesa de San Paio desde 1958. Madre María Prieto es una figura clave en el monasterio. Durante su período abacial, que prácticamente cubre la segunda mitad del siglo XX, se produce la total renovación de San Paio en todos los órdenes, y también en este período el monasterio se abre a la sociedad exterior ofreciendo a la ciudad de Santiago y a sus visitantes unos servicios que deben ser subrayados. Me refiero a la inauguración en 1971 de su Museo de Arte Sacro que abre las puertas al conocimiento de su tesoro artístico y, poco más de una década después, a la creación de un archivo abierto al público que pone a disposición de los investigadores toda su importante documentación histórica. Un archivo que, por otra parte, es un modelo en su género y que hoy cuenta con un excelente catálogo publicado por Sor María Mercedes Buján.

Quinientos años después de su fundación como comunidad femenina, San Paio sigue siendo uno de los más importantes monasterios de la ciudad de Santiago y de Galicia.

Bibliografía: BUJÁN RODRÍGUEZ, M.: “Visita inédita de Fr. Pedro de Nájera al monasterio de San Payo en el año 1515”, *Compostellanum*, 40, (1995), pp. 241–258; BURGO LÓPEZ, C.: *Un dominio monástico femenino en la Edad Moderna: El Monasterio benedictino de San Payo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1986. Idem: “El consumo alimenticio del clero regular femenino en el Antiguo Régimen: el ejemplo del monasterio de San Payo de Antealtares”. En *Studia Histórica*, V, (1987), pp. 221–240. Idem: “La economía del monasterio de San Payo de Antealtares en el siglo XVII”. En *Obradoiro de Historia Moderna. Homenaje al Prof. Antonio Eiras Roel en el XXV Aniversario de su Cátedra*, Universidad de Santiago, 1990, pp. 47–72. Idem: “El señorío monástico gallego en la Edad Moderna”. En *Obradoiro de Historia Moderna*, I, (1992), pp. 99–121. Idem: “Política económica y gestión administrativa en las entidades monásticas femeninas”. En *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América*, Universidad de León, 1993, pp. 569–585; COLOMBÁS, G.M.: *Las Señoritas de San Payo*, Santiago de Compostela, 1980; LÓPEZ ALSINA, E.: *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988; LÓPEZ FERREIRO, A.: “Apuntes históricos sobre el monasterio de San Pelayo de Antealtares de la ciudad de Santiago”, *Compostellanum*, 5, (1960), pp. 315–361.

TRAS LAS HUELLAS DE SAN BENITO EN ANTEALTARES DE COMPOSTELA

Sor M^a. Blanca Blanco

Desde los albores del culto jacobeo, en las postrimerías del primer milenio, las comunidades de San Benito, quisieron nacer y vivir en "tierra sacra", a la sombra de la tumba apostólica, *locus* sagrado al que conducía el Camino de Santiago. Si los hijos e hijas del patrón de Europa —benedictinos y benedictinas— a lo ancho y a lo largo del Camino enriquecían el culto y el cántico al Señor, en la meta del Camino, en el Libredón, custodiaban la Casa del Señor Santiago, el que, con el tiempo, sería el patrón de España.

Culto, cántico y custodia hermanaban, en la persona del Apóstol, a Europa con España en el sencillo y humilde solar de Compostela. Guardar la "memoria" apostólica, ante-los-altares, bajo la advocación de otro testigo del Señor, el apóstol Pedro —que junto con la Vía Sacra lleva la memoria a Roma— y, con el correr del tiempo, bajo el patronazgo de San Paio —signo de su admiración a los "testigos", al amparo del primero de los apóstoles mártires— "custodiar la Tumba jacobea", ha sido la gran misión que la Providencia deparó a las comunidades benedictinas en Santiago.

Es en el siglo XV, tiempo de reformas, cuando el claustro de San Paio, a partir de ahora habitado por benedictinas, comienza su andadura en la cercanía de la Puerta de los Perdones, signo de los Años Santos y Jubileos jacobeos. Es la comunidad de seguidoras del Santo de Nursia la que "vigila", en oración, la Casa Santa de uno de los hijos de Zebedeo, y mira al legado



Campanario

apostólico como la mejor de sus herencias. Una parte de su pasado se ha conservado en los Archivos. Más de un erudito se ha aproximado a su historia. Ha sido motivo de inspiración para poetas y admiración para peregrinos.

Pero más allá de la historia escrita, de un frío códice del pasado, San Paio ha sido y ha querido ser, ayer y hoy, un monasterio que vivió y vive del espíritu que animó al santo de Suabiaco. Nada seríamos y nada queremos ser sino lectoras vivas de la tradición espiritual que ha llegado a nosotras desde los días de San Benito.

Hay muchas maneras de contemplar un monasterio. Si desde fuera es siempre un espacio atrayente, desde dentro es, además, un espacio armónico, inesperado, sorprendente. No es posible hacer un perfil meramente externo de lo que es y quiere ser una comunidad monástica. Con el fin de hacer una sencilla presentación, juzgamos que el camino más apto es tratar de aproximar al lector el espíritu benedictino.

El monasterio es, ante todo, la comunidad de orantes que trasciende el tiempo por querer hacer vida las invitaciones de la Regla Santa, pauta de los días monásticos. Las hojas de nuestro calendario están marcadas por la guía de monjes que son las disposiciones de San Benito y de sus seguidores. Las que moran en Antealtares se sienten, por pura gratitud, las continuadoras de una hermosa cadena de ascendientes que han querido recoger la experiencia de tantos y tantas anónimas que abrazaron el modelo benedictino como ejemplo para sus vidas.

La magnitud de San Paio de Antealtares sólo es mensurable por Dios, porque la existencia de las que silenciosamente, monásticamente, se han consagrado al Señor de la Vida, no es posible a ningún humano describirla en su totalidad. La cotidianidad, dentro de los muros de Antealtares, quiere reflejar el estilo de vida, siempre nuevo, de los seguidores de San Benito.

Una forma de vivir que se caracteriza por la escucha de la Palabra para retornar a Dios mediante la obediencia. Bien sabe la monja que escuchar la voz del Señor que invita es gustar la bondad del Señor, el que le regala el camino de la vida, una forma de vivir fraternal que le anticipa el reino de Dios.

Hoy, al igual que ayer, en el declive de una época y en el amanecer de otra, vivir un ambiente donde el silencio hace posible oír la Palabra de Dios y la palabra interior frente a los vértigos del bullicio; un espacio en el que saber, de primera mano, que sintiéndose criaturas necesitadas de Dios y de las hermanas vamos caminando hacia la plenitud que, desde nuestra pobreza, pedimos al Señor que todo lo puede.

El monasterio es, pues, la escuela de la oración que hace posible la escuela del servicio divino. El día a día y las horas del monasterio discurren entorno a la oración, que en la rela-

ción con los demás se convierte en caridad. Bien es sabido que una comunidad monástica benedictina todo lo pone en común —nadie posea nada en propiedad, absolutamente nada— y, de este modo, camina aprendiendo cuáles son los buenos modos para actuar las buenas obras. Habitar en el monasterio es no dejar de aprender cómo crecer en el bien obrar.

Pero ser orantes es recibir los dones de Aquel que hace posible lo que para nosotras es imposible. Imposible es mantener la atención hacia las hermanas, dejar espacio en nuestro interior para Aquel que lo puede colmar, vivir la espera sin afianzarnos en nuestras fuerzas; es confiar en la dádiva de Quien dirige nuestros pasos y fortalece nuestro caminar.

Nada en el discurrir de una existencia monástica es posible si uno no se niega a sí mismo porque únicamente renunciando a la propia voluntad puede obedecer, servir y guardar un silencio lleno de gravedad. Antealtares quiere ser una comunidad oyente, obediente en el silencio, a la Palabra creadora que, al igual que en la creación, todo lo hace posible desde la nada. Las que aquí habitamos lo que quisiéramos que fuese un tabernáculo —el monasterio— somos conocedoras de que es la debilidad nuestra fuerza, porque es en ella en donde Dios actúa; que para no impedir el milagro de Dios pedimos el don de la humildad: vivir siempre bajo la mirada de Dios, no colocarnos por encima de nadie y ser aprendices de la indulgencia y misericordia de Dios y de las hermanas.

Mas es imposible caminar en escucha, obediencia, humildad y servicio sin expresar la gloria del Dios de la Vida, sin el cántico de las que vigilantemente —"gregorianamente"— esperan alcanzar la vida eterna. Ésta es la razón por la que la comunidad celebra las alabanzas día y noche, las laudes y las vísperas, el amanecer y el ocaso, las vigilias de las grandes fiestas y, sobre todo, el día de los días, el domingo.

Nuestra vida es vida de oración (*ora*) y de acción (*labora*); por eso han de ocuparse las hermanas a una hora en el trabajo manual, y a otras, en la lectura divina. La distribución del tiempo está al servicio de la oración y del trabajo. Cada hermana, con su quehacer, está al servicio de



Coro bajo

Huerta



las demás: los hermanos han de servirse mutuamente, escribe la Regla. Desde las que cuidan que la semana discurra ordenadamente (las semaneras), a las que atienden a las hermanas enfermas: ante todo y por encima de todo lo demás, ha de cuidarse de los enfermos, de tal manera que se les sirva como a Cristo en persona, reza en otra parte la guía de San Benito; desde las que velan por las ancianas, a las que siempre se ha de tener en cuenta su debilidad... y se tendrá con ellas una bondadosa consideración, a las que prestan el servicio de la lectura en la mesa de las hermanas.

La suma de las ayudas y servicios de todas hace que la comunidad se sienta hermanada y pueda cultivar el silencio y estar atentas al continuo perdón. La vida monástica no se agota en el claustro sino que se prolonga para con aquellos que se acercan al monasterio. Sabemos con certeza que cuando vivimos el espíritu de nuestro padre San Benito, éste se hace ver en la acogida de los que llegan a nuestra casa.

La acogida de las hermanas en la comunidad nos empuja a la gozosa hospitalidad: “A todos los huéspedes que se presenten en el monasterio ha de acogerseles como a Cristo, porque él lo dirá un día: «Era peregrino, y me hospedasteis». A todos se les tributará el mismo honor, «sobre todo a los hermanos en la fe» y a los extranjeros”.

Si en todos los monasterios benedictinos la acogida del huésped ocupa un espacio necesario, con más fuerza experimentamos las monjas de Antealtares la llegada de aquellos que llaman a nuestra puerta. La advertencia de la Regla se refuerza con la gracia de habitar en una meta de peregrinación. Vivir la acogida es uno de los modos más hermosos de estar en Compostela. Queremos ir al encuentro del huésped y peregrino con todas las delicadezas de la caridad.

En el año que celebramos el quinto centenario de Antealtares, en el umbral de un nuevo milenio, queremos seguir proclamando con nuestro estilo de vivir, con el *ora* y el *labora*, que la vida consagrada al Señor de la historia y de nuestra historia es un don que hace decir-bien de Dios en un mundo de increencia; es un signo benéfico para todos los hermanos pues también por ellos damos gloria a Dios Padre, por medio de su Hijo y en el Espíritu Santo; es un camino en el que podemos experimentar y testimoniar que el Señor nos concede el ciento por uno.

Puede que quien nos quiera conocer más de cerca descubra nuestra pobreza, impotencia y pequeñez. Ésta es la verdad sobre la que cimentamos nuestra cotidianidad, pues vivimos sabedoras de que es sobre nuestra debilidad donde construye el Señor su obra. Aportar debilidad es propio de la criatura; donar fortaleza y llevar a cumplimiento lo iniciado es propio de nuestro Dios.

Muy iguales son los días en nuestro monasterio; el ritmo de los años apenas cambia nada. Sin embargo, el milagro es que, cambiando la existencia de cada monja, cada día es diferente del otro. En el monasterio todo es igual y todo es distinto. Ésta es la paradoja de la vida monástica.

Somos viejos vecinos en Compostela, de la Casa del Señor Santiago y de los que han pisado y morado su entorno, pero queremos ser las que con el pasar de los años, conservamos la permanente novedad del monacato; queremos, en fin, dar a los demás siendo lo que nuestra vocación nos exige: ser fieles testigos de la alabanza de Dios, las que al estilo de Santa Escolástica rogamos a Dios porque tenemos la certeza de que Él nos escucha; quedamos gozosas de las palabras de las hermanas; que, por Dios ser amor, anhelamos ser testigos de que más se puede cuanto más se ama.

Quizás quien busca conocer nuestro monasterio nos pediría mayor número de detalles; pueda que no seamos capaces de saciar la justa curiosidad ofreciendo minuciosamente las cadencias de cada día, el saber cómo se organizan las horas. Pero hemos creído que era mejor trazar algunos rasgos de lo que, más allá de la descripción de un diario, va apareciendo en nuestra existencia.

Ser cristiano es saber que en verdad lo somos, en cuanto alcancemos lo que estamos llamados a ser. De igual modo, la vida monástica es el ideal hacia el que tendemos conocedoras de lo poco que somos. Nos anima más lo que podemos llegar a ser que lo que ahora somos. Como comunidad monástica nos sentimos, en medio del mundo, como un pobre signo de la elección de Dios.



Claustrum

TESTIMONIOS DE UNA HISTORIA

EL FONDO DE PERGAMINOS

Ignacio Cabarcos

El Archivo del monasterio compostelano de San Paio de Antealtares conserva un importantísimo fondo documental que ilumina diversos aspectos del acontecer histórico de los siglos medievales y modernos, no sólo los referidos a la propia institución religiosa que los custodia, sino también concernientes a distintas facetas de la Historia de Galicia. Esta importancia queda bien reflejada en los abundantes libros, artículos o trabajos académicos que emplean la documentación histórica de San Paio.

Esta documentación, además de abundante, resulta fácilmente accesible a los investigadores desde que el 1 de julio de 1982 el Archivo fuera trasladado desde la zona reservada a clausura a la ubicación actual. Su consulta se ha visto también facilitada por la publicación en 1996 del *Catálogo Archivístico del Monasterio de Benedictinas de San Payo de Ante-Altars (Santiago de Compostela)*, por la actual archivera del monasterio, M^a. M. Buján Rodríguez.

Por su antigüedad, sobresale entre la documentación de San Paio la contenida en su fondo de pergaminos, constituido por 1274 diplomas, datados entre los siglos X y XVI.

Sólo una pequeña parte de los pergaminos de su Archivo hacen referencia al propio monasterio de San Paio, al ser erigido éste como comunidad femenina el 23 de julio de 1499, poco antes de la generalización del papel como soporte documental más usado.

La mayoría de los pergaminos son de época medieval y proceden generalmente de los quince pequeños monasterios benedictinos gallegos cuyos bienes y rentas, con los títulos que los acreditan, pasan a engrosar el refundado monasterio de Antealtares a consecuencia de la reforma monástica de la época de los Reyes Católicos. Estos centros monásticos menores en la Edad Moderna se convertirán en prioratos dependientes del gran monasterio benedictino compostelano, cuyo Archivo custodiará desde entonces su documentación.

Existen diferencias importantes en cuanto a la cantidad de diplomas aportado por cada uno de estos cenobios al fondo de pergaminos. En principio, éstas son debidas a la desigual importancia y riqueza de las distintas abadías, aunque queda constancia de pérdidas de documentación, antiguas y modernas, que han podido hacer variar algo esta situación. Así, el Archivo guarda 558 pergaminos procedentes del monasterio de San Pedro de Ramirás y 238 del de San Salvador de Sobrado de Trives, frente a siete de San Mamede de Seavia u ocho de Santa María de Pesqueiras.

También se conservan en el Archivo de San Paio 49 pergaminos procedentes del monasterio asturiano de San Salvador de Cornellana, cuya presencia en Antealtares resulta difícil de explicar, aunque debe de tener relación con la dispersión documental provocada por la Desamortización de 1836.

A lo largo de los siglos el legado documental custodiado por las monjas de San Paio ha sufrido diferentes mermas. Entre ellas destacan, por su magnitud, las causadas por los incendios sufridos por el monasterio en 1659 y 1846, a las que habría que sumar las menos espectaculares producidas por el simple paso del tiempo. Un inventario de los pergaminos del Archivo de Antealtares, la *Pauta general de todas las escrituras e Instrumentos que se allan en Pergaminos*, confeccionado en 1617 y guardado actualmente en el Archivo de San Paio, nos permite conocer el número e importancia de los documentos medievales de San Paio antes de las pérdidas más significativas.

La Desamortización de 1836 también afectó a San Paio de Antealtares, cuyos bienes inmuebles fueron nacionalizados y vendidos, pasando parte de la documentación histórica del Archivo del monasterio en 1842 a la Administración de Bienes Nacionales. Actualmente, esta documentación se encuentra en el Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela, formando los legajos 831–923 de su Sección de Bienes Nacionales. De todas maneras, no se produjo la exclaustación de las monjas de San Paio que, como la mayoría de las instituciones femeninas de religiosas regulares, continuó existiendo como monasterio. A esto se debe el que la mayoría de su legado documental haya permanecido hasta nuestros días en el lugar para el que fue producida, y en el que puede ser consultada.

DONACIÓN ALTOMEDIEVAL AL MONASTERIO DE CHOUZÁN.
986, ENERO, 1.

EL ABAD DANIEL DONA AL ABAD LIGO Y A SUS MONJES DEL MONASTERIO DE SANTO ESTEVO DE CHOUZÁN LA MITAD DE LA VILLA DE PARADA, QUE LE HABÍA SIDO CONCEDIDA POR EL ABAD TRASERICO.

FONDO DE PERGAMINOS, N.º. 295. PERGAMINO, 165 X 284 MM, RECTANGULAR, CON UNA MANCHA DE HUMEDAD DE 80 X 170 MM. COPIA DEL SIGLO XIII. LATÍN, MINÚSCULA DIPLOMÁTICA. SIGNATURA ANTIGUA CAJÓN 3, MAZO 1, N.º. 26.

PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SANTO ESTEVO DE CHOUZÁN.

AMANUENSE: GUDESTEO, PRESBITERO (GUDESTIUS PRESBITER QUI ET NOTARIUS FUIT).

CITAN: YEPES, A. DE: CRÓNICA GENERAL DE LA ORDEN DE SAN BENITO.

ESTUDIO PRELIMINAR Y EDICIÓN POR FRAY JUSTO PÉREZ DE URBEL, O. B. S., TOMO II, MADRID, 1960, P. 114. FERNÁNDEZ DE VIANA Y VIEITES, J.I.:

“CHOUZÁN, SAN ESTEBO DE”. EN GRAN ENCICLOPEDIA GALLEGA, TOMO VIII, P. 215.

No han llegado hasta nuestros días demasiados documentos que nos informen de los primeros siglos de existencia de los monasterios que a fines de la Edad Media acabarán siendo anexionados al gran cenobio compostelano femenino de San Paio de Antealtares.

Entre la documentación actualmente conservada en el Archivo de San Paio sólo figuran tres diplomas datados en el siglo X (el que ahora comentamos, uno del monasterio de San Pedro de Ansemil y otro del de San Pedro de Ramirás). Para los siglos XI y XII, cruciales en la historia monástica y eclesiástica gallega, en los que se produce la Reforma Gregoriana y la benedictización de los monasterios de Galicia, la parquedad de la documentación es similar.

Afortunadamente, la historia de este importante período de la vida de algunos de los cenobios luego integrados en el de San Paio puede ser en buena parte reconstruida, gracias a los fondos documentales actualmente conservados en otros archivos y las copias que de algunos documentos se hicieron en la Edad Moderna. Aún así, los orígenes y primeros siglos de la mayor parte de estos monasterios están envueltos en una oscuridad que ha favorecido todo tipo de elucubraciones más o menos infundadas.

El documento que comentamos, conservado en una copia del XIII, nos acerca a los primeros momentos de la vida regular de este cenobio del sur de Lugo.

Santo Estevo de Chouzán, que ya existía como monasterio en el año 868, no era en los siglos altomedievales un monasterio femenino, como será el que en 1499 se integrará en San Paio de Antealtares. Este documento que comentamos lo deja bien claro: se trata de una donación cuyos beneficiarios son el abad y los monjes de la primitiva comunidad masculina de Santo Estevo de Chouzán (“*Ligus abba et fratribus*”, dice el documento, otorgado por el también abad Daniel). Aunque no



Donación alto medieval al monasterio de Chouzán,
1 de enero de 986

conservemos referencias precisas de ello, seguramente tampoco era por aquel entonces un monasterio benedictino, inexistentes aún en la Galicia del momento, muy aferrada a las tradiciones regulares de origen visigodo.

En Chouzán no existirá una comunidad regular femenina, que se sepa, hasta que en el año 1144 se instale en él una comunidad de monjas dependiente de Oseira. Tras la crisis monástica de los siglos bajomedievales este monasterio será anexionado al de Antealtares, refundado como gran cenobio benedictino gallego de monjas en 1499.

Estamos, pues, ante una de las escasas informaciones que conservamos para la casi desconocida historia altomedieval de los monasterios que confluirán en el gran centro monástico compostelano.

I.C.

DOCUMENTOS DEL MONASTERIO DE CORNELLANA EN EL ARCHIVO Y EL MUSEO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES

A) 1226, MARZO.

VELASCO PÉREZ VENDE AL ABAD Y AL MONASTERIO DE CORNELLANA UNA DUODÉCIMA DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE VILLAZÓN POR CINCUENTA SUELDOS. FONDO DE PERGAMINOS, N.º. 417. PERGAMINO ORIGINAL, 192 X 340 MM, RECTANGULAR APAISADO, BORDE IZQUIERDO CON SOBRECUBIERTA COSIDA. LATÍN, MINÚSCULA DIPLOMÁTICA. SIG.^a. ANTIGUA, CAJ. 5, LEG. 1, N.º. 2.

AMANUENSE: LORENZO (LAURENTIUS NOTUIT).

PUBLICA: FERNÁNDEZ DE VIANA, J.I.: "PERGAMINOS DEL MONASTERIO DE CORNELLANA (ASTURIAS) EN EL ARCHIVO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES (SANTIAGO)", *ASTURIENSE MEDIEVALIA*, N.º. 4 (1981), pp. 297–399; pp. 306–7, N.º. 2.

REGESTA: JOVELLANOS, G.M. DE: *COLECCIÓN DE ASTURIAS*, VOL. 2, MADRID, 1948; pp. 286–7, N.º. 725.



Venta de parte de una iglesia al monasterio de Cornellana, marzo de 1226

B) 1258, MAIO.

SAN SALVADOR DE CORNELLANA. PELE MIGUÉLEZ Y SU ESPOSA VENDEN AL ABAD Y AL MONASTERIO DE CORNELLANA MEDIA NOVENA DE UNA DUODÉCIMA DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE VILLAZÓN POR CINCO MARAVEDÍS.

FONDO DE PERGAMINOS, N.º. 426. PERG. ORIG., 120 X 275 MM., RECTANGULAR APAISADO, BORDE IZQUIERDO CON SOBRECUBIERTA COSIDA. ASTUR-LEONÉS, MINÚSCULA DIPLOMÁTICA. SIG.^a. ANT., CAJ. 5, LEG. 1, N.º. 11.

AMANUENSE: FERNANDO, CAPELLÁN (FERNANDUS CAPELLANUS NOTUIT).

PUBLICA: FERNÁNDEZ DE VIANA, J.I.: "PERGAMINOS...", pp. 317–8, N.º. 11. REGESTA: JOVELLANOS, G.M. DE: *COLECCIÓN...*, VOL. 2, p. 289, N.º. 284.



Venta de parte de una iglesia al monasterio de Cornellana, mayo de 1258

c) 1411, DICIEMBRE, 19.

SAN SALVADOR DE CORNELLANA. EL ABAD DE CORNELLANA Y SU CONVENTO AFORAN A GARCÍA SUÁREZ, NOTARIO DE SALAS, SU MUJER E HIJOS LA TIERRA DE EL FUEYO Y RENUEVAN UN AFORAMIENTO ANTERIOR DE UNA YUGUERÍA EN VILLACARISME.

FONDO DE PERGAMINOS, N^o. 440. PERG. ORIG., CARTA PARTIDA POR A, B, C, 170 X 390 MM., RECTANGULAR APAISADO. CASTELLANO, CORTESANA. SIG^a. ANT., CAJ. 11, LEG. 1, N^o. 5.

NOTARIO: JUAN FERNÁNDEZ, NOTARIO PÚBLICO DEL REY EN LA POLA DE SALAS.

PUBLICA: FERNÁNDEZ DE VIANA, J.I.: "PERGAMINOS...", PP. 341-3, N^o. 27.

La llamada Desamortización de Mendizábal de 1836 tuvo como consecuencia indeseada —puesto que los reformadores pretendían el paso de la documentación de las instituciones eclesiásticas suprimidas al cuidado del Estado, creándose para tal fin el 18 de agosto de 1850 el Archivo Histórico Nacional— un proceso de dispersión e incluso pérdida irreparable de buena parte de los fondos archivísticos históricos de los antiguos monasterios españoles. Si bien la propia existencia como monasterio de San Paio de Antealtares, como en general la de las casas religiosas femeninas, no se vio afectada por la Desamortización, su Archivo refleja de una manera curiosa la aludida dispersión documental.

La circulación desordenada de documentos, provocada por la exclaustación de las casas monásticas masculinas, es lo único que explica la presencia en el Archivo de San Paio de cincuenta y dos pergaminos medievales procedentes del monasterio asturiano de San Salvador de Cornellana, entre los que se cuentan los tres que se exponen en el Museo monasterial. Así, cuando a fines del XVIII el ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos inventaría una serie de documentos medievales interesantes para la Historia de Asturias, reseña buena parte de los que actualmente figuran en el Archivo de San Paio como custodiados en el de Cornellana. El motivo exacto por el cual los diplomas que nos ocupan acabaron después en Santiago es imposible de precisar, estando quizás ligado a la presencia de algún monje exclaustado entre sus hermanas de Orden, quién sabe si como capellán.

Entre los documentos expuestos figuran dos diplomas del siglo XIII, que recogen dos ventas de 1226 y 1258, por las que dos particulares con sus familias se desprenden a favor del monasterio de Cornellana de sus derechos heredados sobre la iglesia de Santiago de Villazón, en el actual municipio asturiano de Salas. Ambos pergaminos forman parte de lo que en el Archivo de Cornellana constituía el legajo 1 de la caja 5, compuesto por 22 diplomas, datados entre 1167 y 1312. Estos documentos estaban encuadernados conjuntamente mediante los dos agujeros que todos presentan en su borde izquierdo para pasar las costuras. Todos ellos recogen la progresiva adquisición por parte del monasterio de la propiedad y patronato de la iglesia de Villazón, dividida en porciones pertenecientes a los habitantes de las aldeas de la parroquia.

Estamos ante un fenómeno bien conocido en la Edad Media peninsular, el de la existencia de iglesias propias, tratadas como una propiedad particular que como tal puede



Foro del monasterio de Cornellana,
—19 de diciembre de 1411

ser vendida, donada y heredada. Sus propietarios laicos, que podían ser desde nobles a simples aldeanos, como parece ser el caso de las dos familias que nos ocupan, participaban en la elección del párroco y recibían una parte de las rentas de la iglesia. Pese a la legislación canónica sobre el patronato de los siglos XII y XIII, buena parte de las iglesias del norte de la Península seguían, como la de Villazón, en manos de conjuntos de laicos. El continuo reparto hereditario de las iglesias entre los propietarios, con la reducción del montante de los derechos de cada uno (así, en 1226 se vende una doceava parte de la iglesia de Villazón, y media cientochava en 1258, una generación más tarde), favoreció la progresiva adquisición de las iglesias de las cercanías por parte de instituciones eclesiásticas, como el monasterio de Cornellana, en este caso.

El otro documento expuesto procedente de Cornellana data del 19 de diciembre de 1411. Como el resto de los treinta que junto con él componen el antiguo legajo 1 de la caja 11, nos presenta unas pautas de explotación del patrimonio monástico de San Salvador de Cornellana equiparables a las de los coetáneos monasterios benedictinos gallegos.

Este pergamino, como la mayoría de los recogidos en el mismo legajo, todos de los siglos XIV y XV, contiene un foro. Ésta es la forma de cesión predominante de las abundantes tierras de las instituciones religiosas a partir del siglo XIII tanto en Galicia como en Asturias, y como tal va a definir en buena medida las estructuras agrarias y las sociales hasta casi nuestros días. Además, como algunos otros de los foros otorgados en los últimos siglos medievales, tanto por el monasterio asturiano de Cornellana como por los monasterios benedictinos gallegos después integrados en el de San Paio de Antealtares, presenta una característica llamada a convertirse en norma en la Edad Moderna: la tierra no es cedida por el monasterio a campesinos, sino a una persona que no tiene necesidad de trabajar personalmente la tierra, en este caso a un notario, que seguramente la subaforará a su vez a un labriego por una renta más alta. Empiezan a aparecer las clases intermediarias del sistema agrario de la Edad Moderna.

I.C.

DOCUMENTOS SOBRE LA ADQUISICIÓN DEL PATRIMONIO MONÁSTICO

1) 1299, ENERO, 18.

MARÍA RODRÍGUEZ VENDE A MARIÑA RODRÍGUEZ, MONJA DEL MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE SOBRADO DE TRIVES, CON LICENCIA DE LA ABADESA DE ESTE MONASTERIO, UNA VIÑA EN EL LUGAR DE ARCOS, JUNTO AL RÍO DE RETORTA. FONDO DE PERGAMINOS, N.º. 511. PERGAMINO ORIGINAL, 180x175 MM., CUADRADO. GALLEGO, MINÚSCULA DIPLOMÁTICA. SIGNATURA ANTIGUA CAJÓ 4, MAZO 2 A, N.º. 11. PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE SOBRADO DE TRIVES. NOTARIO: APARIÇIO IOHANNIS, NOTARIO PÚBLICO EN TIERRAS DE CALDELAS Y TRIVES POR EL REY DON FERNANDO.

2) 1409, AGOSTO, 26. SANTIAGO DE COMPOSTELA.
EL ABAD RODRIGO AFONSO Y SU CONVENTO DEL
MONASTERIO DE CAMANZO CAMBIAN CON GONZALO RODEIRO,
MERCADER, VECINO DE SANTIAGO, LA MITAD DEL CASAL DE OBRA,
EN SAN BRÉIXOME DE FROXÁS, POR LA MITAD DE UN CASAL EN
SAN PEDRO DE AÑOBRE.

FONDO DE PERGAMINOS, n.º. 113. PERGAMINO ORIGINAL, 220x340 MM.,
RECTANGULAR APAISADO. GALLEGO, CORTESANA. SIGNATURA ANTIGUA CAJÓN I,
MAZO I, n.º. 8.

PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE CAMANZO.

NOTARIO: AFONSO (...), ESCUSADOR DE PERO AFONSO, NOTARIO PÚBLICO DE LA
CIUDAD DE SANTIAGO POR LA IGLESIA DE SANTIAGO.

REGESTA: LUCAS ÁLVAEZ, M.: "EL MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE CAMANZO",
ARCHIVOS LEONESES, 64 (1978), DOC. 54, P. 369.

Los monasterios gallegos desarrollan desde la Alta Edad Media una clara tendencia a incrementar constantemente su patrimonio inmobiliario. Este objetivo se logra sobre todo gracias a la generosidad más o menos espontánea de sus contemporáneos laicos, que tratan de ganar su salvación eterna desprendiéndose de sus bienes en favor de las instituciones religiosas. Cuando el patrimonio monástico lo permite, los monasterios llevan a cabo una política de compras, sobre todo a costa de los pequeños y medianos propietarios de la vecindad. Esta expansión de la gran propiedad, en este caso monástica, aunque también realizada por los nobles laicos, conlleva una continua reducción del campesinado propietario medieval.

No abundan en los fondos documentales que conserva el Archivo del monasterio de San Paio los pergaminos medievales que recogen la adquisición de propiedades



Venta al monasterio de Sobrado de Trives,
18 de enero de 1299



Permuta entre el monasterio de Camanzo
y un particular,
26 de agosto de 1409

por estas abadías femeninas gallegas de la Orden de San Benito. Esta situación puede ser debida al carácter relativamente tardío de la documentación llegada hasta nuestros días, datable sobre todo en los siglos XIII y XIV. En estas fechas, al datar la fundación de la mayoría de los monasterios anexionados a San Paio de los siglos altomedievales, el patrimonio monástico estaría ya básicamente formado y en buena medida consolidado.

Por ello la parte principal de los documentos (cerca del 82%) hacen referencia a la cesión de los bienes de los monasterios para su explotación indirecta. De todos modos, no faltan los documentos que reflejan el interés de las comunidades monásticas por incrementar su patrimonio, mediante ventas como la que aquí se comenta, o por redondearlo, como refleja el cambio de heredades expuesto.

Mediante actos jurídicos como los reflejados, los monasterios que a principios de la Edad Moderna serán anexionados al de San Paio sentarán las bases materiales de esta gran institución rentista compostelana de la Edad Moderna.

I.C.

DOCUMENTOS SOBRE LA CESIÓN DEL PATRIMONIO MONÁSTICO

1) 1262, MARZO, 20.

MARÍA SÁNCHEZ, PRIORA, Y SU CONVENTO AFORAN A XOHÁN SÁNCHEZ, SU MUJER Y A TODA SU DESCENDENCIA PARTE DE UN MONTE EN EL LUGAR DE BIDUEIRA, A CAMBIO DE LA TERCERA PARTE DE TODO EL PAN, VINO Y LEGUMBRES QUE PRODUZCA.

FONDO DE PERGAMINOS, n.º. 300. PERGAMINO ORIGINAL, CARTA PARTIDA POR A, B, C, 210 X 200 MM., CASI CUADRADO. LATÍN, MINÚSCULA DIPLOMÁTICA. SIGNATURA ANTIGUA CAJÓN 3, MAZO 1 A, n.º. 22. PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SANTO ESTEVO DE CHOUZÁN. AMANUENSE: XOHÁN DE ARTEIRO.

2) 1266, DICIEMBRE, 26.

ORRACA EANES, PRIORA, Y SU CONVENTO CEDEN A XOHÁN XIL, CABALLERO Y A SU MUJER LA EXPLOTACIÓN DE LA HEREDAD DE AS QUARTAS Y UNA LEIRA, DURANTE SU VIDA.

FONDO DE PERGAMINOS, n.º. 401. PERGAMINO ORIGINAL, CARTA PARTIDA POR A, B, C, 165X135 MM., RECTANGULAR. LATÍN, MINÚSCULA DIPLOMÁTICA. SIGNATURA ANTIGUA CAJÓN 3, MAZO 2, n.º. 75. PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE PESQUEIRAS. AMANUENSE: XOHÁN, MONJE Y PRESBITERO, A PETICIÓN DE LAS PARTES.



Foro hecho por el monasterio de Chouzán,
20 de marzo de 1262



Prestimonio otorgado por el monasterio de Pesqueiras,
26 de diciembre de 1266

3) 1274, JUNIO, 15.

MARÍA FERNÁNDEZ, ABADESA, Y SU CONVENTO AFORAN AL CABALLERO ARES PÉREZ “GINGRA”, A SU ESPOSA Y A UNO DE SUS HIJOS, TODOS LOS BIENES DEL MONASTERIO EN LAS PARROQUIAS DE BIEITE Y SAN CRISTOVO DE RIBADAVIA, POR CIEN SUELDOS DE RENTA ANUAL.

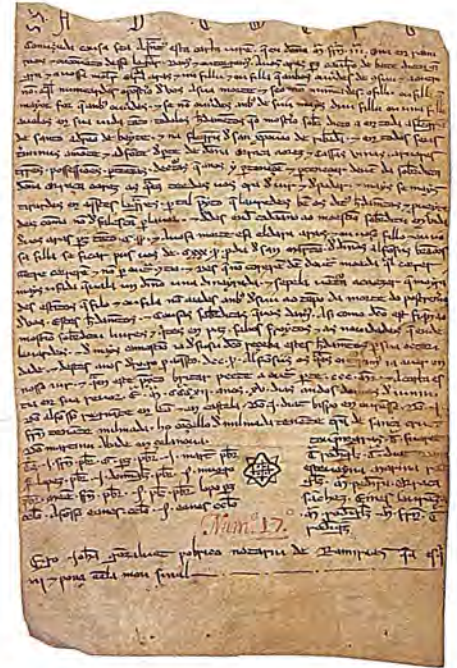
FONDO DE PERGAMINOS, N.º. 878. PERGAMINO ORIGINAL, CARTA PARTIDA POR A, B, C, 240 X 160 MM., RECTANGULAR. GALLEGO, MINÚSCULA DIPLOMÁTICA. SIG.^a. ANT. CAJÓN 5, MAZO 12, N.º. 17.

PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SAN PEDRO DE RAMIRÁS.

NOTARIO: XOHÁN GONZÁLEZ, NOTARIO PÚBLICO DE RAMIRÁS.

PUBLICA: LUCAS ÁLVAREZ, M.; LUCAS DOMÍNGUEZ, P.P.: SAN PEDRO DE RAMIRÁS..., PP. 396-7, N.º. 198.

CITA: DURO PEÑA, E.: “RAMIRANES”, P. 19, NOTA 45 Y P. 22, NOTA 55.



Foro de monasterio de Ramirás,
15 de junio de 1274

4) 1325, ABRIL, 13.

MAIOR PÉREZ, ABADESA, Y SU CONVENTO AFORAN A MARÍA PÉREZ Y A DOS AMIGOS O AMIGAS QUE ELLA ELIJA UN CASAL EN SAN SALVADOR DE MENDOIA, A CAMBIO DE LA DÉCIMA PARTE DEL PAN Y DEL VINO POR RENTA ANUAL.

FONDO DE PERGAMINOS, N.º. 539. PERGAMINO ORIGINAL, CARTA PARTIDA POR A, B, C, 250 X 140 MM., RECTANGULAR IRREGULAR. GALLEGO, MINÚSCULA DIPLOMÁTICA. SIG.^a. ANT. CAJÓN 4, MAZO 2 B, N.º. 4.

PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE SOBRADO DE TRIVES.

NOTARIO: GONZALO EANES, NOTARIO DE CASTRO DA PENNA DE SANTA MARÍA DE TRIVES POR SANCHO GALÍNDEZ, NOTARIO DEL INFANTE DON FELIPE.

PUBLICA: DURO PEÑA, E.: “EL MONASTERIO DE SAN SALVADOR...”, PP. 76-7, NOTA 17.

5) 1406, MAYO, 13.

MAIOR GARCÍA, ABADESA, Y SU CONVENTO AFORAN A FERNANDO LOURENZO, SU MUJER Y UN HIJO O HIJA DE AMBOS EL CASAL DE BUSTELO, EN SAN SALVADOR DE ESCADRO, A CAMBIO DE UNA RENTA ANUAL DE DOS TALEGAS Y MEDIA DE PAN, ENTRE CEBADA Y MIJO.

FONDO DE PERGAMINOS, N.º. 74. PERGAMINO ORIG., 200X175 MM., RECTANGULAR, BORDE DERECHO ENNEGRECIDO POR LA HUMEDAD. GALLEGO, CORTESANA. SIG.^a. ANT. CAJÓN 1, MAZO 2, N.º. 11.

PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SAN PEDRO DE ANSEMIL.

NOTARIO: FERNÁN PÉREZ, NOTARIO JURADO DE DEZA POR LA IGLESIA DE SANTIAGO.

6) 1412, NOVIEMBRE, 24.

INÉS PÉREZ, ABADESA, Y SU CONVENTO AFORAN A PEDRO RODRÍGUEZ, A SU MUJER Y A DOS VOCES MEDIO CASAL DE SOVEIRO, EN TORTORES, A CAMBIO DE LA TERCERA PARTE DE TODA SU PRODUCCIÓN POR RENTA.

FONDO DE PERGAMINOS, N.º. 7. PERGAMINO ORIG., 255X180 MM., RECTANGULAR. GALLEGO, CORTESANA. SIG.^a. ANT. CAJÓN 1, MAZO 1, N.º. 32.

PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE ALVEOS.

NOTARIO: AFONSO FERNÁNDEZ, NOTARIO PÚBLICO DEL REY



Foro de monasterio de Alveos,
24 de noviembre de 1412



Foro hecho por el monasterio de San Paio de Antealtares, 30 de abril de 1566

7) 1566, ABRIL, 30.

CATALINA DE FONSECA, ABADESA, Y SU CONVENTO AFORAN A BARTOLOMÉ RODRÍGUEZ BARBERO, SU MUJER Y DOS VOCES EL CASAL DE LEÓN, EN SANTA MARÍA DE OBRAL.

FONDO DE PERGAMINOS, N.º. 1268. PERGAMINO ORIG., 540X380 MM., RECTANGULAR, CON LOS BORDES ALGO DETERIORADOS. CASTELLANO, HUMANÍSTICA. SIG.^a. ANT. CAJÓN 6, N.º. 14.

PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES.

ESCRIBANO: GONZALO DE RIGUEIRA, ESCRIBANO POR DOMINGOS DE VILLARES, NOTARIO DE LA ABADESA DE SAN PAIO EN SU COTO DE CAMANZO.

De los 1274 documentos que componen el Fondo de Pergaminos de San Paio de Antealtares, 1046 (algo más del 82% del total) recogen diversos tipos de contratos, referidos a la cesión de bienes inmuebles de los diversos monasterios benedictinos —integrados a partir de 1499 en el de San Paio— a particulares para su explotación. Entre éstos predominan abrumadoramente los que, por su tipología, pueden ser considerados como contratos de foro. Incluso la totalidad de los pergaminos procedentes de algunos pequeños monasterios de benedictinas medievales, como San Xoán da Cova o San Xiao de Lobios, responde a este tipo documental.

Otros tipos de cesión de bienes, como los prestimonios o los arriendos (contrato agrario de duración temporal limitada, cuya renta se paga usualmente en dinero, que se generaliza en Galicia en la Baja Edad Media, al compás de la urbanización y del aumento de la importancia del mercado), aparecen escasamente representados en el Archivo. De todas maneras, los números absolutos pueden ocultar la divergencia en el uso de uno u otro tipo de contrato entre los diferentes monasterios, durante la Edad Media totalmente independientes entre sí. Por ejemplo, entre los no muy abundantes pergaminos del monasterio benedictino masculino de San Salvador de Camanzo (cincuenta documentos), el número de arriendos es elevado.

El prestimonio era un tipo de contrato por el que las instituciones religiosas cedían a algún individuo poderoso, usualmente un noble, tierras o derechos jurisdiccionales de manera vitalicia, sin que el beneficiario tuviera que abonar renta alguna. Esta modalidad de cesión —por la que los monasterios se aseguraban las buenas relaciones con la aristocracia laica— es la primera en aparecer por escrito, ya desde principios del siglo XII, desapareciendo en la Baja Edad Media ante los contratos de foro y la encomienda. No conserva el Archivo de San Paio muchos ejemplos de prestimonios, aunque entre los pergaminos expuestos en el Museo de San Paio figura uno que puede ser considerado como tal, el documento n.º. 2, de 1266, por el que el priorato de Pesqueiras cede gratuitamente unas tierras a un caballero local y a su esposa.

Como decíamos, entre la documentación medieval de San Paio, o mejor dicho, en la de los quince monasterios medievales cuyo patrimonio pasará al compostelano

—de la misma manera que en la mayoría de los fondos de las restantes instituciones religiosas medievales gallegas— predominan los contratos de foro, a través de los cuales los monasterios explotaban indirectamente sus tierras, constituyéndose en instituciones económicamente rentistas.

Los foros aparecen como contrato escrito a fines del siglo XII y a principios del XIII, época a la que pertenecen sus primeros ejemplos entre los pergaminos de San Paio.

Una de las características más importantes en la definición de los foros como tipo de contrato es su larga duración, de varias generaciones.

Algunos foros tenían una duración perpetua, permitiendo a los campesinos y a sus descendientes disfrutar del usufructo de las tierras indefinidamente, mientras pagaran las rentas. Estos foros estables, nunca demasiado abundantes, pero sobre todo típicos de los siglos XII y XIII, se relacionaban en muchos casos con el desbroce de los montes para la ampliación de los cultivos¹. Éste es el caso del único foro de estas características que encontramos en la exposición, el nº 1, de 1262, procedente del monasterio de Chouzán, por el que se cede un monte para su explotación. Sin embargo, no estamos ante el único testimonio que refleja, en la documentación de Antealtares —especialmente en la procedente Ramirás y Chouzán—, el proceso de colonización interior que se vivía la Galicia del siglo XIII, mejor conocido en el caso de los monasterios cistercienses, aunque alentado también por estos monasterios gallegos de benedictinas.

En la documentación de San Paio abundan sobre todo los foros a tres o a dos “voces”, los más usados por las instituciones religiosas gallegas. Por “voz” era conocida cada generación de campesinos tenentes (generalmente los firmantes del contrato, sus hijos y sus nietos; en ausencia de descendencia otros familiares o “amigos”). Así, los documentos nº 4, 6 y 7 son foros a tres voces, y los 3 y 5 a dos.

Cuando los beneficiarios de los foros son campesinos, predomina de forma absoluta la renta en especie. En los primeros foros conservados en Antealtares los monasterios tienden a pedir una renta proporcional, generalmente de un tercio de la cosecha, como en los documentos nº 1 y 6, siendo raros y especiales los que recogen una renta menor, como el nº 4. Tampoco son raros los que exigen una cantidad fija de la producción, como en el nº 5.

Los contratos forales recogen otros pagos relacionados con la condición de vasallos en la que quedaban los campesinos con respecto a la institución otorgante, como reconocen los firmantes de los documentos nº 2, 4, 5 y 6. Así los monasterios extendían su jurisdicción sobre personas en principio no sujetas a ella².

No todas las cesiones forales medievales afectan a campesinos. A veces los monasterios aforan sus propiedades a nobles o eclesiásticos, buscando más el establecimiento o mantenimiento de relaciones amistosas con los grupos superiores de la sociedad que un beneficio económico inmediato. Los beneficiarios de

estos foros, en el caso de los monasterios medievales tratados, suelen ser miembros de las élites locales, como el caballero que recibe del monasterio de San Pedro de Ramirás el foro recogido en el documento nº 3.

Estos foros medievales a caballeros anuncian la generalización, en la Edad Moderna, de los intermediarios agrarios, grupos de hidalgos y leguleyos que aforaban las propiedades de los monasterios subaforándolas a campesinos por una renta mayor.

El foro pervivirá y se reforzará como forma de cesión generalizada de la tierra durante toda la Edad Moderna (el documento nº. 7, de 1566, y los cientos de foros recogidos en los papeles y libros del monasterio de San Paio de la Edad Moderna son buena muestra de ello), llegando hasta principios de nuestro siglo. Con su pervivencia y sus cambios, el foro condicionará las estructuras económicas y sociales de la Galicia agraria tradicional, llegando a ser considerado por cierta historiografía como “unha útil sinécdoque que empregamos decote cando temos que falar do estado da agricultura galega ou, ás veces, unha metáfora comprensiva da totalidade da historia de Galicia”³.

I.C.

Notas

¹ RÍOS RODRÍGUEZ, M^a.L.: op. cit., p. 51.

² PALLARES MÉNDEZ, M^a.C.: op. cit., pp. 224–225.

³ VILLARES PAZ, R.: op. cit., p. 143.

Bibliografía: BUJÁN RODRÍGUEZ, M^a.M.: *Catálogo archivístico del monasterio de benedictinas de San Paio de Ante-altares*, Santiago de Compostela, 1996; DURO PEÑA, E.: “El monasterio de San Pedro de Ramiranes”. En *Archivos Leoneses*, XXV (1971), pp. 9–74. Idem: “El monasterio de San Salvador de Sobrado de Trives”. *Archivos Leoneses*, XXIII (1969), pp. 7–86; LUCAS ÁLVAREZ, M.: “Evolución histórica del foro gallego”. *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, nº. 61–62 (1953–4); LUCAS ÁLVAREZ, M. y LUCAS DOMÍNGUEZ, P.P.: *San Pedro de Ramirás. Un monasterio femenino en la Edad Media. Colección diplomática*, Santiago de Compostela, 1988; PALLARES MÉNDEZ, M^a.C.: “Los cotos como marco de los Derechos Feudales en Galicia durante la Edad Media (1100–1500)”, *Liceo Franciscano*, 2^a Época, Año XXXI, Enero–Diciembre de 1978; PORTELA SILVA, E.: *La colonización cisterciense de Galicia (1142–1250)*, Santiago de Compostela, 1981; RÍOS RODRÍGUEZ, M^a.L.: *As orixes do foro na Galicia medieval*, Santiago de Compostela, 1993; VILLARES PAZ, J.R.: *Foros, frades e fidalgos: Estudos de historia social de Galicia*, Vigo, 1982.



OBLIGACIÓN DE VASALLAJE DE LOS FOREROS DE SOBRADO DE TRIVES.
1287, DICIEMBRE, 15. SOBRADO DE TRIVES.

LOS FOREROS DEPENDIENTES DEL MONASTERIO DE SOBRADO DE TRIVES SE COMPROMETEN, POR ELLOS Y SUS SUCESORES, A SER BUENOS VASALLOS DEL MONASTERIO SU ABADESA. ÉSTA, POR ELLA Y SUS SUCESORES, SE COMPROMETE A AMPARARLOS Y DEFENDERLOS.

FONDO DE PERGAMINOS, N.º 492. PERGAMINO ORIGINAL, CARTA PARTIDA POR A, B, C., 160x275, RECTANGULAR, CON LOS BORDES ALGO DETERIORADOS. GALLEGO, MINÚSCULA DIPLOMÁTICA. SIGNATURA ANTIGUA CAJÓN 4, MAZO 2 B, N.º 19.

PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE SOBRADO DE TRIVES.
NOTARIO: APARIÇIO IOHANNIS, NOTARIO PÚBLICO EN TIERRA DE CALDELAS Y TRIVES POR EL REY DON SANCHO.

PUBLICA: DURO PEÑA, E.: "EL MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE SOBRADO DE TRIVES" EN *ARCHIVOS LEONESES*, XXIII (1969), DOC. 15, PP.74-75.

Quizás la característica más definitoria del sistema feudal europeo sea la de la fragmentación de jurisdicciones. En el Occidente medieval el poder sobre el territorio y sus habitantes, que en la época contemporánea se considera una prerrogativa inalienable de los poderes públicos, se encontraba en buena medida repartido en manos privadas.

Ciertas instituciones religiosas —obispos, cabildos catedralicios, órdenes militares, monasterios benedictinos y cistercienses— se repartían en la Galicia medieval buena parte del poder jurisdiccional.

Los monasterios gallegos femeninos de la Orden de San Benito fueron beneficiarios de esta delegación de poderes por parte de la Monarquía —fuente última de todo poder jurisdiccional—, que cedía a estos monasterios parte de sus derechos (aplicación de justicia, cobro de tributos en principio públicos,...) sobre determinados territorios y sus habitantes —los cotos— o sobre ciertas personas ligadas a los monasterios por vínculos de dependencia, donde quiera que éstos residieran. La mayoría de los cenobios femeninos que, con el tiempo, serán anexionados al de San Paio de Antealtares contaban con uno o más cotos, y con la jurisdicción sobre sus foreros y dependientes, aunque, por su mayor modestia, no alcanzaran el número y tamaño de los señoríos jurisdiccionales de las grandes abadías benedictinas masculinas de Galicia.

El documento que aquí se expone nos informa sobre el ejercicio del señorío, y de los problemas y resistencias que éste conllevaba, por parte de uno de los monasterios benedictinos de la Galicia medieval, el orensano de San Salvador de Sobrado de Trives.

Este monasterio, en el momento de su anexión al de San Paio, gozaba del señorío jurisdiccional sobre dos cotos —el de Sobrado de Trives, alrededor de la abadía, y el de Paredes de Caldelas—, además de sobre los campesinos que trabajaban sus tierras en virtud de un contrato foral cuyas cláusulas, en la Edad Media, solían contener la obligación de vasallaje de los foreros con respecto al propietario aforante.



Obligación de vasallaje de los foreros del monasterio de Sobrado de Trives, 15 de diciembre de 1287

Son precisamente los foreros de Sobrado los protagonistas de este documento, por el que se comprometen a ser, ellos y sus descendientes, “*boos vassalos et leaes et obidientes*” del monasterio y de su abadesa y convento, no inquietando su “*senorio*”.

La suscripción de este compromiso responde a los intentos del vecino concejo realengo de A Pobra de Trives por atraer a los foreros y vasallos del monasterio, que motivaron la expedición de una carta del rey Sancho IV el 3 de julio de 1287 prohibiendo tales atentados contra el señorío de San Salvador.

Los vasallos del monasterio debieron entonces de resistirse al ejercicio del señorío monástico, como harán varias veces sus descendientes frente al monasterio de San Paio, sucesor moderno del de Sobrado de Trives, y con los mismos resultados.

I.C.



Recibimiento de un capellán para la capilla de San Andrés del monasterio de Vilanova de Dozón, 31 de enero de 1409

RECIBIMIENTO DE UN CAPELLÁN PARA LA CAPILLA DE SAN ANDRÉS DEL MONASTERIO DE VILANOVA DE DOZÓN. 1409, ENERO, 31.

LA ABADESA DE DOZÓN, MARÍA AFONSO, Y SU CONVENTO, RECIBEN COMO CAPELLÁN A FERNÁN GONZALEZ PARA QUE TENGA LA CAPILLA DE SAN ANDRÉS, EN EL MONASTERIO, CON TODOS LOS DERECHOS INHERENTES A ELLA, DEBIENDO DECIR EN ELLA DOS MISAS SEMANALES.

PERGAMINO ORIGINAL, 245x190 MM., RECTANGULAR CON PÉRDIDA DE LA ESQUINA INFERIOR DERECHA. GALLEGO, CORTESANA. SIGNATURA ANTIGUA MAZO 2, N.º. 40.

PROCEDENCIA: MONASTERIO DE SAN PEDRO DE VILANOVA DE DOZÓN.

NOTARIO: PEDRO ESTÉVEZ, NOTARIO PÚBLICO DEL REY EN LAS TIERRAS DE ORCELLÓN Y DOZÓN.

CITAN: DURO PEÑA, E.: “EL MONASTERIO DE SAN PEDRO DE VILANOVA DE DOZÓN”. ARCHIVOS LEONESES, XXII (1968), pp. 7–56; pp. 15–6, NOTA 58.

VALLE PÉREZ, J.C.: LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN PEDRO DE VILANOVA DE DOZÓN. APÉNDICE SOBRE LA DOCUMENTACIÓN DEL MONASTERIO POR EMILIO DURO PEÑA. LALÍN, 1983; pp. 40–1.

La documentación medieval llegada hasta nosotros, aunque en su mayoría proceda de instituciones religiosas, generalmente se centra en todo lo relativo a la adquisición y administración de propiedades, siendo normalmente muy parca en datos para reconstruir la vida religiosa interior de monasterios y conventos.

Esta carencia resulta aun más aguda en el caso de los monasterios de benedictinas integrados al final de la Edad Media en San Paio de Antealtares, si bien algún diploma nos permite conocer ciertos aspectos de su vida religiosa, habitualmente los relacionados de alguna manera con las rentas vinculadas a las actividades litúrgicas.

Es lo que ocurre con el documento que comentamos, que recoge el recibimiento como capellán de un clérigo —uno de tantos sin parroquia a su cargo ni benefi-

cio alguno, al que se le permite desvincularse de éste si encuentra otro mejor— que pasa a ocuparse de los oficios litúrgicos de la capilla de San Andrés del monasterio de Vilanova de Dozón, debiendo celebrar dos misas semanales.

A diferencia de los monasterios y conventos masculinos —cuyos miembros, al estar ordenados sacerdotes muchos de ellos, se encargaban de cubrir sus necesidades en materia litúrgica— las instituciones religiosas femeninas necesitaban contar con cierto número de clérigos para decir misa, administrar los sacramentos... De ahí la importancia alcanzada en algunos monasterios medievales femeninos por los clérigos racioneros, que ejercían generalmente de capellanes en los monasterios o en las iglesias a ellos ligadas, recibiendo a cambio una “ración” de las rentas del monasterio o de las capillas encomendadas. Éste es el caso de nuestro capellán de San Andrés, que tendrá derecho a percibir las “*dereyturas et pitanças*” de su capilla. En algunos de los monasterios integrados en San Paio, como Ramirás, Chouzán o Sobrado de Trives —aunque ésta no parece ser la situación del más modesto de San Pedro de Vilanova de Dozón—, estos clérigos racioneros aparecen en la documentación como parte del capítulo monasterial junto a las monjas.

I.C.

CANTORAL MINIADO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX.

TÍTULO: LIBRO CORAL DE MISAS SOLEMNES.

AUTOR: FRAY JUAN DE ALBUERNE.

CRONOLOGÍA: DATADO EN 1818.

MEDIDAS: 60 CENTÍMETROS DE ALTO POR 40 DE ANCHO POR 12 DE PROFUNDIDAD.

DESCRIPCIÓN: MANUSCRITO DE 203 HOJAS DE PERGAMINO, ENCUADERNADO CON TABLAS DE MADERA FORRADAS DE CUERO NEGRO, DECORADO CON CANTONERAS Y CLAVOS DE METAL.

PROCEDENCIA: TRASLADO DEBIDO A LA DESAMORTIZACIÓN ECLESIASTICA DE 1837.

LOCALIZACIÓN ORIGINAL: MONASTERIO DE SAN MARTÍN PINARIO (SANTIAGO DE COMPOSTELA).

LOCALIZACIÓN ACTUAL: MUSEO DEL MONASTERIO DE BENEDICTINAS DE SAN PAIO DE ANTEALTARES (SANTIAGO DE COMPOSTELA).

BIBLIOGRAFÍA: CARRO GARCÍA, J.: “MINIATURAS DE UN CANTORAL DE SAN MARTÍN PINARIO Y SU ARCHIVO”. *CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS*. TOMO II, FASCÍCULO 7 (1947), pp. 443–461. FRAGUAS Y FRAGUAS, A.: *EL TRAJE GALLEGO*. A CORUÑA, 1985, pp. 25–7.

Según consta en el folio 1v. del manuscrito, en el año de 1818 fray Juan de Albuerne, monje de San Martín Pinario, acabó de escribir e iluminar este cantoral, encargado por el abad y el convento de su monasterio, que recoge el acompañamiento musical de doce misas.



Cantoral miniado de principios del siglo XIX

Resulta mucho más problemático establecer el momento del traslado de este libro de coro al monasterio de San Paio. Sin duda debe ponerse en relación con la exclaustación de los monjes de San Martín, causada por la Desamortización. Al no ser exclaustadas sus hermanas de la Orden de Antealtares, los vecinos monjes dejaron a su cuidado varios libros y legajos de su Archivo, que ahora conserva el de San Paio; el mismo camino debió de seguir esta obra.

El cantoral es un elemento que forma parte de la vida religiosa de las comunidades monásticas desde sus inicios, relacionándose con la práctica litúrgica: las misas más solemnes eran y son cantadas, guiándose el coro por las partituras del cantoral.

En Galicia se conservan cantorales manuscritos datados desde la Edad Media, cerrándose esta tradición precisamente con el comentado, realizado apenas veinte años antes de la exclaustación.

Desde el punto de vista estético lo más llamativo de este manuscrito son las miniaturas que lo decoran. Estas se localizan fundamentalmente al inicio y al remate de cada una de las misas, y en las capitales miniadas que abren sus distintas partes.

No sabemos dónde pudo haber recibido Albuerno su formación como miniaturista. Lo más probable es que fuera en el escritorio del propio monasterio.

En general las miniaturas pueden ser clasificadas, en función de su temática, en alegóricas y costumbristas. Las primeras, más escasas, recogen generalmente mensajes cristianos, y muestran una ejecución más cuidada, en base probablemente a modelos impresos. Las segundas recogen escenas de la vida cotidiana de la Galicia de inicios del XIX, al modo de un almanaque. Pese a su más pobre ejecución, no exenta de cierta ingenuidad, tienen un interés mucho mayor como fuente iconográfica que nos acerca a la vida y costumbres de la Galicia del momento.

Sin duda la más interesante de las miniaturas es la que ilumina el folio 2v. Bajo un San Benito en gloria entre nubes, mostrando su Regla, se representa a los monjes de San Martín Pinario celebrando un oficio litúrgico cantado, con los ocho del coro de salmistas rodeando un cantoral, colocado en un facistol, y el resto cantando desde las sillerías del antiguo coro de la iglesia monasterial. El autor ha sabido reflejar toda la solemnidad de unos oficios litúrgicos a los que estaba destinada su propia obra.



no bis pacēdo



na nobis pa

335



cem.



Cantoral miniado de principios del siglo XIX

Patrimonio artístico

TESTIMONIOS ANTERIORES AL RENACIMIENTO

Ramón Yzquierdo Perrín

Al producirse el descubrimiento del mausoleo romano que contenía el sarcófago donde reposaba el cuerpo del apóstol Santiago, traído hasta aquí por sus discípulos tras su martirio en Jerusalén, el obispo de Iria, Teodomiro, informa de tan sorprendente hallazgo al rey Alfonso II. La *Historia Compostelana*¹ dice que el prelado “*pasó sin dilación a verse con el rey Alfonso el casto, que a la sazón reinaba en España, y le notificó exactamente el suceso... El rey, rebosando en gozo por tan importante noticia, vino con paso acelerado a estas partes, y restaurando la iglesia en honor de tan gran Apóstol, cambió el lugar de la residencia del obispo de Iria por éste que se llama Compostela*”. Esta primera peregrinación de un rey al recién descubierto sepulcro de Santiago es recogida, también, en la concordia firmada el año 1077 entre el obispo Diego Peláez y el entonces abad de Antealtares, Fagildo, proporcionándonos un mayor número de datos sobre lo dispuesto por el monarca².

Según la mencionada concordia el rey mandó levantar una iglesia en honor del Apóstol adosada al muro occidental del mausoleo, cerca un altar dedicado a San Juan Bautista, “*y delante de estos santos altares levantó otra (iglesia) no pequeña que contenía tres altares, el primero en honor del santo Salvador; el segundo, en honor de san Pedro, príncipe de los apóstoles; y el tercero, en honor de san Juan apóstol*”. Al mismo tiempo encargó el mantenimiento del culto en todos ellos al abad “*Ildefredo, varón de gran santidad, con sus monjes, no menos de doce*” quienes se ocuparían de cantar los divinos oficios y celebrar frecuentemente la misa sobre el sepulcro de Santiago. Esta comunidad se establecería en la parte oriental del “locus”, es decir del mausoleo en el que estaba enterrado el apóstol Santiago: “*Y porque se construyó ante estos santos altares el monasterio se llamó Antealtares*”, también afirma el mismo documento que el terreno se le donó a los monjes “*para que pudieran construir allí, según el tenor de la regla de San Benito, el claustro y las oficinas*”, afirmación que para los finales del siglo XI podía ser cierta, pero que no se correspondía con la regla que seguían los miembros de la primera comunidad, puesta bajo la advocación de san Pedro³.

Así pues, la fundación del monasterio de Antealtares se debió al rey Alfonso II en una fecha en torno al año 830, quien al mismo tiempo lo dotó con unas tres hectáreas de terreno, medidas a partir del mausoleo, que formaban el *Locus Sanctus*⁴. Precisamente la atención al cul-

to del Apóstol “*les había permitido percibir la mitad de los derechos del altar de Santiago*”, razón por la que surgieron ciertas discrepancias entre los monjes y el obispo compostelano al iniciarse la construcción de la catedral románica, acordándose que “*mientras duren las obras, los monjes no percibirán su parte de los derechos de altar, que se aplicará a las obras. Cuando éstas hubiesen terminado, Antealtares recuperaría sus derechos, aunque con una cuota reducida*”⁵.

La primera construcción del monasterio de Antealtares debió de ser pequeña y de escasa calidad al igual que la basílica del Apóstol, según el texto del acta de consagración de la levantada en los últimos años del mismo siglo IX, que dice que era una iglesia pequeña hecha de piedra y lodo, lo que justificaba la edificación de la basílica de Alfonso III, así llamada por haber sido este rey su promotor. Para llevarla a cabo el monarca se valió del obispo Sisnando, quien, según la citada *Historia Compostelana*⁶, además de ocuparse de esta obra “*construyó el monasterio llamado de Antealtares*”, pero de su fábrica, al igual que de la de tiempos del obispo Teodomiro, no se conocen restos, aunque seguramente se levantó en el emplazamiento anterior y, probablemente, su iglesia se vió influida por la basílica de Santiago, a juzgar por el eco que tuvo en otros templos gallegos en los que también intervino Sisnando⁷. La intervención en Antealtares dice la *Compostelana*⁸ que lo sufragó el obispo “*con los bienes propios de la iglesia de Santiago, para que si alguno de los ancianos de esta iglesia se inflamase en deseos de lavar perfectamente las manchas de sus pecados... bajo la regla de San Benito, pudiese hacer vida monacal*” como en casa propia.

Después de esta reconstrucción Antealtares conoce una etapa de expansión en la que consolida los privilegios reales recibidos y comienzan a anexionársele cenobios como el de Cambre, en el 942, y ya en la segunda mitad del siglo los de san Martín de Covenza, san Martín de Ozón, santa María de Portas y san Esteban de Boiro⁹. Entre los años 970 y 985 fue abad de Antealtares un personaje especialmente significativo: Pedro de Mezonzo, quien dejó el cargo para acceder a la mitra de Santiago¹⁰. Durante su episcopado tuvo lugar la devastadora razzia de Almanzor, quien en agosto del año 997 arrasó e incendió la basílica del Apóstol y el resto de los edificios compostelanos, como dice en una lacónica y expresiva frase el Silense: “*Ecclesias, monasteria, palatia fregit, atque igne cremavit*”, es decir que las iglesias, los monasterios y los palacios fueron arrasados e incendiados¹¹. Al ser de nuevo reconstruido Antealtares mantuvo su proximidad e independencia con respecto a la basílica del Apóstol, como manifiesta la confirmación del rey Alfonso V de todas las donaciones de sus predecesores a la iglesia compostelana, en la que se lee que el templo del Salvador se encuentra próximo al de Santiago. Precisamente en la iglesia de Antealtares tuvo lugar el año 1019 una reunión entre el obispo compostelano y Alfonso V¹².

En el 1063 el abad de Antealtares, Fagildo, asiste con el obispo don Cresconio y el abad de Pinario, Froilán, al traslado de las reliquias de san Isidoro desde Sevilla a León. Con este motivo refuerza sus vínculos con los principales dignatarios de la corte y el propio rey, lo que le

convierte en uno de los personajes más influyentes de Galicia, interviniendo con el rey don Sancho en la restauración de las sedes episcopales de Tui y Ourense, aunque aquí interesa más la concordia que logra el diecisiete de agosto del 1077 con el obispo Diego Peláez para poder construir la catedral románica¹³. Obras que, al parecer, obligaron a trasladar la iglesia de Antealtares a donde se levantaba la antigua celda del anacoreta Pelayo. En ella se mantenía el número de altares pero sólo permanece la advocación del patrón, san Pedro; ya que los otros dos se dedicaron a Santo Tomás y San Nicolás.



Detalle de la tumba del abad Fagildo

La concordia fijaba, también, lo perteneciente a cada una de las partes, manteniendo Antealtares sus derechos sobre las capillas del Salvador, San Pedro y San Juan en la nueva Catedral. El año 1084 murió Fagildo y fue enterrado en la iglesia monástica que había construido, bajo un arcosolio situado *“al lado del evangelio, en un sepulcro a lo antiguo con su figura de bulto que representa el abito que entonces se usaba en nuestra Religión, ... con un letrado encaxado en la pared”*, en palabras de Yepes. El yacente, labrado mucho después de su muerte, viste ropas abaciales y con sus manos agarra el báculo. Parece seguir las directrices de los sarcófagos episcopales de la catedral de Ourense y quizá se labró por artistas conocedores del *“estilo orensano”* a comienzos del siglo XIV¹⁴.

Por su parte el siglo XII fue crucial en la historia de Antealtares que comienza a figurar bajo la advocación de San Pelayo, que aún mantiene, y sus edificios fueron renovados por Gelmírez, quien, con la complicidad del abad Pedro II, se refugió en él al huir de los sublevados compostelanos en 1117. Quizá en agradecimiento por haberle salvado la vida el prelado reconstruyó en 1122 la iglesia monástica, *“habiendo destruido primero la iglesia antiquísima y miserable que allí había antes”*¹⁵. Pocos años después, hacia 1130, tuvo que restaurar la vida del monasterio ya que el abad Pedro vivía tan disolutamente que *“derrochaba con los glotonos... y con sus concubinas... los bienes del monasterio”*, por lo que fue depuesto tras ser reiterada e inútilmente amonestado¹⁶. Su sucesor, Rodrigo, tuvo un largo abadiato y de nuevo surgieron problemas de lindes con el cabildo, lo que llevó a una nueva concordia en 1147 y a hacer efectivos los derechos del monasterio sobre los altares y capillas de la catedral que le correspondían, agregando una canonjía y un lugar preferente para el abad en las celebraciones catedralicias. Todavía en 1182 el abad Pedro IV levantó un nuevo claustro y otras dependencias monásticas en sustitución de las existentes¹⁷.

A partir de los comienzos del siglo XIII se conocen menos datos sobre el monasterio de Antealtares, que durante el XIV y XV pasó por serias dificultades hasta que, a finales de éste, se produjeron trascendentales cambios. En la segunda mitad del XV los edificios de Antealtares

amenazan ruina, al igual que los del cercano monasterio de San Martín Pinario por lo que los Reyes Católicos pretenden no sólo reconstruirlos, sino también aprovechar esta circunstancia para reformar el monacato gallego. El veintiocho de agosto de 1487 el papa Inocencio VIII, mediante la bula “*Meditatio cordis nostri*”, autoriza tal reforma y dispone que los monjes de Antealtares, junto a los de San Pedro de Fora, monasterio extramuros de Santiago pero inmediato a la urbe, se integren en la nueva comunidad de monjes benedictinos de San Martín Pinario, que quedaría sometido a la obediencia de San Benito de Valladolid. Tales decisiones fueron ratificadas por la bula “*In apostolicae dignitatis speculo*”, otorgada el treinta y uno de enero de 1493 por el papa Alejandro VI¹⁸.

Pocos años después, en 1499, el antiguo y vacío monasterio de Antealtares pasó a albergar una comunidad de monjas benedictinas al donárselo a fray Rodrigo de Valencia el abad de San Martín, fray García de Astudillo, ocupándolo las primeras monjas el veintitres de julio del mismo año. El sucesor de fray Rodrigo, fray Pedro de Nájera, dejó escritos en un acta de 1515 los motivos y conveniencia de que en San Paio de Antealtares se reunieran las monjas procedentes de diecisiete conventos dispersas por diferentes lugares de la geografía gallega y cuya primera abadesa fue doña Beatriz de Acuña¹⁹. Las sucesoras de estas monjas, que en el corriente año cumplen quinientos años de ininterrumpida vida monástica bajo la Regla de San Benito, siguen habitando en nuestros días tras los muros de San Paio, remozados a partir de los finales del siglo XVI.

Principales piezas medievales

Tras una historia tan larga y compleja, en la que se sucedieron las fábricas y fue necesario cambiar el emplazamiento de los edificios del monasterio, no debe de extrañar que los actuales no conserven nada de los primitivos, aunque el monasterio guarda como preciada reliquia el ara y columna que, según la tradición, se levantó sobre el sepulcro de Santiago y utilizaron los propios discípulos del Apóstol. La realidad es, sin embargo, diferente ya que el ara es un mármol sepulcral romano del siglo I que se cree procede del mausoleo en el que se enterró el cuerpo atribuido a Santiago. Su antigua inscripción pagana fue leída, entre otros, por Ambrosio de Morales a finales del siglo XVI y la mandó borrar el arzobispo Juan de Sancelmente en 1601, al tiempo que se realizaba otra más acorde con su utilización religiosa. La media columna sobre la que se apoya tiene grabado en su fuste un largo epígrafe que recoge la leyenda aludida. El conjunto permaneció en la Catedral hasta su traslado a Antealtares, quizá en torno a 1152, con motivo del arbitraje entre los monjes y el arzobispo que entonces se selló. En ese momento pudo realizarse la inscripción del fuste y quizá el conjunto de columna y ara procede de la basílica prerrománica de Santiago²⁰.

Restos arquitectónicos



Cuando el ara y soporte anteriores fueron llevados a San Paio se colocaron bajo el altar mayor de la iglesia monástica, sostenido por cuatro columnas en cuyos fustes estaban tallados en bajorrelieve los doce apóstoles. Según Castellá Ferrer²¹ "Tiene gran Magestad este Altar: Es una hermosa, y gran piedra de grano, assentada sobre quatro Pilares de riquissimo Marmol blanco, esculpidas en ellos Imagenes de los Apostoles, y entre los dos que caen al lado de la Epistola, está la referida Columna debaxo del mismo Altar. La frente del es de bronze con Imagineria á lo antiguo, y engastadas en ella piedras preciosas de poco valor. En el está engastada la referida Ara". Dichas columnas estuvieron en el monasterio hasta 1930, fecha en la que las tres que se conservan fueron vendidas al Museo Arqueológico Nacional, desde donde una de ellas se envió al Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard²². Su altura se sitúa en torno a los 114–115 centímetros, también hay variaciones en sus diámetros y en las basas lo que ha llevado a algunos autores a pensar que pudieron servir de soporte a un baldaquino de altar o de sepulcro o, incluso, proceder del claustro del monasterio o del que pretendió construir Gelmírez en la catedral, aunque la opinión más extendida sigue siendo la de considerarlas soportes de altar²³.



Restos arquitectónicos

En una de las dos columnas que exhibe el Museo Arqueológico Nacional se representa a los apóstoles Pedro, Pablo y Andrés, cada uno con su nombre en el nimbo. Pedro tiene en su izquierda una llave; Pablo despliega una cartela en la que se lee una inscripción de carácter religioso; y Andrés sostiene un rollo. En la otra columna se ve a Bartolomé, Mateo y Santiago el Menor, también identificados en las aureolas, cada uno con un libro y Bartolomé con una pequeña cruz de brazos iguales y extremos ensanchados en su diestra.

En cuanto a su origen son varios los que creen que proceden de la catedral y fueron llevadas a san Paio con el ara y altar del Apóstol por el abad Fagildo al pactar la concordia de 1077; otros, sin embargo, lo retrasan a una nueva y menos conocida concordia de 1152 que firmó el arzobispo Bernardo de Agen, lo que explicaría el estilo de las piezas atribuido a una corriente bernesa que favorecería el prelado al proceder de Francia²⁴. De este modo las columnas se habrían tallado hacia 1150–1152. A la misma tendencia podría pertenecer el fragmento con dos figuras femeninas en relieve cuyo origen se desconoce y que, antes de llegar al Museo de la Catedral, pasó por Antealtares. Dataría también de los años centrales del siglo XII²⁵.

Notas:

- ¹ *Historia Compostelana*. Edición castellana SUÁREZ, M. y CAMPELO, J. Santiago, 1950, pp. 21–22.
- ² LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, t. III, Santiago, 1900. Apéndice. I, pp. 3–7. BARTOLINI, D.: *Apuntes biográficos de Santiago Apóstol*, Roma, 1885, pp. 76–78 y 376–386 (texto castellano y latino, respectivamente). CARRO GARCÍA, J.: "La escritura de concordia entre don Diego Peláez, Obispo de Santiago, y San Fagildo, abad del Monasterio de Antealtares". En C.E.G, t. IV, Santiago, 1949, pp. 112–122. HOYO, J. del.: *Memorias del Arzobispado de Santiago*. Edición de RODRIGUEZ GONZÁLEZ, A. y VARELA JÁCOME, B. Santiago, (s.a.), pp. 57 y ss.
- ³ LÓPEZ ALSINA, E.: *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago, 1988, pp. 263–264.
- ⁴ Sobre los orígenes de Santiago consúltese la obra citada en la nota anterior.
- ⁵ LÓPEZ ALSINA, E.: "El nacimiento de Compostela". En *Galicia románica e gótica*, "Galicia, Terra Única", Santiago, 1997, p. 133.
- ⁶ Edición cit, pp. 23–24.
- ⁷ YZQUIERDO PERRÍN, R.: "Consecuencias artísticas de la invención de las reliquias de Santiago antes del románico". En *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago, 1992, pp. 43 y ss.
- ⁸ Edición. Cit, p. 24.
- ⁹ LÓPEZ FERREIRO, A.: Apuntes históricos sobre el Monasterio de San Pelayo de Antealtares, de la ciudad de Santiago. En "El Eco de la Verdad", año I, n.º. 2 y 4, Santiago, 1868, pp. 13–15 y 28–30, respectivamente.
- ¹⁰ LÓPEZ FERREIRO, A.: *Apuntes...* cit, n.º. 4, pp. 28–30. Sobre la iglesia gallega en este momento véase ROMERO POSE, U.: "La Iglesia en la Gallaecia altomedieval: San Rosendo y San Pedro de Mezonzo". En *Galicia románica e gótica*, "Galicia, Terra Única", 1997, pp. 154–161.
- ¹¹ Sobre Pedro de Mezonzo: *Historia Compostelana*. Edición cit, pp. 27–28. Acerca de la razzia de Almanzor, a la que alude la *Compostelana, Crónica General*. Versión de LORENZO VÁZQUEZ, R. T. I. Ourense, 1975, pp. 217–218 y 223. FLÓREZ, E.: *España Sagrada*, t. XIX, Madrid, 1792, pp. 174–188. BARTOLINI, D.: Op. cit, pp. 88–93. GUERRA CAMPOS, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago, 1982, pp. 365–368. Acerca de la campaña de Almanzor: RECUERO ASTRAY, M.: "La campaña de Almanzor contra Santiago de Compostela el año 997". En *Galicia románica y gótica*, "Galicia, Terra Única", 1997, pp. 148–153.
- ¹² "Templum sancti Saluatoris circa aulam beati Iacobi apostoli". Véase: LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia...* cit, t. II. Santiago, 1899, pp. 409–418 y 448–449. Apéndice LXXXVI, pp. 209–214, en particular la p. 212. *Apuntes...* cit, n.º. 4, pp. 28–30.

- ¹³ LÓPEZ FERREIRO, A.: *Apuntes...* cit. nº. 5, pp. 39-40 y nº. 7, pp. 51-53. *Historia...* t. III cit, pp. 20-23 y Apéndice I. pp. 3-7. CARRO GARCÍA, J.: Art. Cit, pp. 112-122.
- ¹⁴ LÓPEZ FERREIRO, A.: *Apuntes...* cit, nº. 7, pp. 51-53. *Historia...* t. III cit, pp. 43-44. YEPES, A de.: *Crónica General de la Orden de San Benito*. V. IV, Valladolid, 1613, fol. 47.
- ¹⁵ *Historia Compostelana*. Edición cit, p. 337. *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Edición de MORALEJO, TORRES Y FEO. Santiago, 1951, pp. 552-553. LÓPEZ FERREIRO, A.: *Apuntes...* cit. nº. 8, pp. 60-61. Quizá a esta iglesia se refiera el informe de Domingo de Andrade fechado el 30 de julio de 1687, en el que se lee: "el cuerpo de la yglesia necesita que todos los artesonados de ella y maderamientos se hagan de nuevo con los de el Crucero de ella; y juntamente los de el coro alto con la media pared que cae a la parte del norte, porque todas las maderas se están hundiendo... y a no se acudir al reparo causarán más daño sus ruínas a las piezas próximas a dicha yglesia, como son lienço de el claustro (que está bueno) y a la Sacristía y Reliquario", también cree que para hacer un arreglo adecuado había que "darles otra forma a los arcos de la yglesia". Cita este informe BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, p. 112; lo publicó TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, t. II: Colección documental, Sada, 1998, p. 792.
- ¹⁶ *Historia Compostelana*. Edición cit, pp. 447-448.
- ¹⁷ LÓPEZ FERREIRO, A.: *Apuntes...* cit. nº. 11, pp. 83-85; Nº. 12, pp. 91-93. *Historia...* cit, t. IV, Santiago, 1901, pp. 232-234 y 250-252. Apéndices XVII y XXI, pp. 46-48 y 57-59.
- ¹⁸ LÓPEZ FERREIRO, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV*, 3ª edición, Vigo, 1968, pp. 163-164 y 172.
- ¹⁹ LÓPEZ FERREIRO, A.: *Galicia...* cit, pp. 177-178.
- ²⁰ CASTELLÁ FERRER, M.: *Historia del Apóstol Santiago Zebedeo*, Madrid, 1610, fols. 120-123. GUERRA CAMPOS, J.: op. cit, pp. 87-89 y 285-296. MORALEJO ALVAREZ, S.: "Ara de Antealtares. Soporte del ara de Antealtares". En *Santiago, Camino de Europa*, Santiago, 1993, pp. 252-253.
- ²¹ CASTELLÁ FERRER, M.: op. cit, fol. 120.
- ²² La columna fue enviada en 1933 y en ella están representados los apóstoles Matías, Judas y Simón. Véase, además de las publicaciones que se citarán en la nota siguiente, MORTIMER, K.A.: *Harvard University Art Museums. A Guide to the Collections*, 1985, p. 125.
- ²³ CARRO GARCÍA, J.: "Os piares do altar do mosteiro de San Payo". En *Boletín de la Real Academia Gallega*, t. XX, A Coruña, 1931, p. 232. CHAMOSO LAMAS, M.: *Guía de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1961, pp. 136-139. MORALEJO ÁLVAREZ, S.: "Columnas con efigies de los apóstoles...". En *Santiago, Camino de Europa*, Santiago, 1993, pp. 392-395. Del claustro medieval de Antealtares quizá procedan algunas piezas poco conocidas conservadas en el propio monasterio.
- ²⁴ CARRO GARCÍA, J.: *Os piares...* cit, pp. 229-232. MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *Columnas...* cit, pp. 392 y 395.
- ²⁵ YZQUIERDO PERRÍN, R.: "Relieve con figuras femeninas". En *Galicia no Tempo*, Santiago, 1991, pp. 188-189. MORALEJO ALVAREZ, S.: "Fragmento de relieve con dos figuras femeninas". En *Santiago, Camino de Europa*, Santiago, 1993, pp. 396.

LOS CLAUSTROS MEDIEVALES

M^a del Pilar Carrillo Lista
José Ramón Ferrín González

En la huerta del actual monasterio de San Paio de Antealtares se conservan alrededor de una treintena de piezas procedentes de las antiguas dependencias medievales. Se trata de varias dovelas y enjutas de arcos, un capitel con decoración vegetal, una basa y otros restos ornamentales y arquitectónicos. Todos estos elementos debieron formar parte de uno de los claustros con los que contó el monasterio de San Paio durante la Edad Media.

La información que se conoce sobre la fábrica medieval de Antealtares es muy escasa, al igual que los restos materiales conservados de esa época. La primitiva ubicación del monasterio en las cercanías del sepulcro del Apóstol Santiago, originó numerosos litigios a lo largo del tiempo entre los monjes y el cabildo catedralicio por la proximidad de sus respectivos edificios. El primer problema surgió a finales del siglo XI, cuando se inició la construcción de la catedral románica: la cabecera de la nueva basílica invadía parte del terreno del monasterio de San Paio, de manera que era preciso destruir los altares del Salvador, San Pedro y San Juan, con sus respectivos ábsides, así como el claustro, tal y como queda reflejado en el texto de la denominada *Concordia de Antealtares: cum ecclesia et partem claustrum monachorum caperet*. Los monjes se vieron obligados a construir el nuevo edificio a mayor distancia del sepulcro apostólico, de modo que a principios del siglo XII contaban con nuevas dependencias, ya que durante la revuelta urbana contra el arzobispo Gelmírez ocurrida en 1117, en el claustro de San Paio se habían reunido unos quinientos o mil conspiradores, según relata la Historia Compostelana (Lib. I, cap. CXIV).

En las últimas décadas del siglo XII ese claustro resultaba insuficiente para el monasterio, lo que impulsó al abad Pedro IV a iniciar en 1182 las obras de otro más capaz y desahogado. Para financiar su proyecto fue ayudado por doña Urraca González, dama que pertenecía a la poderosa familia condal de Traba; además de la permuta de ciertas propiedades entre San Paio de Antealtares y doña Urraca, ésta pagaría anualmente al cenobio cien sueldos para la obra del claustro: *centum solidos ad opus claustrum vel monasterii*.

Dovelas y enjuta de arco



A mediados del siglo XIII, el monasterio de Antealtares y la Catedral todavía estaban tan próximos que se pasaba directamente de un edificio a otro, de modo que cuando el cabildo iba en procesión al cementerio de la Catedral, tenía que atravesar el claustro de los monjes. Para evitar estas incomodidades, en 1256 ambas partes decidieron permutar algunas de sus propiedades: la comunidad de San Paio cedía su iglesia, claustro y dormitorio; a cambio el arzobispo y los canónigos hacían lo propio con la iglesia de Santa María de la Quintana de Palacio y la canónica, además de comprometerse a ayudar a los monjes en la construcción del nuevo cenobio.

Carecemos de otras noticias documentales sobre las dependencias del monasterio compostelano hasta finales de la Edad Media. Según López Ferreiro: “en la segunda mitad del siglo XV sus edificios llegaron a amenazar ruina, y de su comunidad, en otro tiempo tan numerosa y ejemplar, sólo existía el nombre”. La misma situación ruinososa se vivía en los cenobios de San Martín Pinario y San Pedro de Fóra, por lo que los Reyes Católicos decidieron suprimir las aba-

días de Antealtares y San Pedro e incorporarlas a San Martín, anexión aprobada por el papa Inocencio VIII en 1487. De este modo, los edificios de San Paio quedaron abandonados y expuestos a un rápido deterioro.

A finales del siglo XV, el notario don Lope Gómez de Marzoa solicitó al abad de San Martín Pinario que le cediese la fábrica deshabitada de Antealtares, con la intención de fundar allí un colegio para estudiantes pobres. En 1495 se firmó la cesión “para todo sempre” a favor de don Lope Gómez de “la dicha casa de San Payo e as suas ortas e oficinas, corrales e edificios” exceptuando la iglesia, en la que se seguirían celebrando los oficios divinos. Sin embargo, el cenobio sirvió por poco tiempo de sede del Estudio Viejo de Santiago, puesto que en 1498 el edificio fue reclamado por fray Rodrigo de Valencia para reunir en él a las monjas benedictinas de Galicia.

A mediados de 1499 se efectuó la cesión a favor de las religiosas, con el consentimiento de Gómez de Marzoa, de “*la casa e monasterio de Sant Payo, conviene a saber: la iglesia, claustro, huertas, e oficinas, e cámaras e el palacio abacial, según que estaba todo cercado e hecho un cuerpo*”. Todas estas construcciones se encontraban en muy mal estado, por lo que fue necesario acometer diversas y costosas reparaciones, cuyo importe adelantó fray Rodrigo de Valencia, para acomodar a las monjas.

El rápido crecimiento de la comunidad femenina de Antealtares durante el siglo XVI, hizo necesaria una inmediata ampliación del monasterio, ya que los edificios medievales que había heredado de los monjes eran insuficientes y, por lo tanto, incómodos además de inadecuados, dada la dignidad y prestigio del cenobio, que las propias monjas calificaban como el más importante entre las comunidades femeninas de “estos reinos de España”. A fines de ese siglo se comenzaron las labores de ampliación y reforma, incrementando su solar con compras y anexiones. La obras se contrataron el 12 de julio de 1600, según las trazas que había dado Mateo López, aunque no comenzaron hasta 1603. A medida que avanzaba la construcción, se iban demoliendo las antiguas dependencias del monasterio medieval, entre las que se encontraría el viejo claustro, sustituido por otro barroco a mediados del siglo XVII.

Las piezas que se conservan en San Paio de Antealtares corresponden a fragmentos heterogéneos de un antiguo claustro o de alguna de las dependencias que se abrían a él, y que han ido apareciendo en sucesivas intervenciones efectuadas en el edificio. En primer lugar, se encuentran una basa y un capitel, la primera es de tipo ático, sin garras, con el toro inferior moldurado y presenta la parte posterior sin labrar, lo que indica que estaba adosada a un muro. El capitel está tallado por todas sus caras y tiene un grueso collarino; es de proporciones esbeltas y se adorna con una vegetación de estilizadas hojas lisas y pegadas a la cesta, que en ocasiones rematan en grandes volutas. Por las proporciones y el tipo de desbastado que presenta, se encuadra dentro de



Capitel de la primera mitad del siglo XIV

las realizaciones góticas de la primera mitad del siglo XIV; aunque su decoración es distinta, recuerda la estructura de los capiteles del claustro de San Francisco de Ourense.

La mayor parte de los restos que se conservan lo forman un conjunto de dovelas adornadas con flores cuatrefolias en forma de puntas de diamante dispuestas en la arista. En algunos casos se producen pequeños cambios sobre esta decoración: las flores cuatrefolias presentan el perfil recortado formando lóbulos y al frente de la dovela se dispone una media caña; otras se asemejan a estrellas de ocho puntas. La misma decoración se repite en otra serie de piezas de forma triangular que corresponden a enjutas de arcos, por lo que es probable que pertenezcan al mismo conjunto que las dovelas. La ornamentación con hojas cuatrefolias u octifolias en las arquivoltas es una de las constantes más significativas del gótico gallego desde la segunda mitad del siglo XIII hasta las últimas realizaciones medievales. Es probable que todas estas piezas formasen parte de la arquería de un claustro, que en su aspecto general podría asemejarse al de San Francisco de Ourense, construido hacia 1325–1350. En la obra orensana se encuentran también chambranas con hojas cuadrifolias.

También aparecen varias dovelas molduradas con bocelos y medias cañas, o bien con filletes, que corresponden al despiece del intradós de los arcos citados anteriormente. Fragmentos semejantes se pueden apreciar en otros puntos del monasterio, formando parte de los muros actuales, por ejemplo, en el campanario.

Entre todas estas piezas destaca una por su decoración: a pesar del deterioro, todavía se advierte la presencia de una figura antropomorfa, de la que sólo se observa una mano y parte del pecho. Viste una túnica larga con mangas y pliegues rectos en el pecho; en la mano derecha porta una cartela desenrollada. Parece tratarse de un ángel, puesto que todavía se aprecia su ala izquierda y parte de la derecha. Debido al mal estado de la pieza resulta demasiado aventurado precisar su origen y función.

Restos arquitectónicos



A la vista de todo lo expuesto se puede concluir que los restos arquitectónicos conservados en la huerta de San Paio de Antealtares debieron pertenecer a un desaparecido claustro gótico de cuya construcción no tenemos noticia documental. Como ya se ha indicado, tras la permuta de bienes con el cabildo catedralicio, los monjes debieron acometer la construcción de un nuevo claustro en fecha posterior a 1256. Por la decoración de las piezas conservadas se puede aproximar una datación de fines del siglo XIII o primer cuarto del XIV.

M^a.P.C.L. y J.R.F.G.

Bibliografía: CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.: *Contribución al estudio del gótico en Galicia*, Valladolid, 1962; COLOMBÁS, G.M.: *Las señoras de San Payo. Historia de las Monjas Benedictinas de San Pelayo de Antealtares*, A Coruña, 1980; *HISTORIA Compostelana*, SUÁREZ, J. y CAMPELO, J. (traducción y notas), Santiago de Compostela, 1950; LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago*, t. V. Santiago de Compostela, 1902. Idem: "Apuntes históricos sobre el monasterio de San Pelayo de Antealtares de la ciudad de Santiago". En *Compostellanum*, V (1960), pp. 329-346.; MANSO PORTO, C.: *Arquitectura y escultura monumental: siglos XIV y XV*, "Galicia. Arte", vol. XI, A Coruña, 1996, pp. 281-379.



Sepulcro del abad San Fagildo

SEPULCRO DE SAN FAGILDO.

ANÓNIMO, PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIV, GRANITO, 200 x 55 x 34 CM.

PROCEDENTE DE LA IGLESIA MEDIEVAL DEL MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES (SANTIAGO DE COMPOSTELA).

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTELATARES, CORO BAJO

El sepulcro de San Fagildo estaba embutido en el muro que soporta las rejas de hierro que separan el coro bajo de la nave la iglesia de Antealtares; durante las obras de acondicionamiento del actual Museo de Arte Sacro de este monasterio, inaugurado en 1971, se tallaron los sillares que rodeaban el túmulo funerario, liberándolo y dejando a la vista la estatua que lo cubre.

San Fagildo fue abad del monasterio de Antealtares al menos desde 1063, año en el que suscribe un privilegio de Fernando I, hasta 1084 en que fallece. En 1077 firmó con el arzobispo Diego Peláez la *Concordia de Antealtares*, en la que se compensaba al cenobio compostelano por la pérdida de su iglesia y buena parte de sus edificios, los cuales ocupaban los terrenos que el obispo necesitaba para construir la cabecera de la catedral románica, comenzada pocos años antes.

La fama de santo que alcanzó durante su vida el abad Fagildo llevó a que los monjes lo inhumasen en el ábside de su iglesia. Posteriormente, mandaron hacer un sepulcro con yacente para albergar sus restos, monumento que por su estilo y similitudes con otros de Galicia se puede fechar en los primeros años del siglo XIV. Yepes relata que por un agujero que estaba debajo del túmulo funerario manó durante mucho tiempo el aceite con el que alumbraban las lámparas de la iglesia, y que San Fagildo había sido mártir, ya que bajo el altar mayor había aparecido una cajita de metal con reliquias que indicaba por fuera *Fagildus abbas et martir*. Sin embargo, la alusión al martirio debe formar parte de la leyenda, ya que se desconoce su causa y en qué habría consistido.

El yacente está revestido con ropas talares y su cabeza descansa sobre dos almohadones. Sus ropajes forman numerosos y angulosos pliegues, tratados como si estuviese en pie, que recuerdan a los de las vestimentas representadas en los sepulcros de algunos obispos de la catedral de Ourense, como el de don Pedro Yáñez de Novoa y el de la capilla mayor, ambos de principios del siglo XIV. San Fagildo lleva la casulla a modo de capa, recogida para dejar libre los antebrazos, y enriquecida en el borde del escote con un ribete adornado con cuadrifolios que se repiten en la franja horizontal que lleva sobre el pecho. Por debajo asoma el alba, tratada con pliegues paralelos y verticales muy rígidos, sin decoración; también sobresalen los extremos del estolón, que casi llega hasta los pies, recubierto con cuadrifolios similares a los de la casulla y rematados con un fleco largo tallado con gran esmero. Los pies se cubren con unos zapatos de los que sólo asoma la punta redondeada.

En la manga izquierda del alba lleva prendido el manípulo, como era usual. Con ambas manos sostiene el báculo, símbolo de su dignidad abacial, rematado por una voluta ricamente exornada con motivos vegetales, de factura similar a los que

portan las estatuas yacentes de abades y obispos desde fines del siglo XIII hasta bien entrada la Edad Moderna. El astil aparece cubierto con el velo o *parisellus*, enrollado desde el nudo de la voluta y sujeto por una cinta trenzada.

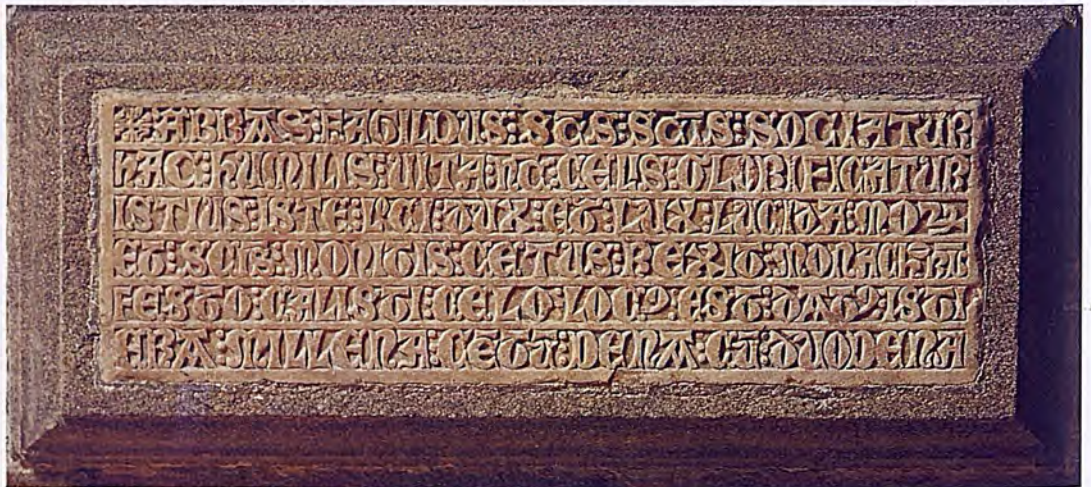
Sin embargo, frente a este lujo de detalles contrasta la simplificación con que fue tratada la cabeza de la estatua de San Fagildo, realizada con rasgos muy esquemáticos, frente al naturalismo que suele presidir los rostros de los yacentes del período gótico. La causa posiblemente resida en que este sepulcro fue tallado unos doscientos años después del fallecimiento del abad, lo que habría impedido cualquier intento de retrato.

La ubicación original del sepulcro de San Fagildo se conoce gracias al testimonio del P. Yepes: estaba situado en el ábside de la iglesia medieval, al lado del Evangelio; sobre el sepulcro estaba “pintada su alma, que la llevan los ángeles” y se había colocado una placa de mármol con un epígrafe que reza “*ABBAS FAGILDUS SANCTUS SANCTIS SOCIATUR HAC HUMILIS VITA NUNC CEUS GLORIFICATUR ISTIUS ISTE LOCI DUX ET LUX LUCIDA MORUM ET SANCTIS MONITIS CETUS REXIT MONACHORUM FESTO CALISTI CELO LOCUS EST DATUS ISTI ERA MILLENA CENTUM DENA CUM DUODENA*”. Traducido dice: El santo abad Fagildo es incorporado a los santos. Humilde en esta vida es ahora glorificado en los cielos. Fue el guía de este monasterio y luz resplandeciente de las costumbres y con santos consejos gobernó la comunidad. En la fiesta de San Causto se le dio un lugar en el cielo, era 1122 (año 1084).

M^a.P.C.I.

Bibliografía: CARRO OTERO, J.: “La estatua yacente de San Fagildo, en el Monasterio de S. Pelayo de Antealtares”, en *El Correo Gallego*, 30/VII/1972. Idem: *Musco de Arte Sacro. Monasterio de San Pelayo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1974, p. 54; GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las señoras de San Payo. Historia de las monjas benedictinas de San Pelayo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1980, pp. 120–121; LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. III, Santiago de Compostela, 1900, pp. 44–45. Idem: “Apuntes históricos sobre el monasterio de San Pelayo de Antealtares de la ciudad de Santiago”, *Compostellanum*, V (1960), pp. 327–333; YEPES, A. de: *Crónica General de la Orden de San Benito*, t. II, edición de PÉREZ DE URBEL, J. Madrid, 1960, pp. 53–54.

Placa del sepulcro del abad San Fagildo



CAMPANA GÓTICA.**1374. BRONCE. ALTO: 74 CM.; DIÁMETRO INFERIOR: 51 CM.****SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES**

Esta campana se conserva en perfecto estado en la torre de la iglesia del monasterio compostelano de Antealtares, en su lado norte. Probablemente se trata de una las más antiguas de Galicia y, sin duda, el único instrumento medieval de este tipo que todavía sigue en funcionamiento. No es frecuente encontrar campanas de gran antigüedad, ya que se deterioran con el uso prolongado —generalmente se agrietan y pierden su sonido—, por lo que el material es aprovechado para fundir una nueva pieza.

La campana de San Paio de Antealtares es alargada, redondeada por la parte superior; el cuerpo es de forma casi cilíndrica, bastante estrecho, abriéndose notablemente en el extremo inferior. Las paredes son de notable espesor. Llama la atención la especial configuración de su asa, muy robusta: un enganche central de perfil trebolado, atravesado transversalmente por otros dos, formando un anclaje de varios huecos.

Se decora con una serie de líneas paralelas en relieve que la rodean por el exterior, especialmente en las partes superior e inferior, cerca del borde, quedando la cintura de la campana libre. En el espacio que resta entre dos grupos de líneas de la parte baja se inserta una inscripción en relieve, con letras capitales de unos dos centímetros de altura, que dice: + MENTEM SANTAM SPOTANEVM HONOREM DEO ET PATRIE LIBERACIONEM E M CCC LXXIII AD. La leyenda informa de que la campana se realizó en el año 1374, aunque se ignora el templo al que estaba destinado, posiblemente el propio monasterio de Antealtares, aunque también cabe la posibilidad de que haya pertenecido a alguna de las comunidades religiosas femeninas que se establecieron en San Paio desde 1499, quienes habrían traído consigo la campana desde el emplazamiento de su primitiva casa.

En el mundo cristiano, las campanas fueron utilizadas desde antiguo como señales para congregar y avisar al pueblo, tanto para actos religiosos como civiles: celebración de la misa, asambleas públicas, etc.; con sus distintas señales y timbres servían para indicar los fallecimientos, las festividades, los incendios o simplemente para marcar las horas, incluso se les atribuía la capacidad de dispersar las nubes y alejar las tormentas. Fueron especialmente importantes en los monasterios medievales, donde se empleaban para regular la vida religiosa de sus miembros, convocando al rezo o al trabajo. Solían estar bendecidas, consagradas por el abad y bautizadas en honor a un santo, por lo que se convertían en una especie de objetos sagrados.

Quizás la estima que se tenía hacia esta campana de San Paio de Antealtares fue el motivo de que no se aprovechara su material para la fundición de una nueva, sino que se colocó en la torre de la nueva iglesia barroca, donde todavía hoy llama a los fieles a la oración, arropada por otras tres campanas de los siglos XVIII, XIX y XX.



La presencia de esta obra en el monasterio de Antealtares es especialmente significativa, ya que la difusión de la técnica de la fundición de campanas en la Edad Media se atribuye a la acción de los monjes benedictinos. Fueron ellos quienes, por primera vez, hicieron dibujos sobre el diseño de sus perfiles, al tiempo que escribieron especificaciones sobre los materiales de fabricación y los pesos de las piezas. A medida que la orden benedictina se extendía por Europa, se multiplicaron los talleres de fundición en los monasterios, hasta llegar a convertirse en la primera productora de campanas del occidente europeo durante el medievo. Desde el siglo XI proliferaron los tratados sobre su fabricación, como el del monje Teófilo *Diversarum artium schedula*; también se preocuparon por las cuestiones acústicas y de afinación.

La singularidad de la pieza estriba en que se trata de uno de los escasos testimonios conocidos de conservación fuera de un museo de una obra medieval de estas características.

J.R.F.G.

Bibliografía: PRICE, P.: Voz "Bell". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, SADIE, S. (ed.), 1980, t. 2, pp. 424-437; VIÑAYO GONZÁLEZ, A.: "Campana mozárabe". En *Las Edades del Hombre: la música en la Iglesia de Castilla y León*, catálogo de la exposición, Valladolid, 1991, p. 54.

Detalle de la inscripción
de la campana, 1374



EL MONASTERIO

Ana Goy Diz

Nos cuenta el cardenal Jerónimo del Hoyo que el monasterio de San Paio de Antealtares tuvo sus orígenes en el siglo IX, cuando a raíz del descubrimiento del cuerpo del Apóstol, el rey Alfonso II el Casto fundó, en las inmediaciones del sepulcro, un cenobio para los monjes benedictinos que ayudaban a los doce canónigos a custodiar y guardar la reliquia jacobea. Esta primera fundación tuvo como titular a San Pedro, pero andando el tiempo mudó este nombre por el San Paio “*en honra y veneración de un sacto niño, Pelayo, que pareció martirio en Córdoba, el qual era gallego y sobrino del obispo de Tuy, Hermoge*”¹.

Pero la historia de San Paio de Antealtares como monasterio de monjas benedictinas comienza en 1498, cuando el prior de San Benito de Valladolid, fray Rodrigo de Valencia, consiguió incorporar la abadía a la Congregación de Castilla y reunir bajo un mismo techo a todas las religiosas que estaban desperdigadas por las casas y prioratos que la Orden tenía en la región. Ambos logros fueron el resultado de un largo proceso de negociación que se alargó más de una década. Según se desprende de los testimonios del padre Yepes, cuando los Reyes Católicos visitaron Galicia, concretamente Santiago, tuvieron la oportunidad de comprobar que la situación del monasterio de Antealtares no era mejor que la del resto de las abadías de la región, por lo que persuadieron a fray Rodrigo de Valencia para que impulsara, en él, la reforma, con el mismo ímpetu y energía que en el resto de las casas de la Orden. Claro que la situación de San Paio era muy particular, porque en virtud de la bula *Meditatio Cordis Nostris* (1487)² había sido anexionado al monasterio de San Martín Pinario convirtiéndose, a partir de entonces, como señala García Colombás, en “una simple dependencia” de éste³. Pero el espíritu combativo y emprendedor del reformador permitió que uno a uno todos los inconvenientes fueran subsanados y que la Orden de San Benito pudiera concentrar en el maltracho edificio de Antealtares a las monjas de la región, muchas de las cuales se negaron a abandonar sus casas porque no querían perder su particular sistema de vida. Trasladadas por la fuerza a Santiago, fue necesaria la intervención personal de fray Rodrigo de Valencia para que estas mujeres cumplieran su voto de obediencia⁴.

Largos y difíciles fueron los primeros años para la comunidad, pero como tantas veces ocurre, tras el temporal viene la calma y con ella se llegó a la consolidación de la reforma, a la restauración de la vida comunitaria y a la observancia de la Regla. En 1522 se produjo un hecho importante para la historia de la abadía, fue elegida superiora doña Catalina de Ulloa, la primera monja gallega que ocupó este cargo, lo cual suponía que la Congregación consideraba que la comunidad había alcanzado su mayoría de edad y a partir de aquí podía continuar su camino, pero ya sin necesidad de tutela.

Consolidada la vida religiosa y concluida la reforma espiritual, las monjas de San Paio se concentraron en el saneamiento de las fuentes de ingresos, nada despreciables sobre todo a partir de la supresión de los pequeños monasterios de benedictinas, que contribuyeron con sus rentas al enriquecimiento de la abadía compostelana. En estos momentos, resulta imposible conocer la extensión del dominio territorial de las monjas, por falta de datos, pero al menos sabemos que éste estaba prácticamente configurado en el siglo XVI, manteniéndose estable a lo largo de la Edad Moderna; ya que en este tiempo no existió una política de acrecentamiento, sino de control, defensa y rentabilización del dominio, que propició su consolidación y afianzamiento. Quince prioratos, repartidos por las cuatro provincias gallegas⁵, constituían la base de su economía y reportaban, a finales del siglo XVI, una media anual, por quinquenio, superior al millón y medio de maravedís⁶ en concepto de rentas. A la luz de estos datos se puede concluir que a partir de la década de los años setenta la situación económica de la abadía se estabilizó y prueba de ello es que cuando Ambrosio de Morales visitó la ciudad, escribió, a propósito del monasterio, que era una fundación “rica y principal”⁷.

Celdas hacia la Quintana



Gracias a estos ingresos, nada despreciables, las monjas benedictinas, como sus vecinos de San Martín Pinario, pudieron emprender un tímido proceso de renovación arquitectónica, que no cobrará fuerza hasta principios del siglo XVII. Mientras tanto, la comunidad aprovechó las estructuras anteriores sin introducir apenas modificaciones en ellas. Por entonces, el terreno que ocupaban las dependencias monacales era inferior al actual y su presencia en el entramado urbano era prácticamente inapreciable porque los edificios religiosos quedaban ocultos tras una maraña de casas particulares, que se habían ido construyendo adosadas a los muros del monasterio. Una de las primeras preocupaciones de la comunidad será liberar el perímetro y delimitar los terrenos pertenecientes a la Orden. Por viejas descripciones y planos antiguos⁸, sabemos que la iglesia medieval, de tres naves y cubierta de madera⁹, estaba situada aproximadamente en el mismo lugar que ocupa la actual, aunque era ligeramente más pequeña. Adosada al muro sur se encontraba el claustro, entorno al cual se ubicaban las principales dependencias de la comunidad. La huerta y los corrales se localizaban en el extremo meridional del recinto y la vicaría en la parte oriental.

El proceso de ampliación y de renovación del monasterio de Antealtares se realizó en cuatro etapas bien diferenciadas: en 1599 se delimitó el perímetro y se construyó la cerca; en 1641 se renovaron las zonas conventuales que dan a la plaza de la Quintana; en 1658 se inició la obra de la portería y de la vicaría; para finalmente, en 1744, cerrar el conjunto por la parte suroriental, donde está la Puerta de Carros, conocida por el pueblo como “Puerta de la Burriquita”, con lo que se daba por concluida la fase de modernización de la abadía¹⁰.

Cuando las monjas benedictinas se hicieron cargo del viejo monasterio, el estado de los edificios debía de ser bastante lamentable, pero la falta de presupuesto fue retrasando cualquier intervención, al menos hasta la década de los años sesenta o setenta. Durante este tiempo, las noticias que se conservan hacen referencia a obras menores de mantenimiento y consolidación de las estructuras heredadas. Quizá el primer proyecto importante de reforma y que, en cierta medida, demuestra un cambio de actitud en la comunidad, fue la modernización del sistema de conducción del agua. El monasterio, desde antiguo, tenía reconocido el derecho a abastecerse de la traída municipal y “*tener continuamente agua limpia corriente y en la fuente saliente*”¹¹, pero hacía tiempo que esto no era así, porque los caños estaban rotos y en la época de estío, cuando el volumen del agua decrecía, la fuente se secaba y las monjas tenían que recurrir a sus criados y a los aguadores para que acarrearan en calderas y cántaros el agua desde las fuentes cercanas. Sin duda, esto suponía un grave inconveniente, para una comunidad que rondaba ya los sesenta miembros y que necesitaba un abastecimiento continuo.

Tal vez, el detonador en este proceso fue la visita a Santiago del general de la Orden, fray Antonio de Sea, que presionó a la abadesa doña María de Haro para que solucionara el problema. Ésta consiguió del Ayuntamiento el reconocimiento de un cornado de agua que se le concedía al monasterio siempre y cuando éste corriera con los gastos ocasionados por el reparo y mantenimiento de los caños, desde la fuente de San Miguel hasta el patio de las monjas.

El cantero encargado de restaurar la conducción fue Gonzalo de la Bárcena¹², un maestro oriundo de Guemes (Cantabria) especialista en fuentes y en conducciones que se comprometió a realizar la obra de acuerdo con las condiciones establecidas, para que el monasterio no volviera a sufrir una falta de suministro.

Concluido este primer proyecto, la comunidad de San Paio se embarcó en una nueva empresa, y recurrió al mismo maestro para que dirigiera las obras. Lamentablemente no podemos identificar de qué tipo de construcción se trata, porque las referencias contenidas en el contrato son muy vagas, pero al menos sabemos que, en 1576, Pedro Fernández estaba labrando por orden de Gonzalo de la Bárcena “todas las piedras de grano de basas, columnas, capiteles, crueros... muy bien desbastadas y conforme a una chantillon que se le da y las pondrá a su costa a la puerta del dicho monasterio”¹³.

A estos tímidos comienzos, le siguieron obras de mayor empeño, tanto por su coste como por su interés. Entre estas primeras iniciativas podemos destacar la construcción de la cerca de la Quintana, una empresa ambiciosa que las benedictinas llevaban bastante tiempo estudiando pero que no pudieron emprender hasta los últimos años del siglo XVI porque no se dieron, con anterioridad, las condiciones oportunas para ello. Como es bien sabido, la plaza de la Quintana era una de las zonas más concurridas de la ciudad porque en un espacio menor que el actual se encontraba el camposanto¹⁴, las casas del consistorio y al menos cinco capillas que Jerónimo del Hoyo¹⁵ describe en 1607. En repetidas ocasiones, la comunidad de Antealtares hizo saber al general de la Orden que la proximidad de estos edificios rompía la intimidad y el recogimiento que la Regla de San Benito recomienda a sus religiosas. Sin embargo, nada se pudo hacer al respecto porque los regidores no estaban dispuestos a trasladarse a otro lugar e hicieron caso omiso a las peticiones de las monjas. En 1582 esta situación, aparentemente inamovible, empieza a experimentar algunos cambios, porque, ante la falta de espacio y las presiones del arzobispo Yermo, los alcaldes ven como inevitable el abandono de las llamadas “casas de la Quintana”¹⁶. Éste se produce 1583, aunque hasta 1588 el Ayuntamiento no se asientan definitivamente en la plaza de Cervantes¹⁷. Es entonces cuando los regidores deciden vender el viejo edificio que adquiere el monasterio de San Paio por ciento cincuenta ducados, con la intención de incorporarlo a sus propiedades¹⁸. A partir de este momento, la comunidad

Muro de cierre del lado sur



benedictina puede plantearse una reconstrucción total del recinto, ampliando sus dominios hacia la plaza y la calle de la Conga, entonces conocida como de las Ánimas. Para ello, la abadesa tuvo que negociar con el Ayuntamiento una permuta de terreno por la cual el monasterio se comprometía a ceder las casas que eran de su propiedad en la calle de las Ánimas, siempre y cuando los regidores le permitiera alargar la huerta a costa de ese tramo de la vía pública¹⁹.

Solventados todos estos problemas, las monjas deciden construir una nueva cerca que incorpore estos terrenos y que cierre el monasterio por la parte de la Quintana, con el fin de que la comunidad quede aislada del bullicio de la plaza y pueda cumplir con los preceptos de la Orden. A finales de 1599, la abadesa, doña Inés de Xarpe y fray Gabriel de Cervela, su vicario, tenían las manos libres para encargarse del proyecto; parecía lógico que el responsable fuera un arquitecto vinculado a la Orden, por eso solicitaron la ayuda de Mateo López, maestro al servicio de los benedictinos desde hacía más de dos décadas y que en esos momentos trabajaba para la comunidad de San Martín Pinario.

La obra se concibe como la sucesión de tres tramos, cada uno de los cuales con características diferentes de altura y de cimentación, aunque siempre rozando los mismos valores. El material utilizado sería básicamente la mampostería reaprovechada de las casas adquiridas para la obra, reservándose la sillería para los taludes y los esquinales. El primero de estos tramos era el de la plaza de la Quintana, el segundo el que delimitaba la calle de la Conga y el tercero cerraría el recinto en la zona de la calle de Antealtares. En este último tramo, según el contrato, se levantaría *“una puerta de grano bien labrada y seca, que saca sus pilares por de fuera y a de servir de portería...”*²⁰. Esta portada se mantuvo hasta 1658, cuando las monjas confiaron a Melchor de Velasco la construcción de una nueva, porque “el cuarto de la portería con una fachada de piedra labrada y adornada, digna del monasterio” no era estable y “el alzado del frontispicio existente no esta dispuesto a la perfección”²¹. Según se recoge en el documento, es posible que el monasterio de Antealtares contara, como San Salvador de Celanova²² con una portada–retablo historiada, pero esta hipótesis no ha podido ser confirmada porque de la obra no ha quedado nada.

Durante años, inexplicablemente, el muro actual de la Quintana fue atribuido a Mateo López²³, cuando la obra que se describe en el contrato de 1599 no tiene nada que ver con la que hoy conocemos. Sin embargo, una apresurada lectura de los documentos llevó a este equívoco que se mantuvo hasta fecha reciente²⁴. Afortunadamente, el análisis de la documentación nos ha permitido demostrar que el muro actual de San Paio es una obra proyectada por Bartolomé Fernández Lechuga y construida por Jácome Fernández el Mozo a principios de la década de los años cuarenta²⁵.

La intervención de Mateo López en Antealtares debemos entenderla como algo coyuntural que las religiosas aceptaron porque, en cierta medida, les vino impuesto por la Orden; pero sin embargo, la ejecución no recayó sobre él, demasiado ocupado en la construcción de la iglesia de San Martín, sino sobre Gaspar de Arce el Viejo, entonces maestro de obras de la catedral, que levantó la cerca con la ayuda de cuatro cuadrillas de canteros que trabajaron a destajo²⁶. Las obras no pudieron comenzar hasta 1603 pero en 1605 estaban prácticamente terminadas, lo cual demuestra la efectividad del sistema de contratación utilizado.

La empresa era de unas proporciones monumentales y entrañaba grandes dificultades porque a los desniveles del terreno hubo que añadir el inconveniente que suponía ir derribando las casas particulares y al mismo tiempo ir levantando la cerca, con el fin de que el monasterio nunca quedara abierto y las monjas mantuvieran su intimidad. Además, sobre el espigón del muro había que dejar las “dentaciones” preparadas para construir sobre ellas los cuartos nuevos. Los talleres de cantería empezaron a trabajar por la plaza de la Quintana, en las proximidades de la cocina, junto a la iglesia, para continuar por la calle de la Conga y de Antealtares, donde se localizó la Portería.

La construcción de la cerca fue el primer intento de la comunidad de aislar el monasterio del mundo exterior. Éste, a partir de entonces, se configuró como una célula independiente y perfectamente delimitada, frente a un anárquico entramado urbano que crecía de forma desordenada. En este sentido, la construcción de la cerca fue un ejercicio de una gran coherencia y que desde un punto de vista urbanístico permitió la organización de una serie de espacios que, a partir de este momento, parecen quedar determinados, como es el caso de la plaza de la Quintana, de la calle de la Conga y de la de Antealtares.

El contacto de las monjas con Gaspar de Arce el Viejo debió de ser muy satisfactorio, porque a su muerte, en 1603, confiaron en su sobrino, el joven Gaspar de Arce Solórzano, para que continuara dirigiendo los nuevos proyectos. Durante el tiempo que supervisó las obras, aproximadamente entre 1606 y 1617, la comunidad sólo emprendió algunas reformas menores como el saneamiento de las fuentes²⁷ y la construcción de las celdas en las proximidades de la Quintana. Era costumbre, según se desprende de la documentación, que cuando una mujer profesaba en el monasterio, aparte de la dote, debía entregar a la abadesa la cantidad de dinero necesaria para sufragar el coste de las obras derivadas de la construcción de su celda. A veces, como ocurrió con doña María de Balboa²⁸ había que empezar por levantar las paredes, hacer las ventanas, las puertas, las alacenas y la chimenea, para continuar con la obra

Fachada occidental,
hacia la Quintana



de carpintería. Este sistema de contratación al que recurrieron las monjas resultó nefasto y poco a poco fue dañando la estructura de la cerca hasta llegar a un grado de deterioro alarmante en tan sólo tres décadas.

Los años que siguieron a la muerte de Gaspar de Arce Solórzano, acaecida en 1618, fueron de una gran pobreza constructiva y las únicas referencias que se conocen aluden a reparaciones del sistema de canalización de las aguas, que seguía siendo el problema más grave del monasterio. En 1629, la abadesa, doña María de Toledo y Moscoso, contrataba, por esta razón, a Francisco González Araújo el Mozo, por entonces maestro de obras de la Catedral²⁹, para que se hiciera cargo de la limpieza y reparación de los caños y arquetas porque había que *“tener las dichas fuentes conservadas y con agua corriente como an estado y estan en cada un año de manera que no puedan faltar ni falte el agua complidamente por ningun modo y manera”*.

Tras unos años de cierta inactividad constructiva en la década de los veinte y parte de los treinta, el monasterio se prepara para un nuevo período de reformas. El estado de los cuartos viejos, en los que todavía vivían algunas monjas, recomendaba una renovación de buena parte de los edificios de la comunidad. Los testimonios que aporta García Colombás³⁰ nos hablan de las malas condiciones en las que se encontraban las celdas y de las incomodidades que sufrían muchas de las monjas, que, obligadas a abandonar sus habitaciones, tenían que compartir con otras religiosas la celda y el lecho. A esos problemas hubo que añadir el mal estado en el que se encontraba el lienzo de la Quintana, prácticamente arruinado por las celdas que se habían construido sobre la cerca.

Por entonces, la Quintana era uno de los puntos más dinámicos de la población porque estaba en el camino de las rutas que desde la rúa de San Pedro y la rúa de Santa Clara atravesaban la ciudad hacia la parte baja. En la plaza se celebraba periódicamente el mercado de frutas y hortalizas, y desde la época medieval, la Quintana, por su proximidad a la tumba del Apóstol, era un camposanto, un lugar de oración especialmente querido para los compostelanos que querían inhumarse alrededor del sepulcro. Desde los primeros años del siglo XVII, gracias a la iniciativa del arzobispo don Maximiliano de Austria, se acometieron diversas obras en la plaza con el fin de liberar el espacio y convertir este lugar en un espacio público que sirviera para las grandes celebraciones de los años jubilaes. De alguna forma, la pavimentación de toda la zona, la supresión de algunas capillas y la reforma de la Puerta Santa eran los primeros pasos hacia la transformación de este espacio en una de las plazas más conocidas del barroco español.

En este contexto, la construcción del lienzo de San Paio es un hecho fundamental para la posterior organización de este espacio porque determinó la configuración volumétrica de las edificaciones que se erigieron después. Su situación privilegiada, frente a la Puerta Santa de la Catedral, en un espacio entonces cementerial condicionó el diseño del proyecto de Bartolomé



Fachada occidental,
hacia la Quintana

Fernández Lechuga que concibió la obra como un muro perimetral de formas sobrias, realizado en sillares de granito que por su desnuda monumentalidad resulta grandioso³¹. Los listeles que separan las plantas y los enmarques de las ventanas configuran una retícula que potencia, desde lo alto de las escaleras de la Quintana, la profundidad de la plaza en un juego de perspectiva simple. El proyecto del arquitecto andaluz condicionó la reforma de la cabecera de la Catedral que en los años cincuenta dirigió el canónigo fabriquero José de la Vega y Verdugo³² y las obras que con posterioridad se realizaron en ella.

La gran impulsora del plan de modernización del monasterio fue la abadesa doña Francisca Ozores de Sotomayor, que propuso un ambicioso proyecto de reforma como nunca antes se había pensado, claro que la situación económica del monasterio permitía este tipo de inversiones, porque, a partir de 1630, superadas las crisis de principios de la centuria, se puede hablar de una etapa de crecimiento y de prosperidad que se prolongará, prácticamente sin fluctuaciones, hasta el siglo XVIII³³. Aprovechando la época de bonanza económica,

la comunidad contrató a Bartolomé Fernández Lechuga para que elaborara las trazas del llamado “cuarto nuevo”. Éste era entonces maestro de obras de San Martín Pinario, donde estaba trabajando en el cierre del crucero de la iglesia y en el claustro procesional. Como antes había ocurrido con Mateo López, Fernández Lechuga aceptó el encargo de las benedictinas y con toda probabilidad, antes de la primavera de 1638³⁴, elaboró las cuatro trazas y redactó las cincuenta y ocho condiciones de las que consta el documento. Su precipitado regreso a Granada, para tomar posesión del cargo de Maestro Mayor de los Palacios de la Alhambra, le impidió realizar la obra que fue contratada por la madre abadesa y su vicario, fray Mauro Álvarez, a Jácome Fernández el Mozo, que se comprometió a realizarla siguiendo fielmente las condiciones impuestas por su amigo y compañero Bartolomé Fernández Lechuga. Los trabajos comenzaron el 1641, una vez que la comunidad contó con la aprobación del general de la Orden y del Ayuntamiento de Santiago.

La propuesta de Fernández Lechuga consistía en sustituir la cerca de principios de siglo por un cuarto nuevo que se destinaría a las dependencias comunitarias. En él se localizaría al nivel de la plaza, las zonas de almacenaje (graneros, cuartos de patatas, de leña, etc.); en la planta baja, la cocina y el refectorio; y en los pisos superiores, las habitaciones para las monjas y sus criados. Cada celda contaría, según el proyecto, además del aposento, de una sala con chimenea a modo de gabinete, con vistas a la calle. Esta organización, hoy alterada en parte, fue la que Pier María Baldi recogió en su vista de la ciudad, donde observamos las numerosas chimeneas en los aposentos de las monjas.

Al exterior, el lienzo de la Quintana se prolongaría desde la escalera de la plaza hasta la esquina de la Conga, continuando calle arriba unos sesenta pies (ca. 16,8 m.), es decir, ocuparía todo el frente oriental de la plaza, que sería escuadrado para que las paredes de la nueva construcción fueran rectas. Cuando comenzaron las obras todavía estaba en pie la iglesia vieja, lo que determinó que el proyecto de Lechuga llegara hasta los muros del templo, es decir, hasta el comienzo de la escalinata de la Quintana. Posteriormente, cuando se construyó la iglesia nueva con el coro a los pies, se levantó la parte de la obra que había quedado sin concluir.

Al mismo tiempo que se levantan las paredes maestras del cuarto nuevo, se abren los cimientos para construir el lienzo meridional del claustro que, según la documentación, faltaba para completar el patio. Este cuarto lado, que se concluyó según una inscripción en 1652, se haría siguiendo la traza de los tres anteriores, pero ancheando los soportes porque sobre esta panda descansaba mayor peso. Aunque las condiciones de la obra son muy claras, todo parece indicar que Fernández Lechuga dejó previsto en su traza un diseño nuevo para el claustro, núcleo en torno al cual giran las dependencias del cuarto de la Quintana. El análisis de la obra y el estudio de los muros no dejan lugar a dudas, se trata de una obra del arquitecto andaluz, que años más tarde completará Melchor de Velasco Agüero cuando se le encarguen los tres lienzos que faltaban para concluir la obra³⁵.

En alzado, la estructura es muy simple: consta de dos cuerpos arquitrabados. En el inferior se disponen, sobre un banco, los arcos de medio punto impostados entre pilastras toscanas de fuste cajeados y un entablamento con cornisa volada. En el claustro alto, que responde a una estructura más cerrada, se recurre a la articulación del entrepaño mediante ventanas con montante para aprovechar la luz. Los marcos de los vanos presentan una molduración y un placado que parece algo posterior. Sobre la cornisa se disponen remates de bola.

El claustro de San Paio resulta muy correcto en su ejecución, pero extraño en el contexto de la arquitectura gallega de mediados del seiscientos. La simplicidad de sus formas, la reducción del lenguaje, el juego plástico, conseguido a partir de la valoración lumínica de los elementos, demuestran la destreza del arquitecto al trabajar el granito.



Lienzo meridional del claustro, concluido en 1652

Claustro





Claustro, lado norte

El cuarto de la Quintana tardó cerca de diez años en construirse, aunque en repetidas ocasiones el General rogó a los canteros que aceleraran el ritmo de la obra, como puede deducirse de los libros de Visitas de 1646 y 1648. Para entonces ya se había construido “la pared de sillería que caye a la Quintana” que equivale “la mitad y mas del quarto ... con las paredes de adentro, donde quedan puestas las cornisas”³⁶. En el libro de Visitas se menciona que en 1648 ya estaba terminada la cocina, en la planta baja, y una celda grande en el primer piso, para la habitación de la maestra de capilla y para ensayos de las “señoras músicas”³⁷. En 1650, se habla del “dormitorio que cae a la Quintana”, y en 1654 de “un quarto que sirva de noviciado comun, en que haya celda para la señora que fuese maestra”³⁸. En los años siguientes se levantó la escalera de cantería, tres arcos de piedra, diez chimeneas, una puerta de “arco muy grande que divide el Capitulo de la sacristia”³⁹, así como un paño del claustro de tres altos. En 1658 la obra de la Quintana estaba terminada, y el monasterio se planteaba la renovación de los cuartos que miraban al este. Ese mismo año, las monjas contrataron al arquitecto Melchor de Velasco Agüero, que llegó a Santiago procedente de Asturias. Era la primera vez que las

benedictinas de San Paio no recurrían al maestro de San Martín para que elaborara el proyecto; quizá el compromiso que Peña de Toro había contraído con la Catedral le impidió hacerse cargo de la reforma, por eso la abadesa acudió a Melchor de Velasco Agüero⁴⁰, un maestro oriundo de la zona de Trasmiera que había estado vinculado a los proyectos de la Orden en Asturias y por entonces estaba trabajando en el monasterio femenino de San Pelayo de Oviedo. Lo cierto es que el 9 de octubre de 1658, Melchor de Velasco firma un primer contrato con la comunidad de Antealtares⁴¹ por el que se compromete a construir, en el plazo de dos años y medio, los tres lienzos del claustro que todavía faltaban por hacer con sus cuartos correspondientes y la fachada de la portería, a cambio de cuarenta y dos mil ducados⁴².

No era la primera vez que los maestros trasmeranos trabajaban para Antealtares. El paso por la fábrica de Juan Ruiz de Pamanes, de Gonzalo de la Bárcena, de Diego de Isla, de Gaspar de Arce el Viejo y de Gaspar de Arce Solórzano había dejado un buen recuerdo y servía como carta de presentación para cualquier maestro. Pero Melchor de Velasco contaba además con el aval de las comunidades de Santa María de Obona y San Pelayo de Oviedo; ésa era, sin duda, su mejor garantía.

La contratación del arquitecto hacía augurar unos años felices para la comunidad. Su abadesa, doña Magdalena de Ulloa y Rivadeneira, quería concluir el proyecto que su antecesora doña Francisca de Ozores y Sotomayor había comenzado. Así se habla en la escritura de

“*acavar con la casa*”, es decir, terminar de una vez con la construcción del nuevo monasterio y la demolición de la obra antigua. Para ello se establece que los materiales han de ser de primera calidad y no se aprovechara “cosa alguna de la usada o vieja”.

Los trámites comenzaron en 1658 con la construcción de los tres lienzos del claustro que faltaban, “*el quarto que ha de correr del largo a largo*” desde la obra de la Quintana hasta la calle pública que baja de la portería y que ha de tener cuatro plantas, bodegas, tránsitos, claros de arcos y gran cantidad de celdas, locutorios, escaleras, la nueva sacristía y el *quarto de la portería* con una fachada de piedra labrada y adornada, digna del monasterio, pues “el alzado del frontespicio” que existe “no esta dispuesto a perfección”⁴³. Según los testimonios de la época, Melchor de Velasco trabajó en compañía de un nutrido grupo de canteros a un ritmo acelerado, con el fin de terminar las obras en los dos años y medio que inicialmente habían previsto y entregar “perfecta y acabada de todo, llave en mano”; pero un desafortunado incendio, la noche del 14 de septiembre de 1659, cuando los trabajos estaban ya muy avanzados, truncó el proyecto del arquitecto y puso al monasterio en una situación tan dramática que las monjas tuvieron que pedir ayuda a la Corona⁴⁴ y a la Catedral⁴⁵. El rey, por ser Antealtares de patronato real, le concedió, en 1661, 20.000 ducados, pagaderos en 10 años y el Cabildo, por la intercesión del canónigo Vega y Verdugo, reunió 12.000 ducados a censo⁴⁶. Según un informe elaborado por fray Juan Plata y Melchor de Velasco, los daños ocasionados por el fuego ascendieron a 73.579 reales, pero para terminar las obras harían falta 200.000 reales⁴⁷.

Con el presupuesto diezmado, el arquitecto derribó los escombros, retiró los materiales quemados y comenzó a reedificar los cuartos. La comunidad tuvo que trasladarse a las dependencias de la Quintana, que fue la parte menos afectada. El estado en que había quedado el monasterio hacía imprescindible la inmediata reconstrucción de los edificios para que la comunidad pudiera seguir realizando sus quehaceres diarios.

Con el fin de puntualizar algunos aspectos, como la localización de la cámara abacial, o de la mayordomía, que había quedado pendiente, el 11 de septiembre de 1660 la madre abadesa y Melchor de Velasco firmaron una segunda escritura. Tras este acuerdo, los trabajos avanzaron a buen ritmo y entre 1661–1665 ya se habían levantado dos paños del claustro, tres bodegas, una cocina, la cámara abacial, el cuarto de la portería, los

Portada de la portería



locutorios, las dependencias del vicario y la magnífica fachada de la portería “con sus molduras en las ventanas y la puerta principal con quatro columnas con todo adorno y hermosura, con dos nichos para poner dos santos, con un claro para poner las armas reales, todo tan perfecto y labrado que abiéndose de pagar a tasación, vale diez mil ducados”⁴⁸.

A este contrato le siguieron otros dos firmados el 4 de mayo de 1669, en uno de los cuales la comunidad aceptaba la obra del arquitecto y en la segunda matizaba algunas mejoras o reparos imprescindibles para perfeccionar su resultado. Cinco meses más tarde, cuando posiblemente Melchor de Velasco trabajaba en estas cuestiones, murió, siendo enterrado en la iglesia del monasterio, por deseo de la abadesa. Para entonces, el edificio estaba prácticamente concluido, pero parece ser que los materiales utilizados no fueron los acordados y eso influyó en la seguridad de la construcción, que pocos años más tarde corría peligro de derrumbarse. Estas circunstancias motivaron varios pleitos entre la comunidad y la viuda del arquitecto.

La difícil situación en la que se iniciaron las obras, tras el incendio, obligaron a una reducción de gastos, con el fin de evitar el encarecimiento del proyecto. Por esa razón, Melchor de Velasco optó por unos diseños austeros de una estudiada funcionalidad, sin concesiones al lujo y prescindiendo de la riqueza decorativa, dentro de un cuidado lenguaje clasicista. Tal vez, las únicas concesiones, en este sentido, fueran la portada de la capilla funeraria y la fachada de la portería.

La capilla funeraria, que se encuentra en uno de los lados del claustro, es una dependencia muy sobria en la que destaca la portada, anticipo de la que más tarde desarrollará Velasco en la portería. En este caso, se trata de una obra de arquitectura doméstica y, por lo tanto, en ella se

Capilla funeraria



prescinde del lenguaje grandilocuente en favor del juego tectónico que con gran corrección combina las superficies molduradas y las formas ponderadas que definen el alzado. La puerta de acceso de medio punto está flanqueada por pilastras cajeadas que soportan el entablamento. A ambos lados se abren las ventanas con sus guarniciones sencillas, pero de una gran delicadeza. Pero del proyecto de Melchor de Velasco, la aportación más interesante es la fachada de la portería que se dispone estratégicamente al fondo de una pequeña plaza, subjetivando un

espacio y forzando el juego de perspectivas que confluyen en ella. Esta integración de la arquitectura y el entorno, estudiado desde la traza, es un elemento a valorar⁴⁹ porque evidencia la destreza del arquitecto a la hora de potenciar su obra desde un punto de vista urbanístico.

Haciendo gala de un lenguaje sobrio y de formas ponderadas, Melchor de Velasco Agüero diseñó una portada monumental en la que recurre al empleo de un orden gigante de columnas dóricas que crean un juego plástico enfatizado por el movimiento que se genera en el entablamento, al quebrarse la sucesión lógica del triglifo y la metopa y ser sustituida ésta por pequeños lucernarios que iluminan la portería. En el eje de la fachada se abre la puerta de acceso; se trata de un arco de medio punto entre pilastras cajeadas que soportan un entablamento canónico coronado por un frontón curvo partido, que alberga el escudo real. Los intercolumnios laterales son los espacios reservados al fundador de la Orden, San Benito, y al patrón del monasterio, el niño San Paio, que aparecen en sendas hornacinas sobre unas ventanas con el marco ricamente moldurado. La monumentalidad de la portada, acentuada por la marcada horizontalidad del conjunto y por el protagonismo de la columna, puede evocar, como ya señaló Vila Jato⁵⁰, el juego plástico del claustro de San Martín Pinario, combinando, como apuntó Bonet⁵¹, los aportes del estilo anterior con la libertad propia de la época.

La intervención de Melchor de Velasco Agüero en monasterio de San Paio de Antealtares es fundamental para entender el desarrollo histórico de la abadía. Bajo su dirección se levantaron gran parte de las construcciones que todavía hoy conservamos. Él supo, mejor que nadie, dar una gran coherencia a todo el conjunto, vertebrando lo nuevo y lo viejo como un todo orgánico que convive en armonía y equilibrio.

Superada la crisis económica provocada por el incendio y recuperados los índices de ingresos en la década de los años ochenta, la comunidad decidió reformar la iglesia. Este nuevo proyecto monopolizó la atención de las benedictinas hasta bien entrado el siglo XVIII. En 1744, aprovechando el fuerte incremento de las rentas, las monjas decidieron invertir parte de los beneficios en la construcción de un cuarto nuevo. La abadesa doña Juana de Herze solicitó al Ayuntamiento, el 8 de agosto, el permiso para *“azer un nuevo quarto dormitorio desde donde termina la vicaria hasta la puerta de los carros”* y la autorización para adelantar los muros del monasterio a costa de la calle, reduciendo con ello la anchura de la misma en la zona próxima a la plaza de Feijoo⁵². Según el informe y el diseño elaborado por Fernando de Casas, la pared del cuarto *“llega abriendo en aumentazion asta la cantidad de tres baras menos quarta, y son las que por aquella parte necesita dicho monasterio, quedando la calle de cinco varas y terzia por la parte mas angosta, como todo ello se de muestra mas vien por el diseño que acompaña, en cuia atenzion no consideramos ningun perjuicio a la calle publica”*⁵³.

Estudiado el caso por los regidores, acordaron conceder al monasterio el pedazo de tierra que pedía, para que pudiera levantar sin inconvenientes el nuevo cuarto, aunque establecieron como condición que las monjas no impidieran a los vecinos de la zona construir

casas con puertas y ventanas a la calle y se comprometieran, además, a costear los gastos ocasionados por la reforma de la calzada, desde la vicaría hasta la calle de la Conga, donde se encuentra el caño del agua.

Varios años tardaron las partes en alcanzar el acuerdo, pero finalmente el 29 de agosto de 1748, los tres regidores designados por el Ayuntamiento: don Bernardo de Millara, don Matías Moscoso y don Antonio Falcón de Ulloa se reunieron con la abadesa, doña Ana Francisca Bermúdez de Castro, en el monasterio para firmar el documento en el que se reconocía la concesión de terreno necesario para la obra⁵⁴. Para entonces éstas ya habían comenzado y se encontraban en un estado avanzado, según se recoge en los testimonios conservados⁵⁵.

El proyecto fue encomendado a Fernando de Casas Novoa⁵⁶, entonces maestro de obras de la Catedral y del monasterio de San Martín Pinario, que se hizo cargo del diseño y de la construcción. Las obras avanzaron a buen ritmo, porque en 1749, cuando muere Casas, tan sólo quedaba por levantar el mirador que remata la portada. Como demostró Folgar de la Calle⁵⁷, fue su discípulo, Lucas Ferro Caaveiro, el que en ausencia de su maestro concluyó la ampliación, después de solventar algunos problemas con el Cabildo de la Catedral, que se oponía a la construcción del mirador por considerar que ensombrecía la casa del penitenciario⁵⁸.

La construcción del cuarto nuevo supuso un notable enriquecimiento de los muros exteriores del monasterio, al jugar el arquitecto con un ritmo que se repite, marcando una cadencia a lo largo de la calle de Antealtares, que conduce al espectador hacia la plaza de Feijoo. La nueva valoración de este espacio es otro de los logros del proyecto, lo cual demuestra, una vez más, la intervención activa de Casas Novoa.

Ángulo sudeste.
Puerta de los Carros
o "de la burriquita"



De todo el conjunto, la portada de los Carros o "de la burriquita" es la pieza más interesante. Concebida como un elemento embellecedor del espacio urbano, la puerta, a mediados del siglo XVIII, había perdido el sentido funcional que antaño había tenido; quizá por eso recibe un tratamiento decorativo inusual en el mundo monástico gallego. Flanqueada por pilastras toscanas de fuste rehundido, la portada es un cuerpo cúbico y cerrado que alberga una puerta adintelada y el relieve de la Huida a Egipto. La rica molduración que enmarca los vanos genera un juego de formas mixtilíneas del gusto dieciochesco.

En el entablamento que hay sobre el relieve aparece la fecha de 1749, mientras que en las metopas del friso de la portada se labró el emblema de la Congregación de Castilla. Sobre la balaustrada que remata la fachada se construyó el mirador, un cuerpo cúbico abierto a la calle por dos pisos de ventanas y enmarcado por pilastras toscanas de fuste cajeado.

Terminadas las obras en el dormitorio y en la Puerta de Carros tan sólo restaba por hacer la fachada del monasterio que mira a la Rúa Nova y a la calle de la Conga⁵⁹, en la esquina de la Quintana. En 1792, la madre abadesa pidió el permiso al Ayuntamiento y un año más tarde todo estaba terminado. Con esta intervención se da por concluido el proceso reformador que inició el monasterio trescientos años atrás y que había permitido su regeneración total.

Notas

- ¹ HOYO, J. de: *Memorias del arzobispado de Santiago*, Santiago, s.a., p. 58.
- ² Sobre la reforma del clero regular, Vid. GARCÍA ORO, J.: *La reforma de los religiosos españoles durante el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, 1968.
- ³ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las señoras de San Payo. Historia de las monjas benedictinas de San Pelayo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1980, p. 14.
- ⁴ Sobre el dramático traslado de las monjas benedictinas a la ciudad vid: PÉREZ COSTANTI, P.: *Notas viejas galicianas*, t. I, Vigo, 1925, p. 302; GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las señoras de San Payo de Antealtares*, A Coruña, 1980, pp. 53-55.
- ⁵ Según BURGO LÓPEZ, M^a.C.: "La economía del monasterio de San Payo de Antealtares en el siglo XVII". En *La documentación notarial y la historia. Actas del II Coloquio de Metodología*, Santiago, 1984, pp. 47-72, fueron quince los monasterios anexionados que pasaron a ser prioratos. En tierras de A Coruña: San Mamede de Seavia; en Lugo: San Xiao de Lobios, San Fiz de Cangas, San Estevo de Chouzán, San Xoán da Cova, Santa María de Pesqueiras y San Miguel das Negradas; en Ourense: San Pedro de Lobás, San Pedro de Ramirás, y San Salvador de Trives; en Pontevedra: San Pedro de Dozón, San Xoán de Albeos, San Salvador de Camanzo, San Pedro de Ansemil y San Andrés de Orrea.
- ⁶ BURGO LÓPEZ, M^a.C.: (1984), p. 53.
- ⁷ *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey don Felipe II a los reynos de León y Galicia y el Principado de Asturias*, Madrid, 1765 (reedición, Oviedo, 1977), p. 121.
- ⁸ En el plano de Santiago de 1595 que se conserva en el Archivo General de Simancas se puede apreciar como el terreno perteneciente al monasterio era más reducido e irregular que el actual y que había casas adosadas en todo el frente septentrional, en las proximidades de la Vía Sacra. Puede conocerse la localización de la iglesia gracias al plano elaborado por fray Gabriel de Casas que publicó BONET CORREA, A.: *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, lám. 263 y que se conserva en el Archivo Universitario de Santiago.
- ⁹ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1980), p. 120.
- ¹⁰ Sobre los talleres de cantería y las fases constructivas del monasterio de Antealtares, vid., GOY DIZ, A.: "Los monasterios benedictinos en Santiago de Compostela: San Martín Pinario y San Paio de Antealtares. La imagen de poder". En *O Mosteiro*, VIII Congreso Luso-Espanhol da História da Arte, Porto, 1996 (en prensa).
- ¹¹ A.H.U.S., Libro de fuentes de la ciudad de Santiago, f. 1-13. Cfr. GOY DIZ, A.: *La arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco 1600-1650: Santiago y su área de influencia*, Santiago, 1995, apéndice documental, p. 1477.
- ¹² PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, pp. 50-51.
- ¹³ Idem (1930), p. 50; GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1980), p. 123.
- ¹⁴ Sobre este aspecto Vid. GONZÁLEZ LOPO, D.: "La vivencia de la muerte en las ciudades del Antiguo Régimen: Santiago en los siglos XVII al XIX". En *II Congreso de metodología de la Historia aplicada*, Santiago, 1984, pp. 287-296.
- ¹⁵ HOYO, J.: *Memorias de ...*, pp. 124-125.
- ¹⁶ Sobre las casas del Ayuntamiento Vid. PÉREZ COSTANTI, P.: (1925), I, p. 302.
- ¹⁷ A.H.U.S. Fondo municipal, Libro de actas de Consistorio 1583-1588, f. 925 v.
- ¹⁸ A.H.U.S. Fondo municipal, Libro de actas de Consistorio 1583-1588, f. 941 y 944.
- ¹⁹ Al incorporar el monasterio la calle de las Ánimas, el Ayuntamiento abrió una nueva calle a los pies del muro de San Paio y le dio el nombre de calle de la Conga. Vid. GOY DIZ, A.: (1995), p. 770.
- ²⁰ A.H.U.S., Fondo municipal. Libro rotulado Varia, t. IV. Artistas (1522-1733), doc. 47.
- ²¹ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las Señoras de San Payo...* p. 170.

- ²⁰ GOY DIZ, A.: "La huella del taller portugués de Mateo López en el monasterio de Celanova (Orense)". En *VI Coloquio Gallaico Minhoto*, Ourense, 1996 (en prensa).
- ²¹ BONET CORREA, A.: (1966), p. 121.
- ²² GOY DIZ, A.: "Los trasmeranos en Galicia: el taller de los Arce". En *Juan de Herrera y su influencia*, Santander, 1993, pp. 147-165.
- ²³ GOY DIZ, A.: "Las manifestaciones artísticas en documentos notariales". En *El notariado. Una necesidad de ayer y de hoy*, Santiago, 1993, p. 121, en relación con esta atribución, VIGO TRASANCOS, A.: "Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela". En *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLI (1993-1994), nº 106, Santiago, 1995, p. 295, nota 45, la considera como muy probable.
- ²⁴ Al frente de cada una de las cuadrillas estuvo Melchor López, Baltasar Fernández, Juan Díaz y González. Vid. PÉREZ COSTANTI, P.: (1930), p. 337; BONET CORREA, A.: (1966), p. 102; VILA JATO, M^a.D.: "Los grandes centros monacales". En *Santiago. Ciudades*, Patrimonio Histórico Gallego, Laracha, 1993, p. 269; GOY DIZ, A.: (1995), p. 320.
- ²⁵ En la obra trabajaron, junto a Gaspar de Arce Solórzano, los canteros Melchor López, Andrés Padín, Bricio y Vázquez, y utilizaron para las conducciones caños barro traídos de Aveiro (Portugal), similares a los que se estaban utilizando en el Colegio de San Clemente. El coste total de la reparación ascendió a 1.400 reales. Vid. A.H.U.S., Protocolos notariales, Santiago, Pedro das Seixas, prot. 814, f. 177 y f. 198. Transcritos en GOY DIZ, A.: (1995), Apéndice documental, p. 500-502.
- ²⁶ A.H.U.S., Protocolos notariales, Santiago, Pedro das Seixas, prot. 814, f. 341.
- ²⁷ A.H.U.S., Protocolos notariales, Santiago, Pedro das Seixas, prot. 854, f. 58 r. en GOY DIZ, A.: (1995), Apéndice documental, p. 739. Sobre este autor Vid. pp. 1205-1287.
- ²⁸ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1980), p. 139.
- ²⁹ BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia en el siglo XVII*, Madrid, 1967, p. 112.
- ³⁰ "Informe dado por el señor don José Vega y Vedugo, conde de Alba Real, canónigo fabriquero de esta Santa Iglesia Metropolitana de Santiago y arquitecto para la construcción de varias obras en la misma..." publicado por J. Sánchez Catón. En *Opúsculos gallegos de las Bellas Artes*, Madrid, 1951, p. 7.
- ³¹ BURGO LÓPEZ, M^a.C.: (1984), p. 65.
- ³² GOY DIZ, A.: *El arquitecto huezano Bartolomé Fernández Lechuga*, Jaén, 1998, p. 35.
- ³³ PÉREZ COSTANTI, P.: (1930), p. 551.
- ³⁴ A.H.M.S.P. Depósito, I, f. 336. Cit. GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1980), p. 140.
- ³⁵ A.H.M.S.P. Visitas I, f. 14v. y 16v. recogido por GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1980), p. 140.
- ³⁶ A.H.M.S.P. Visitas, I, f. 18 v. Cit. GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1980), p. 141.
- ³⁷ A.H.M.S.P. Cuadrenio 1653-1657. Depósito, 2, f. 125.
- ³⁸ RAMALLO ASENSIO, G.: "El arquitecto Melchor de Velasco antes de su llegada a Galicia". En *Homenaje al profesor don Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 501-523.
- ³⁹ PÉREZ COSTANTI, P.: (1930), p. 551; GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1980), p. 169.
- ⁴⁰ A.C.S. Varía I. Colección de documentos sueltos sin foliar, t. III. Extractado por BONET CORREA, A.: (1966), p. 315.
- ⁴¹ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1980), pp. 169-170; Vid. GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *El Barroco I*, "Galicia Arte", t. XIII, A Coruña, 1993, p. 321.
- ⁴² GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1980), p. 166.
- ⁴³ LÓPEZ FERREIRO, J.: *Historia de la SAM Iglesia de Santiago*, t. IX, Santiago, 1983, (ed. facsimilar), p. 211.
- ⁴⁴ A.C.S., Varía 2. Colección de documentos sueltos, t. X, documento nº 15.
- ⁴⁵ Sobre la situación económica del monasterio Vid. BURGO LÓPEZ, M^a.C.: (1984), p. 65.
- ⁴⁶ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1980), p. 172.
- ⁴⁷ GARCÍA IGLESIAS, J.M.: (1993), p. 323.
- ⁴⁸ VILA JATO, M^a.D.: (1993), p. 273.
- ⁴⁹ BONET CORREA, A.: (1980), p. 315.
- ⁵⁰ A.H.U.S. Fondo municipal. Libro de Consistorios, 1744. I, 408-409, recogido por FOLGAR DE LA CALLE, M^a.C.: La "Puerta de los carros" del convento de San Pelayo de Antecaltres: Fernando de Casas y Lucas Caaveiro. En *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1984-1985, nº 100, p. 482.
- ⁵¹ A.H.U.S., Bienes nacionales. San Paio de Antecaltres, leg. 907, f. 21-28.
- ⁵² A.H.U.S. Protocolos notariales. Santiago, Pedro de la Peña, Leg. 5365, f. 49-52.
- ⁵³ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1989), p. 280-281.
- ⁵⁴ Sobre Fernando de Casas, Vid. GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *Fernando de Casas Novoa*, Santiago, 1993.
- ⁵⁵ FOLGAR DE LA CALLE, M^a.C.: (1985), pp. 491-495.
- ⁵⁶ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: (1989), pp. 280-281.
- ⁵⁷ A.H.U.S. Fondo municipal, Consistorio 1792, enero-julio, f. 2635.

LA IGLESIA

Dolores Vila Jato

El monasterio de San Paio de Antealtares, que nació vinculado al culto jacobeo y en absoluta proximidad con la Catedral de Santiago, no pudo escapar a la decadencia que asoló la vida comunitaria durante la Baja Edad Media. Un abandono y relajación de costumbres a la que los Reyes Católicos trataron de poner freno cuando plantearon al Papa la necesidad de restablecer la observancia en los monasterios gallegos, con su incorporación, en el caso de los pertenecientes a la Orden benedictina, a la casa matriz de San Benito de Valladolid. Tras pasar por diversas situaciones (como la incorporación a San Martín Pinario), el visitador fray Rodrigo de Valencia, tras comprobar el lamentable estado espiritual y material en que se hallaban las monjas benedictinas de los distintos monasterios gallegos, ordenó que se trasladasen y estableciesen todas ellas en el monasterio de San Paio de Antealtares, comenzando así, en 1498, una agrupación religiosa que el Padre Flórez denominó “un coro ilustrísimo de Vírgenes”¹.

La nueva comunidad religiosa se asentó en un edificio pleno de historia y de religiosidad, que constaba de la iglesia, el claustro, la sala capitular y un “palacio abacial”, término eufemístico para denominar unas celdas maltrechas por la edad y el abandono, por lo que, como fue práctica habitual en la arquitectura monástica, durante el siglo XVI hubo que dedicar los esfuerzos económicos a reedificar los lugares de habitación, utilizando para el culto la vieja iglesia medieval. Acerca de ésta, aunque no poseemos noticias ciertas, sino tan sólo una planta realizada junto con la de la iglesia actual a finales del siglo XVII, sabemos que estaba situada en el mismo lugar que la actual, aunque era de menores dimensiones. Era una iglesia de tres naves, la central más ancha, con una cabecera de triple ábside, el central poligonal y los laterales semicirculares, al modo, por ejemplo, de la iglesia de Santo Domingo de Santiago². En cuanto a sus dimensiones, el ábside central llegaba prácticamente al arranque de las gradas del presbiterio de la iglesia actual, siendo también ligeramente más estrecha. La sacristía estaba situada en el lado norte de las naves, en el lugar que señala en la citada traza como “esta pieza que era sacristía puede servir para maderas y trastos de la iglesia”³. Aunque nada se señala en esta traza, parece lógico pensar que la puerta estaría en principio situada en el mismo lugar que la actual, pues a los pies de la iglesia se encontraba el coro, y que su espacio interior se cubría con madera.

Además de este importante plano, podemos saber algo más de la primitiva iglesia a través del informe que en el año 1687 emitió el maestro de obras de la Catedral Domingo de Andrade, a propósito de *“las ruínas que se amenazan en el convento y su remedio*. En este texto se dice que *el cuerpo de la yglesia neçesita que todos los artesonados de ella y maderamientos se hagan de nuevo con los del crucero de ella, y juntamente con los del coro alto con la media pared que cae a la parte del Norte, porque todas las maderas se están hundiendo, y aunque se las acudió con algunos puntales, ya no tienen consistencia ni puntales ni maderas principales, y a no acudir al reparo, causarán más daños sus ruínas a las piezas próximas a dicha yglesia, como son el lienço del claustro (que está bueno) y a la sacristía y reliquario; a los arcos del templo es preciso darles “otra forma”, para que no se hundan; los reparos de la yglesia, junto con los importantes que se deben hacer, también con urgencia, en la portería, costarán unos 24.000 ducados”⁴.*

Se deduce de esta opinión técnica de Andrade que de poco habían servido los reparos de la iglesia hechos por las monjas desde su instalación en San Paio, pues el recinto estaba prácticamente en ruinas. Sabemos, sin embargo, que se habían llevado a cabo algunas obras: aparte de varios retablos, en 1576 trabajaba para el monasterio Gonzalo de la Bárcena, maestro de obras trasmerano que, en 30 de enero de ese año, hizo un contrato con el “montero” Pedro Fernández para que éste *“sacase todas las piedras de grano de basas, columnas, capiteles, cruceros... muy bien desbastadas y conforme a un chantillón que se le dá y las pondrá á su costa a la puerta de dicho monasterio”⁵*. Se le pagarían por estos materiales 385 reales, pero en el documento no se indica para qué obra de San Paio irían destinadas; Colombás supone que sería en ese año cuando se fabricó un cimborrio en la capilla mayor, falta de luz⁶. También por esas fechas se reconstruyó la capilla de San Nicolás.

Durante el siglo XVII, y aunque los esfuerzos económicos del monasterio hubieron de dedicarse casi en exclusiva a la edificación de las nuevas dependencias comunitarias, también se acometieron obras en la vieja iglesia: así, en 1617 se habló de hacer un coro bajo, para lo cual las monjas tuvieron que llegar a un acuerdo con la cofradía de los sastres, que tenía su capilla de Nuestra Señora de la O en el extremo de la nave central, en el lado opuesto al altar mayor. La comunidad hubo de trasladar este altar al de la Concepción y en 1619 se contrató con Melchor Vidal, maestro de obras, la construcción de una capilla de granito, bien labrada y artesonada para dicho coro bajo⁷. En ese mismo año se encargó la sillería de coro a los entalladores Francisco Dantas Franco y Bartolomé Delgado. Hacia 1655 se hizo de nuevo el presbiterio del altar mayor y *“dióse luz a la iglesia con tres ventanas grandes”* y en esos años se hicieron algunas otras obras, como una sacristía nueva que comunicaba con el presbiterio y que se edificó entre 1653 y 1657⁸.

En todo caso, y una vez que concluyeron los avatares y pleitos suscitados por las obras del monasterio, las monjas de San Paio, que consideraban a su iglesia húmeda, fría,

vetusta, oscura y pasada de moda, decidieron concentrar todos sus desvelos en la construcción de un nuevo templo, para lo que ya en 1683 habían “hecho secuestro” de varias casas que pertenecían al Cabildo y que estaban situadas junto a la puerta de la iglesia, por lo que impedirían su engrandecimiento. (las casas fueron reconocidas y medidas por Domingo de Andrade por parte del Cabildo y por fray Tomás Alonso por la comunidad)⁹. El ya citado Informe de Andrade de 1687 confirmó la necesidad de derribar la vieja iglesia, por lo que en la visita del General de la Orden fray Anselmo de la Peña del año 1698 no pudo sino certificar que *“atendiendo a que la iglesia deste monasterio es fábrica muy antigua, que tiene pocas luzes y que es poco decente para una comunidad tan grave como ésta, y considerando que al presente dicho convento se halla con medios bastantes para emprender el empezar y hazer mucha parte de la iglesia a lo moderno, mandamos a la señora abbadesa y padre vicario que, cuanto antes, den providencia para que, en el mismo sitio que ahora está la iglesia, se edifique la que se ha de hazer en la forma que ahora se practica, de suerte que en dicha obra se conozca ser de un monasterio tan ilustre”*¹⁰.



La iglesia desde el altar

La iglesia nueva

En 1699, el aparejador Antonio López y los canteros Andrés Vilar y Antonio Laxe empezaron a derribar la vieja iglesia, al tiempo que inspeccionaron los cimientos y los fundaron de nuevo “más delante de lo que contenía la fachada antigua”¹¹. Asimismo, en mayo de este año, el Cabildo de la Catedral recibió un Memorial de la abadesa de San Paio en el que solicitaba autorización para fabricar en la Quintana de Palacios una escalera por la cual los fieles pudiesen subir al oratorio provisional de la comunidad donde se celebrarían los oficios durante las obras y que luego derribarían, dejando “el sitio que ocupan libre y decente como al presente está”.

Al año siguiente (5 de octubre de 1700), se celebró una pública subasta y la obra fue encomendada al arquitecto benedictino fray Gabriel de Casas, entonces maestro de obras de San Martín Pinario, y al que hay que suponer también autor de la correspondiente traza, si bien abandonó pronto la dirección de la obra. El maestro se comprometió a darla finalizada en el plazo de cinco años y por un importe de 22.000 ducados, facilitando la comunidad materiales por valor de otros 13.500 reales.

Según relata la documentación monástica, recogida por García Colombás, las obras avanzaban al ritmo esperado, pero debían de existir ciertos problemas entre el arquitecto y las monjas, puesto que en 1702, el Visitador General ordena que “salvo la abadesa y la maestra de obras, ninguna monja se atreverá a hablar de la nueva iglesia para dar órdenes”. Estas tensiones, y quizá problemas de pago que no conocemos, llevaron al abandono de la edificación por parte de fray Gabriel de Casas, al menos desde Agosto de 1703, cuando se dice que “*había alçado la mano de proseguir la obra porque estaba faltoso de dinero y no podía dar cumplimiento a los plazos a que estaba obligado*”. Para evitar problemas legales que dilatasen el transcurso de las obras, el arquitecto y la comunidad aceptaron someterse a la tasación de fray Pedro de San Bernardo, maestro de obras benedictino, por parte de las monjas de San Paio, y de Domingo de Andrade por parte de fray Gabriel de Casas, quien hubo de devolver a la comunidad los 15.000 reales que, a juicio de los tasadores, había recibido de más, apartándose definitivamente de la obra. Queda momentáneamente al frente de ella el enigmático fray Pedro de San Bernardo y, hacia 1705, comienza a figurar como maestro de obras Pedro García, quien la concluirá en 1707 y que ya había trabajado en otras ocasiones al servicio de fray Gabriel de Casas.

En 1705 ya se había cubierto la iglesia, faltando tan sólo para acabarla parte de la linterna, sacristía y bóvedas de las capillas; entre 1705 y 1709 se hicieron las rejas del relicario, lás de los coros alto y bajo y las de las tribunas y se acabó de perfeccionar la iglesia, “*que por ser mucho no se pone cada cosa de por sí; hiciéronse la linterna y la torre en que se pusieron las campanas*”. Finalmente, el 21 de mayo de 1707, se hizo la traslación solemne del Santísimo a la nueva iglesia, pasando por la Catedral, desde San Martín¹².

La iglesia, en la que sin duda se siguieron las trazas de fray Gabriel de Casas, presenta planta de cruz griega con dos brazos cortos en el crucero, otro que forma la capilla mayor y un brazo a los pies que se prolonga para formar el espacio del coro, así como un pequeño recinto, en el lado derecho, dedicado a comulgatorio y un confesonario. Al lado del evangelio se abre otro espacio que comunica con el “pórtico de la nueva iglesia”, según se menciona en la traza de 1700.

Resulta extraña la opción de un plan central para la iglesia, ya que habitualmente en la arquitectura gallega, y más en la monástica, se prefiere el plan longitudinal, de mayor contenido alegórico, pero también de mayor capacidad. De hecho, en esos momentos, apenas se había utilizado el plan central en Galicia más que para alguna dependencia subsidiaria, como las sacristías. Pero, en esta elección, pudo pesar, por una parte, el propio gusto de fray Gabriel de Casas, que por esos mismos años estaba construyendo la sacristía del monasterio de San Martín Pinario con una planta en cruz griega idéntica a la que emplea en San Paio; por otro lado, existía una cierta tendencia a utilizar el plan central en las capillas de las comunidades de monjas, y recordemos tan sólo la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares (en este caso una planta oval) o la de las Benedictinas de San Plácido en Madrid en la que se consigue, como en

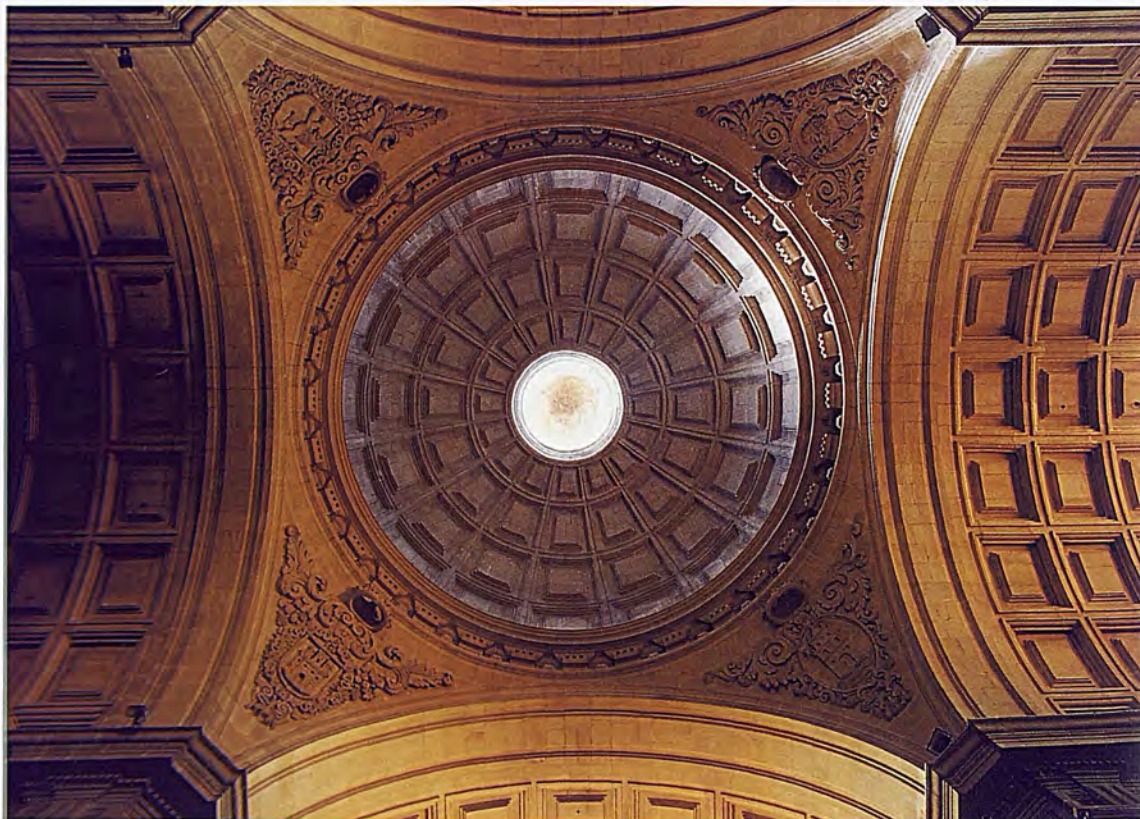


La iglesia desde el coro

San Paio de Antealtares, la concentración espacial interior en torno a la luminosidad del crucero. Pero, evidentemente, el prototipo está en la sacristía de San Martín Pinario, de la que le separa tan sólo el mayor decorativismo en la dependencia pinaria.

El alzado de la iglesia de San Paio es de pilastras cajeadas de orden dórico que soportan un entablamento con triglifos y metopas en forma de casetones. El abovedamiento es de cañón casetonado, lo mismo que en San Martín, salvo que aquí el maestro eliminó la decoración floral (no sabemos hasta qué punto esa reducción del ornamento puede deberse a la intervención de Pedro García, pero es probable que así sea, ya que cuando fray Gabriel abandonó la obra no se habían realizado todavía las bóvedas). La cúpula que centra el crucero y preside el espacio eclesial se alza sobre pechinas ricamente decoradas con escudos coronados y rodeados de magnífico follaje, con mascarones, frutos y menuda vegetación, evocando muy de cerca los que aparecen también en la sacristía de San Martín Pinario; es quizá en la configuración de la media naranja en donde se observan las mayores analogías entre ambas, pues se utiliza el mismo anillo cupular con mútilos en consola de fuerte resalte sobre el que arranca el casquete esférico de hiladas casetonadas, decoradas en San Martín y simplemente retundidas en la iglesia de San Paio¹³. Al exterior, la cúpula remata en una linterna octogonal con las pilastras recorridas por sartas de frutas y arranque en forma de

Cúpula de la iglesia



volutas con pináculos, con un sentido de lo ornamental que desmiente la impresión de un fray Gabriel de Casas seco y clasicista, y que le acerca, en su gusto por la jugosa decoración naturalista y plástica, a los modos de sus contemporáneos Diego de Romay o Domingo de Andrade.

Y basta para corroborar este aserto comparar esta deliciosa linterna con el adusto campanario que se yergue ligeramente separado del cuerpo de la iglesia, y que no dudo en atribuir a los maestros que continuaron las obras a la marcha del arquitecto benedictino, quizá a Pedro García. En él domina la masa, el efecto cerrado y cúbico de sus cuatro lados de pilastras dóricas arquivadas, el recto entablamento y el esférico cupulín rematado en un pináculo.

A los pies de la iglesia, en ángulo recto con el cuerpo de la edificación del monasterio, se abre la fachada, sencilla y monumental a la vez. Es de menor altura que la iglesia y se distribuye en dos cuerpos superpuestos, dominados por la potencia de un orden gigante de columnas entre las que se abre la sencilla puerta adintelada con clave decorada. Sobre ella, en una hornacina decorada por volutas laterales, el titular de la iglesia, San Paio en el momento en que es degollado. Un saliente entablamento cierra el espacio de este cuerpo inferior, y encima se coloca el escudo real coronado y remontado por un pequeño frontón triangular.

En su simplicidad y pureza de líneas, esta fachada de la iglesia de San Paio no hace sino evocar y entroncar con ejemplos señeros de la arquitectura compostelana, en un “elogio de la columna” que hubo de ser aportado a Santiago por el granadino Bartolomé Fernández Lechuga en el sin par claustro de San Martín Pinario, hasta hallar su más colosal interpretación precisamente en la fachada de este monasterio, que por estos mismos años levantó fray Gabriel de Casas. Y entre ellas, múltiples ejemplos que van desde la fachada de la iglesia de San Agustín a la del convento de Mercedarios de Conxo, de atribución discutida, pero en la que me parece posible admitir la mano del mismo fray Gabriel de Casas, como defiende Ríos Miramontes y en la que además se repite la estructuración del lienzo mural en vertical, puerta, hornacina, ventana, escudo, frontón. Y todo ello sin olvidar el indudable parentesco que une esta fachada a la de la portería del monasterio de San Paio, de Melchor de Velasco, hasta el punto de que Murguía consideró ambas obras del mismo autor¹⁴.

La conclusión y consagración de la iglesia en 1707 permitió a la comunidad de San Paio llevar a cabo su “amueblamiento” con la magnífica serie de sus retablos, así como acometer, a lo largo del siglo XVIII, necesarias obras de ampliación y reconstrucción de su siempre maltrecho edificio monástico. Ello no impidió, no obstante, que hubiese que realizar pequeñas obras de reparación: entre 1741 y 1745 se repararon los arcos de los coros alto y bajo “*que amenasaban ruina*” y las paredes del campanario y de la media naranja, que se rajaron, y se retejó todo el convento.

Entre 1793 y 1797 se volvió a desmontar y hacer de nuevo, de cantería labrada, la cúpula de la media naranja, ya que por las juntas de la cantería de la antigua se introducía el agua en la iglesia, “por estar mal unidas y embetunadas”.



Portada de la iglesia

La obra de mayor envergadura de esos últimos años fue, sin duda, la que hubo de abordarse en 1825: el coro se derrumbaba y, tras el reconocimiento de fray Juan Conde, “académico arquitecto de San Martín y de esta ciudad”, opina que es indispensable la reedificación, por lo que fue preciso construir de nuevo el arco mayor que une el coro con la iglesia y en el coro bajar la bóveda de cantería. El coro se cayó antes de que se hiciesen las obras, por lo que el coro que en la actualidad está a los pies del templo data de esta fecha, con la que puede ponerse fin a la historia constructiva de la iglesia del monasterio de San Paio de Antealtares.

Notas

- ¹ FLÓREZ, P.: *España Sagrada*, t. XXIX, Madrid, 1765, p. 26, cit. por: GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las señoras de San Paio*, Santiago, 1980, p. 51.
- ² GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: op. cit., p. 120, nota 281.
- ³ Plano de la Iglesia de San Paio de Antealtares conservado en el Archivo Histórico de Santiago (carpeta de planos nº 67). Publicado por BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, 2ª ed. Madrid, 1984, p. 490, lám. 263.
- ⁴ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: op. cit., p. 246.
- ⁵ PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que trabajaron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, p.50.
- ⁶ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: op. cit., p. 123.
- ⁷ PÉREZ COSTANTI, P.: op. cit., p. 557.
- ⁸ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: op. cit., p.144.
- ⁹ BONET CORREA, A.: op. cit., p. 490.
- ¹⁰ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: op. cit., p. 245.
- ¹¹ BONET CORREA, A.: op. cit., p. 491.
- ¹² Los aspectos documentales están recogidos en la mencionada obra de GARCÍA COLOMBÁS, M.B.
- ¹³ BONET CORREA, A.: op. cit., p. 492.
- ¹⁴ BONET CORREA, A.: op. cit., p. 31.

LA IGLESIA

LOS RETABLOS

María del Carmen Folgar de la Calle

José Manuel B. López Vázquez

En 1686 la presencia en San Paio del nuevo visitador general fray Anselmo de la Torre va a suponer el inicio de una fase de renovación tanto en lo referente a las normas de vida comunitaria como a la construcción de una nueva iglesia. A raíz de esta visita el informe redactado en 1687 por Domingo de Andrade, incidiendo sobre la ruina del templo, fue determinante para su proyecto de reedificación. La construcción se contrata a fray Gabriel de Casas en octubre de 1700 y el 21 de mayo de 1707 se traslada el Santísimo Sacramento desde San Martín Pinario a la nueva iglesia de San Paio. En los años siguientes, entre 1708 y 1714, se procederá a la ejecución de sus distintos retablos, financiados unos por la propia comunidad y otros por las distintas cofradías que tenían cultos en esta iglesia benedictina.

De los retablos existentes en el antiguo templo¹ en un primer momento se volvieron a asentar el relicario y, posiblemente, el retablo mayor. Esto parece deducirse de una cita recogida en el Libro de Consejo, en diciembre de 1708, referente a que en esa fecha la abadesa, doña Juana Francisca de Zúñiga, recuerda lo mucho que Baltasar de Leyes había “*trabajado en componer los altares y particularmente en el retablo y relicario*”. Acerca del retablo, el Padre Colombás plantea la posibilidad de que se montara provisionalmente el antiguo retablo mayor o bien que se hiciera uno nuevo, basándose en una cita de compra de madera para un retablo en el cuatrienio 1701–1705 y de su pintura en el siguiente; sería un retablo bajo, por el amplio ventanal existente en el testero, que pronto pareció inadecuado, aunque no se contrató el actual hasta 1714², pues las monjas, una vez recuperados los fondos de sus arcas, dieron prioridad a la ejecución de los retablos colaterales, si bien poco antes las cofradías con culto en esta iglesia contratan sus respectivos retablos, componiendo un excelente conjunto sus cinco retablos, además del retablo relicario, lo único del mobiliario de la antigua iglesia que hoy conservamos, a parte del púlpito que en 1683 había realizado Diego de Romay³.



Relicario

Escudo de San Paio. Relicario



Analizaremos primero el retablo relicario, que había sido trazado por Domingo de Andrade en 1675⁴, y dos años después fue dorado por Antonio de Castro y Santos⁵. Este relicario está situado en la nave sur, “en la pared que caye al claustro”, y requirió la realización de dos arcos de cantería; en el contrato se señala que haría “por la parte de la dicha iglesia la fachada, con sus dos columnas y sus pedestales... y con sus puertas que corran en sus rodajes por detrás de las columnas y pilastres pegadas a la dicha pared”. El relicario tendría “asiento para cuarenta y tres reliquias”, distribuidas en el frente y en los costados “según su traza con sus acornijamientos y cantorchas”. A través del claustro, tanto desde la planta baja como desde el primer cuerpo, las monjas podían acceder a las reliquias, a través de dos puertecillas laterales, al quedar el relicario retranqueado y separado de la iglesia por una doble reja, además de las puertas correderas citadas.

La construcción de la nueva iglesia exigió retirar el relicario, y en su nuevo montaje, aunque se respetó su lugar originario, se produjeron ciertas alteraciones, como el desplazamiento de las puertas correderas que hoy no se pueden abrir en su totalidad o el hecho de que las volutas que servían de pulseras estén embutidas entre el marco de cantería y las columnas salomónicas⁶. Pero, además, al quedar el relicario cobijado por el arco de cantería abierto en el muro, fue necesario eliminar las dos acróteras, de las que hoy solamente nos queda el testimonio de los huecos donde estuvieron encajadas.

La solución adoptada por Domingo de Andrade con las dos columnas salomónicas en primer plano y el relicario al fondo recuerda, a menor escala, el planteamiento seguido por Bernardo Cabrera, en 1625, en el destruido retablo de la capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago. A las obras de Cabrera, en cuyo taller Andrade completó su formación, remiten otras soluciones como las pilastras de fuste escamado que aparecen en el banco del relicario de San Paio, mientras que en los cuerpos superiores ya aparecen hojas carnosas, muy plásticas, tanto en las pilastras como en las claves, provocando el continuo quebramiento de las cornisas de sus distintos cuerpos. Cabe destacar que el efecto plástico de esas hojas carnosas aparece reproducido con gran realismo en las hornacinas pintadas en las puertas del coetáneo relicario de la sacristía del monasterio lucense de Vilanova de Lourenzá, obra realizada en 1679 por el pintor compostelano Francisco de Andrade, a quien García Iglesias ha puesto en relación con la arquitectura de Domingo de Andrade⁷.

La idea básica del planteamiento estructural de la fachada del relicario, con su remate de un frontón curvo partido para dar cabida al escudo de San Paio⁸, complementado con las acróteras perdidas, recuerda los diseños de fachada de iglesia que incluye fray Lorenzo de San Nicolás en su obra *Arte y uso de Arquitectura*⁹. Una solución que Andrade vuelve a utilizar en 1693 en el pórtico de entrada al convento de Santa Clara de Santiago, donde repite el recorte lobulado del tímpano y aparecen las acróteras, aquí como remate de un frontón triangular partido.

Mientras el retablo relicario ocupa un lugar similar al que tenía en la antigua iglesia, comunicado con el claustro con el fin de poder acceder a él las monjas, los retablos pertenecientes a las cofradías y fundaciones existentes con anterioridad en el templo se sitúan en el lado norte de la iglesia con el fin de disponer de espacios de culto propios; y así, tanto el retablo de la cofradía de los sastres como el de la Virgen de la Esclavitud comparten en el crucero el espacio del brazo del lado del evangelio, mientras que a la Obra Pía de San Nicolás de Bari se destina, en el mismo lado norte, el espacio correspondiente al recinto de la entrada.

La cofradía de los sastres, bajo la advocación de Nuestra Señora de la O, había tenido inicialmente su capilla en la Quintana de Palacios, contigua por tanto al monasterio de San Paio; pero esta capilla fue derribada en 1587 cuando, en tiempos del arzobispo San Clemente, se construyó la escalinata, trasladándose con este motivo el culto a la iglesia de San Paio. Su capilla, presidida por un retablo dorado en 1611 por Jácome de Perlada, se instaló en el extremo de la nave central, bajo el coro alto; pero en 1617 la comunidad decidió hacer en ese lugar “el coro bajo y tapiar la puerta principal”, cediéndole a la cofradía de los sastres “la capilla... que esta en la primera nave entrando por la puerta nueva”; y para este lugar trasladó el entallador Gregorio Suárez¹⁰. Este retablo clasicista, con pilastras estriadas según se indica en el contrato con Jácome de Perlada, no pareció adecuado para el barroco marco arquitectónico del nuevo templo; por ello un año después de su inauguración, el 17 de mayo de 1708, la cofradía encarga un nuevo retablo a los escultores Jacinto de Barrios y José Vázquez de Córdoba. Ambos en la escritura notarial se comprometen a realizarlo por 2.000 reales y según planta firmada, con dos camarines, el de abajo con cuatro columnas para la Virgen, con un globo de nubes con serafines y una paloma pendiente y el de arriba para la imagen del Crucificado; además harían las imágenes de San José, San Gabriel, San Hilario Obispo y San Nicolás de Dios¹¹.

Retablo de la Virgen de la O





Detalle del retablo de la
Virgen de la O

En 1711, cuando muere Jacinto de Barrios, el retablo ya estaba asentado, pero la cofradía requirió su reconocimiento por maestros del arte, quienes encontraron “*la obra falseada y con tales defectos que no podía subsistir con permanencia y perfeccion*”; por ello el mayordomo y los cofrades, reunidos el 21 de junio de 1714, decidieron “*boluerle a fabricar de nuevo aprouechandose de las maderas que en el se allan de seruicio e ymagenes de Santos que tiene*”. De acuerdo con esto, el retablo es contratado de nuevo, el 27 de junio de 1714, a los escultores Jacobo de Quintero e Ignacio Romero, quienes, por 2.480 reales, se comprometen “*a deshacer el retablo que ansi se alla fabricado, aprouechandose y lleuando para si toda la madera, herraje y mas materiales... y boluerle a fabricar y hacer de nuevo*”¹². Harían el retablo “*conforme a dicha planta... con la distencion de que el pauellon que se a de hacer en el, para la ymagen de nuestra señora de la O ha de ser a ymitacion y semejanza del que tiene el retablo de la capilla de nuestra señora del Rosario, ynclusa en el conbento de Santo Domingo estramuros desta ciudad*”¹³, con quatro angelotes que lebanen el ropaje de dicho pauellon y otros dos de mayor cuerpo para las arañas”. Al mismo modelo de Bonaval remiten varias de las condiciones que figuran en el contrato de pintura y dorado, firmado en abril de 1720 con Francisco Sánchez y en el que figuran como fiadores Fernando de Casas y Miguel de Romay¹⁴.

Entre las piezas del retablo realizado por Jacinto Barrios que se mandan conservar están “*las columnas pequeñas que hoy tiene el camarín de nuestra señora*” que pasan a flanquear la imagen del crucificado del cuerpo superior; mientras que para cerrar el “*arco del pauellon, a los lados en lugar de columnas salomonicas*” se realizan “*dos machones de cada lado el suyo, y las cajas de los Santos que se allan echos en correspondencia de los machones y pauellon, y a los lados dellas an de yr las dos columnas maiores que tambien ay en dicho retablo*”.

Entre las piezas del retablo realizado por Jacinto Barrios que se mandan conservar están “*las columnas pequeñas que hoy tiene el camarín de nuestra señora*” que pasan a flanquear la imagen del crucificado del cuerpo superior; mientras que para cerrar el “*arco del pauellon, a los lados en lugar de columnas salomonicas*” se realizan “*dos machones de cada lado el suyo, y las cajas de los Santos que se allan echos en correspondencia de los machones y pauellon, y a los lados dellas an de yr las dos columnas maiores que tambien ay en dicho retablo*”.

Este retablo —quizá por la mucha humedad del sitio a la que ya se alude en el contrato de pintura de 1720— fue remontado en una fecha posterior, perdiéndose en ese momento todo su basamento, el cornisamento del primer cuerpo y otras piezas del cuerpo de remate. A pesar de ello en el retablo se pueden apreciar elementos deudores de la producción retablística de Domingo de Andrade, como los arcos mixtilíneos de las hornacinas superiores o el que cobija el camarín de la Virgen; algo explicable en cuanto que los entalladores y doradores que intervienen en el retablo pertenecen al círculo de artistas formados en el taller de Andrade.

En cuanto a la iconografía, el retablo está presidido por la patrona de la cofradía, la Virgen de la O (también denominada como Virgen de la Expectación o “*Nosa Señora a Preñada*”), realizada por su pabellón y acompañada por los ángeles que la califican como su reina. En las hornacinas laterales del primer cuerpo se ubica a su esposo, San José, como pa-

dre protector de Jesús, y al ángel custodio de María, San Gabriel, que, haciendo pareja con la Virgen, remite a fórmulas iconográficas medievales que podemos ver todavía en la misma ciudad de Santiago en la Anunciación del Pórtico de Santa María Salomé. En las hornacinas del cuerpo superior se disponen, como hemos visto que indicaba el contrato, a San Hilario Obispo y a San Nicolás de Dios, santos éstos tan poco representados en el arte gallego que no conocemos en él otra representación de ellos. San Hilario Obispo es una representación de San Hilario de Poitiers, obispo de las Galias en el siglo IV y ardiente combatiente contra el arrianismo. Su presencia en el retablo quizá se justifique por su obra de doce tomos sobre la Santísima Trinidad, o, todavía mejor, por su oración (cuando su hija Santa Abra quiso casarse) para que Dios la convocase para salvaguardar su virginidad. Por su parte, San Nicolás de Dios figura a Nicolás I, consagrado papa el año 858 y acérrimo defensor de la Santidad e indisolubilidad del matrimonio. Finalmente corona el conjunto la imagen del crucificado dispuesta en el ático, que denota la pervivencia de un esquema típico del siglo XVI, justificable por la existencia de un retablo anterior.

De todas las imágenes del retablo la de la Virgen de la O es la más antigua. Sus facciones ovals, pesadas y sin expresión; su postura, descansando sobre una pierna y dejando que la otra, ligeramente flexionada, se trasparente bajo la túnica; la disposición de las manos (la derecha extendida —indicando consentimiento— y la izquierda colocada protectora y gozosamente sobre el vientre abultado, uniendo los dedos corazón y anular y dejando el índice separado y ligeramente flexionado), o la propia composición del manto, volteado sobre los hombros, flanqueando ambos costados de la Virgen y con un cabo volante sobre el lado derecho y el otro prendido bajo el brazo izquierdo, remiten todavía a modelos vigentes a finales del siglo XVI y principios del XVII, como, por ejemplo, la Virgen de la Expectación de la Catedral de Tui, tallada por Alonso Martínez entre 1601–1602, o a la imagen de “Nosa Señora a Preñada”, de la misma catedral, atribuida al círculo de Alonso Martínez y datada ya en los primeros años del siglo XVII¹⁵. Sin embargo, el hecho que se haya suprimido la media luna sobre las que se asentaban las imágenes tudenses y que se haya trocado la disposición de la falda de la túnica, sustituyendo la obsoleta que la recogía, anudando un cabo al lado izquierdo de la cintura, mientras que en su centro se generaba un gran pliegue triangular que se continuaba en pliegues sucesivos hasta conformar el semicírculo dibujado por su cenefa inferior, por la más sencilla de caída libre conformando más o menos claramente cinco zonas verticales, destacando un gran pliegue central, siguiendo un esquema parejo al introducido en el arte compostelano por Gregorio Español y Juan Davila (aunque, eso sí, incrementando el efecto naturalista y la pesadez de los paños, en detrimento de la morbidez manierista) nos permite datar la imagen en el primer tercio del siglo XVII, antes que la escultura compostelana se tiñese con el influjo omnipresente de Mateo de Prado y, cuyo modelo, para Virgen de la O podemos ver en la imagen que preside el retablo de la capilla de San Juan inserta en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Mondoy.



San José.
Retablo de la Virgen de la O

Precisamente a este influjo responden el resto de las imágenes. San José, San Gabriel, San Hilario de Poitiers y San Nicolás de Dios son obra de José Vázquez de Córdoba, del que sabemos que ejercía en 1674 como oficial de Mateo de Prado y “quizás entrase a su servicio por ser familiar de su esposa, María de Córdoba, como parece indicar su segundo apellido, claramente inusual en el Santiago de entonces, lo cual explicaría por otra parte que no se haya encontrado su contrato de aprendizaje”¹⁶. Así, por ejemplo, San José repite, apenas sin variaciones, el modelo del maestro para el monasterio de Conxo¹⁷ y para el convento de las Madres Mercedarias, del que tan sólo incrementa mínimamente el barroquismo del plegado del manto volteado sobre el hombro izquierdo y se decanta por unas facciones más naturalistas, aunque en su estructura también claramente derivadas de las utilizadas por Mateo de Prado en obras como el San Andrés perteneciente también al monasterio compostelano de Conxo¹⁸.

Mientras que los escultores Jacobo de Quintero e Ignacio de Romero son los autores de los ángeles y del Cristo, el cual debía tener, como se especifica en el contrato de 1714, “el garbo que se requiere”. Quizá esta cláusula hizo que los escultores se decantasen

por una intensa torsión, frente a la rigidez utilizada por Mateo de Prado en el Cristo de la capilla de Mondragón de la catedral compostelana o en el de la hornacina del ático de la citada capilla de San Juan en Santa Cruz de Mondoy. Sin embargo, se sigue utilizando un tipo de Cristo de brazos muy abiertos, casi horizontales, con corona tallada directamente y paño de pureza relativamente pequeño, anudado y volante en el lado derecho, y sujeto con cinta que toca directamente las carnaciones de este mismo lado, dejándolas totalmente al descubierto, y volviendo a aparecer en el izquierdo; mientras que en la anatomía se sigue manteniendo un torso relativamente ancho, marcando el arco de costillaje y la pelvis, y estrechándose excesivamente en la cintura. Como novedad, respecto a los Cristos de Mateo de Prado, además de la mayor torsión, podemos apuntar que ahora se detallan un poco más los pectorales.

La relación con el hacer del arquitecto Domingo de Andrade en los retablos de San Paio surge, de nuevo, en el retablo de la cofradía de la Virgen Desterrada, siendo muy probable que a él se deba la traza.

Esta cofradía había sido fundada en 1646 a iniciativa del Padre Antonio de Alvarado, siguiendo una devoción que procedía de San Benito de Valladolid y que en Compostela reunió pronto a gran número de cofrades entre religiosos de diversas órdenes, canónigos o nobles¹⁹. Y para rendir culto a la Virgen Desterrada o de la Esclavitud debió existir, casi desde el momento de la fundación, algún altar.

En cuanto al retablo actual, situado en el muro oriental del brazo norte del crucero, carecemos de datos directos sobre su ejecución, si bien sabemos que en 1712 estaba realizado, ya que es mencionado cuando el 11 de mayo de ese año se le encarga a Cipriano Domínguez Bugarín el retablo colateral de la Virgen del Rosario. Pero además otro elemento nos ayuda a su datación, pues el retablo está centrado en su ático por el escudo del arzobispo fray Antonio de Monroy (1685–1715). Si a esto añadimos que en 1686 el arquitecto de la catedral ingresa en la cofradía, a la que ya pertenecía su mujer desde 1681²⁰, y que Andrade cuando en 1692 ingresa su hija Isabel como religiosa de las Agustinas Recoletas de Lugo funda en este convento la cofradía de la Esclavitud y dona su retablo²¹, parece muy posible que el retablo de San Paio fuera diseñado y ejecutado bajo la dirección de Domingo de Andrade, contribuyendo a su financiación el arzobispo como nos indica su escudo que siempre aparece en las obras por él costeadas.

Al margen de la incuestionable devoción que Andrade sentía hacia la Virgen Desterrada y de las obras promovidas por el arzobispo Monroy en las que intervino este arquitecto²², el propio retablo avala su autoría. Consta de un cuerpo estructurado con dobles columnas salomónicas y ático que se acopla al arco de cantería. En el retablo, de un diseño cuidadoso, cabe destacar que mientras el tipo de placas muy planas que figuran en los netos del basamento pétreo nos remiten a los retablos del crucero de la antigua iglesia de la Compañía de Santiago, los motivos acantaliformes de las basas de las columnas salomónicas coinciden con las del retablo mayor del convento de Santa Clara, lo mismo que la solución de columnas pareadas dispuestas en dos planos, con el correspondiente quebramiento de su entablamento, para incrementar visualmente la profundidad de la calle central. Todo ello nos lleva a fechar la ejecución de este retablo en la primera década del siglo, dada su perfecta adaptación al arco de cantería, aunque pudo ser diseñado poco antes del cambio de siglo ya que, aunque el entablamento casi se anula en el centro ante el desarrollo de la clave de la hornacina principal, todavía no encontramos la continuidad en los dos cuerpos en la calle central, solución que sí aparece en el retablo mayor del convento de Santa Clara, que Andrade traza en 1700 y que se convertirá en característica de muchos retablos dieciochescos.

Retablo de la Huida a Egipto





Retablo de la
Huida a Egipto

Por otra parte, el retablo presenta en su eje central el discurso iconográfico, con los relieves de la Epifanía en el ático y de la Matanza de los Inocentes en el banco, reservando el cuerpo principal para el grupo de bulto redondo de la Huida a Egipto. Es decir, que tenemos ordenadas verticalmente las tres escenas, que aparecen relatadas sucesivamente en el texto de Mateo²³, el único de los evangelistas que se hace eco de ellas: “Partido que hubieron (los Magos), el ángel del señor se apareció en sueños a José y le dijo: “<<levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar el niño para matarlo>>”. Ello permitió asociar en un solo retablo dos de los temas más queridos a los compostelanos: la adoración de los reyes y la huida a Egipto, pues, al fin y al cabo, uno y otro estaban relacionados con la peregrinación, siendo los reyes y la sagrada familia los primeros peregrinos.

Estilísticamente, el grupo principal, el único de busto redondo, repite la misma iconografía que el donado por Andrade al convento lucense. Sin embargo, lo supera en calidad, mientras que la gravidez de los paños del manto de

San José ligados ya a la forma de hacer de Miguel de Romay, permite pensar en una cronología ligeramente posterior, sobre el cambio de siglo.

La década de 1710 será determinante en el embellecimiento de los altares de esta iglesia benedictina, pues la comunidad monástica va a afrontar la ejecución de sus tres retablos principales, comenzando con los colaterales dedicados a la Virgen del Rosario y a San Benito —dos advocaciones ya existentes en la iglesia antigua de San Paio y también en el crucero de la iglesia de San Martín Pinario, aunque sus “máquinas” actuales sean de la década de 1740— para continuar con el mayor, cuya ejecución se demora por haberse aprovechado, en un primer momento, el antiguo y disponer por tanto de culto en la capilla mayor.

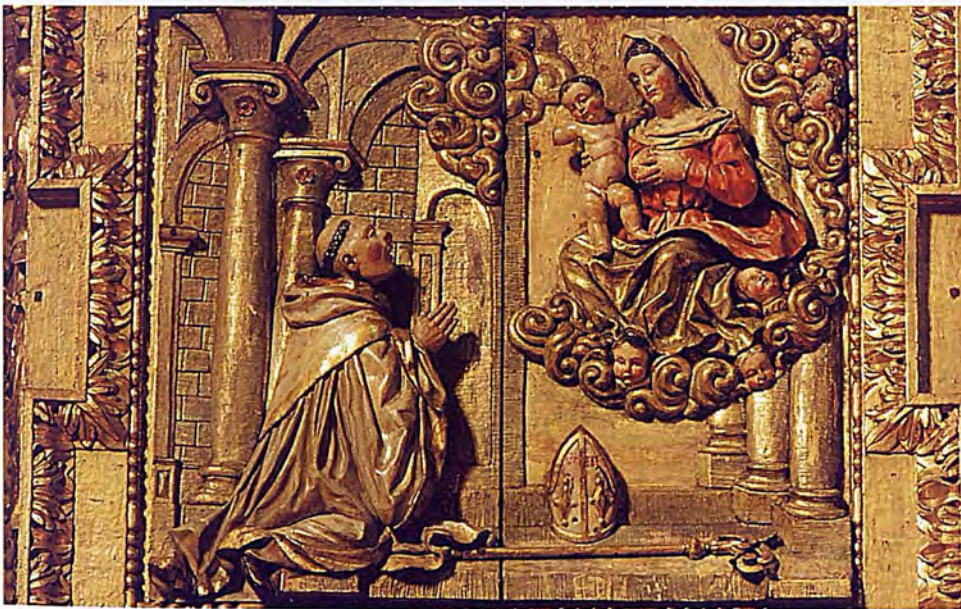
El seis de agosto de 1710 la abadesa doña María de Nóvoa Sarmiento encarga el colateral de la Virgen del Rosario al escultor Jacinto de Barrios²⁴, a quien dos años antes había contratado la cofradía de los sastres el retablo de la Virgen de la O; pero Jacinto Barrios no llegará a terminar este retablo, a causa de su marcha a Ribadavia, donde fallece en 1711, según declara la misma abadesa cuando, el once de mayo de 1712, contrata de nuevo el retablo de la Virgen del Rosario, esta vez a Cipriano Domínguez Bugarín, “maestro de arquitectura uezino desta dicha ciudad” de Santiago. El

documento notarial se remite a las condiciones estipuladas en el contrato anterior de 1710, en el que se decía que este colateral del lado del evangelio sería “del alto que tiene el arco de canteria donde está la imagen de nuestra señora de la esclavitud cercano al referido y de ancho comenzando desde la esquina de dicho arco ymediato correspondiente a la capilla mayor doblando la pilastra”. La abadesa declara también que, a raíz de la muerte de Barrios, “se auian sequestrado sus uenas maderas y parte que estaua echo de dicho retablo”, y que Domínguez Bugarín lo había de realizar “a toda costa con dichas maderas y lo que de el se alla fabricado... y para ello echo nueva planta... que dicho maestro lleva a su poder firmada... y... que las columnas de dicho retablo an de ser en conformidad de la que esta echa en dicha planta al lado izquierdo y admas... se an de hacer quatro niños de angeles, los dos de ellos y de menor cuerpo que an de tener mano de la corona de nuestra señora del Rosario y los otros dos de cuerpo mas crecido en la cornixa para tener de dos arañas para velas... y en la medalla de ariua su ymagen de nuestra señora dando leche a San Bernardo”²⁵.

El compromiso adquirido por Bugarín de tener asentado el retablo para la primera fiesta de Navidad debió cumplirse, pues, el 20 de enero de 1713, doña María de Novoa encarga a “don Francisco Sanchez pinzerna de la Santa y apostólica Yglesia de Señor Santiago” la pintura y el dorado del retablo, que “antes de ahora de orden y quenta de dicha Abadesa... se a echo”, donde “se alla la Ymagen de nuestra señora del Rosario”. Le pagarían 6.000 reales y pondría “todo el oro que ha de ser de buena calidad y los materiales necesarios”²⁶.



Retablo colateral de la Virgen del Rosario



“Nuestra Señora dando leche a San Bernardo”. Retablo colateral de la Virgen del Rosario



Retablo colateral de
San Benito

Grande debía ser el deseo de la comunidad de San Paio de ver concluido el amueblamiento de su iglesia, a juzgar por el ritmo a que se suceden los encargos de obras, y así el trece de octubre de 1713 la nueva abadesa doña Francisca de Romay encarga al mismo maestro Cipriano Domínguez Bugarín el colateral de San Benito, que haría *“en correspondencia del de nuestra Señora del Rosario... conforme a la planta que para ello firmada de entrambas partes lleva a su poder, exceto la flor del ultimo remate, que en lugar de ella ha de hacer y poner en el mismo sitio sobre dicho retablo San Millan de a cauallo. Y en la caja del medio cuerpo de ariua las Ymagenes de Santa Escolastica, San Benito y compañeros de medio relieve. Y en la primer caja de sobre la custodia donde se a de poner la Ymagen de San Benito que se alla en dicho altar”*²⁷. Mientras estas condiciones sí se cumplieron, no ocurrió lo mismo con la indicación de colocar en los laterales del cuerpo principal las imágenes de San Plácido y San Mauro; quizá debido a un acuerdo tomado posteriormente con las monjas, lo mismo que ocurrió en el retablo de la Virgen del Rosario, donde en un principio, según se indica en el contrato de 1710, estaba previsto colocar las imágenes de San Joaquín y Santa Ana.

Si Cipriano es, como dice Couselo, hermano de José Domínguez Bugarín, el entallador que se encarga de realizar el retablo mayor del convento compostelano de Santa Clara, de nuevo seguimos girando en torno al círculo artístico de Domingo de Andrade²⁸, como ocurrirá también en el retablo mayor. Esto nos lleva a considerar el aprecio y admiración que las monjas de San Paio sentían hacia el arquitecto de la catedral, de ahí que siguieran recurriendo a aquellos artistas que habían estado vinculados a su taller.

Las diferencias en el diseño de los colaterales son mínimas y, en parte, se deben a la forma de los respectivos sagrarios con su enmarque. Ambos retablos se adaptan a los machones que sustentan la cúpula del crucero²⁹, primando un acentuado sentido vertical en su calle central, sobre todo en su visión desde la nave y el coro; ello se debe al desarrollo tanto del enmarque del sagrario como al de la hornacina principal que, para dar cabida a motivos alusivos a los Santos titulares, genera la ondulante elevación de la cornisa³⁰; y sobre ésta todavía se disponen en el ático las escenas antes citadas coronadas por un medio cupulín calado. En las calles laterales, los espacios en un principio destinados a imágenes de talla presentan paneles con sartas de frutas y acantos, motivos que junto a los resaltos placados, los pedestales acantiformes o la minucia decorativa de las columnas salomónicas revelan el deseo de armonizar formalmente con el retablo de la Esclavitud.



El milagro de Santa Escolástica.
Retablo colateral de San Benito

En cuanto a la iconografía, el retablo del Rosario está actualmente presidido por una imagen de dicha advocación realizada en los años finales de la década de los cuarenta de nuestro siglo por los imagineros compostelanos Puentes (escultor) y Ángel Rodríguez (pintor).

En el ático se sigue conservando el relieve original de la “lactación” de San Bernardo: la Virgen habría hecho caer sobre los labios de San Bernardo tres gotas de leche y él había recibido con este alimento su ciencia mariana. A través de esta representación se quería ver el premio personal de María a los filiales fervores del Santo cisterciense³¹, con lo que la lectura de conjunto era destacar el papel intercesor de María y como inequívoca prueba de éste, los favores que la Virgen ofrece ya en vida a sus devotos, como en este caso a San Bernardo con la “lactación”, o a San Anselmo con la imposición de la casulla, en el caso del retablo del Rosario de San Martiño Pinario, que curiosamente, como dijimos, posee la misma disposición en el monasterio hermano. Ambos episodios milagrosos servían, además, a las dos comunidades benedictinas para destacar la importancia del Santoral de su orden y, muy principalmente, su aportación al culto mariano.

El otro retablo superpone las representaciones del Bautismo de Cristo, San Benito, la tentación de San Benito, el milagro de Santa Escolástica y San Millán de la Cogolla Caballero.

La integración del Bautismo de Cristo en un retablo dedicado a San Benito se puede explicar iconográficamente porque a través de ello lo que se estaba manifestando era la aportación de San Benito y, consecuentemente, de la propia orden benedictina a la Iglesia. San Benito era el nuevo apóstol, concedido a la Iglesia por la Misericordia divina, para extender la fe cristiana y contrarrestar la cizaña sembrada por el demonio: Jesús *“lo primero que intimó a sus discípulos sagrados fue, que llevassen los thesoros de su misericordia, por todo el universo mundo, para que por todo se celebre el triumpho de su bondad”*³², de modo que *“los Apóstoles con su predicación, esparcieron la semilla del cielo, y la palabra evangélica; pero el demonio... sembró zizaña, que estaua más arraigada en estos tiempos que la fe de Iesu Christo, estragando las gentes setentrionales, la sementera de los sagrados Apóstoles, con la gentilidad, heregía y muchedumbre de pecados abobinables... Tan infeliz y abobinable estado, qué podía esperar, sino una de las dos cosas, que suele Dios hazer, quando ay muchos pecados, o embiar algún general castigo, y último como Iuez riguroso, o alguna gran misericordia, como piadoso padre. Pues a esta sazón, entre las grandes, que por entonces concedió a su Yglesia, fue que naciesse San Benito: para que con su Santidad, exemplo y Religión, plantado en todos sus Reynos, hiziesse general, universal prouecho, como en efecto lo hizo”*³³.

La tentación de San Benito.
Retablo colateral de
San Benito



Por otra parte, el milagro de Santa Escolástica³⁴ se justifica por ser el único episodio de la vida de la Santa recogido en la *Vida y Milagros del Venerable Benito* escrita por San Gregorio, y, por lo tanto, sumamente apropiado para figurar en un monasterio femenino benedictino. No es tampoco extraño que este episodio se opusiese al de la “tentación de San Benito”³⁵ representado debajo del anterior, al permitir la oposición entre el espíritu y la carne y, sobre todo, reivindicar a la mujer en una sociedad en la que lo femenino encarnaba siempre lo maligno, pues a través de la contraposición de estas dos imágenes se mostraba que la mujer no sólo es el ser negativo, la encarnación de la voluptuosidad y el principal instrumento del cual se vale el demonio para perder al hombre que ha elegido el camino de la Santidad, como vemos en la “tentación”, sino que ella también puede amar contemplativamente (deseando, siempre, saciar “su sed de Santidad hablando de asuntos relacionados con la vida espiritual y de cosas Santas”) y ser un instrumento de manifestación de la caridad de Dios³⁶ y, todavía más, que, incluso, en una pugna de amor, como la que mantienen Santa Escolástica y San Benito en el milagro representado, ella, la mujer, puede vencer, aunque su combate sea contra un enemigo tan cualificado en el amor como lo es el propio patriarca.

Por último, en el San Millán Caballero tenemos el engarce con la misión apostólica de la propagación de la fe encomendada por la misericordia divina a San Benito y su religión que veíamos en el Bautismo de Cristo, completándose con la idea de una iglesia militante contra la herejía y el infiel, con los que los benedictinos postrentinos trataron de redefinir su lugar en la iglesia moderna compitiendo con las nuevas órdenes, tema sobre el que volveremos cuando comentemos el retablo mayor.

Una vez realizados y dorados los retablos colaterales, las monjas de San Paio emprenden la obra del retablo mayor. Se lo encargan a Francisco de Castro Canseco, un afamado entallador residente en Ourense, a quien posiblemente recurren bien por sugerencia del abad de Celanova, fray José Sotelo, que había presidido uno de los actos de consagración de la nueva iglesia³⁷, o porque Domingo de Andrade, antes de su muerte, les había advertido de su buen hacer.

El 10 de septiembre de 1714 la abadesa doña Francisca de Romay firma la escritura de contrato que se hará pública en Ourense, actuando el padre vicario del convento, fray Plácido de la Torre, como representante de las monjas; en respuesta a tal encargo Castro Canseco y su mujer firmarán, seis días después, una escritura de fianza y obligación con el vicario de las monjas de San Paio³⁸.

De la lectura del documento notarial³⁹ cabe destacar que Castro Canseco se declara “Maestro de Arquitectura” y que se compromete a realizar el retablo con sus imágenes “en conformidad de

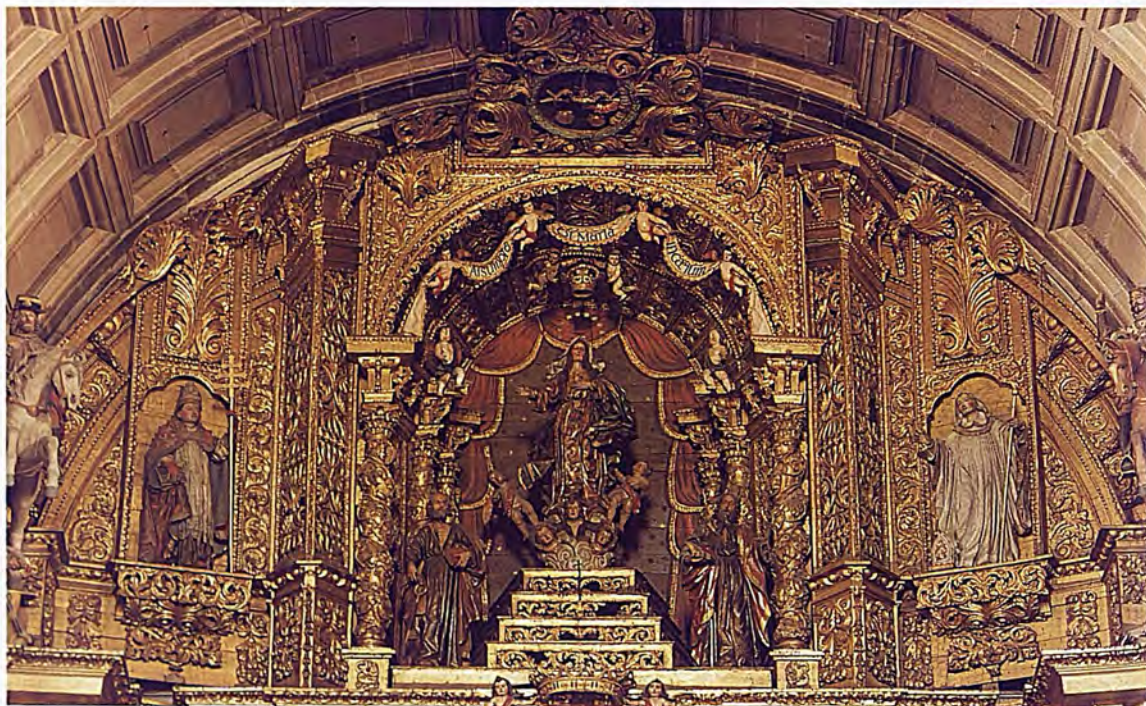
Conjunto del retablo mayor y colaterales



la planta que se alla echa y firmada de dicha Abbadesa, Padre Predicaor frai Placido de la torre Vicario mayor de este Real Monasterio y de dicho Maestro”. Por lo demás el documento es poco explicito; se indica que el retablo había de “llenar toda la capilla mayor asi en ancho, cogiendo de costado a costado, como en alto desde el pavimento hasta la superficie concaba de la Boveda según lo demuestra el alzado de la planta, haciendo asimesmo de su quenta y a toda costa, el primer pedestal sobre que se a de asentar de canteria de buena calidad, y a nivel de dicho altar mayor en que a de dexar dos puertas para la sacristia de la Yglesia, y en la una dellas, a respaldo del retablo dar fabricado una escalera, tambien de madera, que llegue hasta el Camarin de nuestra Señora con disposicion suficiente para que por ella se pueda servir a todas las partes del retablo, poner luzes y lo mas que se ofresca”. Por el trabajo realizado recibiría 55.000 reales, quedando incluida en esta cantidad el pago de la madera de castaño o de nogal de buena calidad.

Además, las monjas, teniendo en cuenta que en 1714 Castro Canseco era vecino de Ourense, le ponen como condición que, con el fin de poder supervisar la ejecución del retablo, había de “asentar el taller en esta ciudad (Santiago) o su çircuyto sin que pueda dicho Maestro ponerle y fabricarle mas lexos de lo que ay de distancia desde esta dicha Ciudad a la de puente ledezma”. En consecuencia esta condición supuso que algunos miembros del taller de Canseco abandonasen Ourense, pues ese mismo año tenía contratado el retablo de San Miguel de la Catedral y el colateral del Santo Cristo para la iglesia del monasterio de Celanova y, además, su actividad en el ámbito orensano continuará en los años siguientes⁴⁰.

Remate del retablo mayor



Castro Canseco asume el encargo de San Paio en el momento culminante de su carrera como retablista, después de haber tenido ocasión de trabajar en obras trazadas por Domingo de Andrade, como el tabernáculo de la capilla del Cristo de la Catedral de Ourense, y ahora, aquí, en esta iglesia benedictina su retablo tiene que “dialogar” visualmente con otras del mismo maestro.

El cuerpo principal del retablo lo articulan cuatro colosales columnas salomónicas que se alzan sobre un elevado basamento, cuya altura permite disponer en las entrecalles laterales las puertas de acceso a la sacristía y al mismo tiempo incluir en los netos de los pedestales relieves con la representación de los evangelistas o los bustos de San Plácido y San Mauro. Las dos columnas extremas se sitúan en un plano ligeramente más avanzado para infundir sensación de profundidad en el retablo y para conducir la atención hacia la calle central, considerablemente más ancha que las laterales dispuestas en un ligero esviaje. Se genera así sobre la mesa del altar un espacio profundo —delimitado por columnas salomónicas que alternan con paneles decorados con acantos y

cubierto con una bóveda de cascarón— con el fin de dar cabida al tabernáculo concebido a modo de templete; éste ha sufrido alteraciones estructurales e iconográficas al ser retirado el expositor de la custodia para colocar en su lugar la imagen de San Paio que originalmente coronaba el remate escalonado del tabernáculo. El desarrollo del tabernáculo o expositor se explica no sólo por el impulso que el culto eucarístico adquiere a raíz del Concilio de Trento, sino también porque en San Paio se había fundado el 24 de junio de 1703 la cofradía de Santa María de la Minerva, asociación de carácter eucarístico a la que Clemente XI autorizó, en un Breve fechado el 24 de diciembre de 1704, la exposición del Santísimo Sacramento en la segunda dominica de cada mes⁴¹.

En el cuerpo que remata el retablo se sigue potenciando la sensación de profundidad, sobre todo en la hornacina central destinada a la Asunción; en ésta el efecto se consigue a través de la yuxtaposición de tres pares de columnas de proporciones decrecientes y del abocinamiento del arco y también con el recurso de colocar en primer plano unos angelillos descorriendo cortinajes. Destacable es asimismo la disposición en ángulo de las pilastras que separan las tres calles de este cuerpo. En las laterales repite, como en el cuerpo principal, un ligero esviaje con el fin de conseguir una mayor holgura para las hornacinas de arco lobulado ocupadas por San Gregorio Magno y San Bernardo.



Expositor. Retablo mayor

El retablo mayor de San Paio tanto por su planteamiento estructural como por los recursos decorativos que inundan la totalidad de la “máquina” remite a otros retablos documentados o atribuidos al taller de Canseco. Así su alto basamento recuerda al retablo mayor del monasterio de Celanova, al estar, como éste, pensado como soporte de la representación de los evangelistas; al mismo retablo orensano remite el desarrollo del primer cuerpo de la calle central con la gran hornacina semicircular para cobijar el tabernáculo-expositor y encima el gran relieve con el martirio de San Paio. La solución de la bóveda de cascarón que alberga el tabernáculo con sus plementos decorados con acantos es reiterativa en su producción retablística, lo mismo que la proliferación de angelillos sobre todo entre los zarcillos de las columnas salomónicas, pero también como tenantes de los brotes de hojarasca en las claves que coronan las tres calles del retablo o incluso a modo de atlantes que semejan sostener, en postura inestable y esforzada, las columnas centrales del tabernáculo. Son igualmente muy característicos de Canseco los paneles de follaje calado o la forma decorativa de resolver las ménsulas que sostienen las imágenes de San Benito y Santa Escolástica, centradas por una cabeza rodeada de acantos, frutos y flores entrelazadas por cintas rizadas.

Pero Castro Canseco en el retablo mayor de San Paio, sin renunciar a recursos como los citados que venía utilizando desde que hacia 1695 instalara su taller en Celanova, acusa, como ha señalado García Iglesias⁴², el conocimiento directo en Compostela de retablos realizados por Domingo de Andrade o por entalladores formados con él, como Miguel de Romay. De ahí que en las calles laterales recurra a una superposición de hornacinas, para albergar advocaciones de la Orden, como ocurre en el retablo mayor de la capilla de la Tercera Orden, realizado en 1711 por Miguel de Romay, que a su vez imita al mayor de Santa Clara, trazado por Andrade y ejecutado por José Domínguez Bugarín en 1700. Pero en San Paio encontramos además dos pequeñas hornacinas en las calles laterales del ático cobijadas con arcos lobulados, similares a las del antiguo retablo mayor de Santa Salomé de Santiago, trazado por Miguel de Romay en 1712⁴³.

Por otra parte, en el retablo mayor de San Paio sorprende que, junto a las citadas soluciones típicas de los retablos dieciochescos, aparezca la solución arcaizante, en 1714, de un entablamiento que mantiene la continuidad de su cornisa separando con claridad el cuerpo principal del ático, frente a la unificación de cuerpos de la calle central habitual en el XVIII. Y en esto se muestra Canseco fiel a un planteamiento que había seguido en el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Celanova y que repite en esta misma iglesia en el retablo del Santo Cristo, coetáneo al mayor de San Paio.

Y para pintar y dorar este grandioso retablo las monjas recurren al más destacado pintor compostelano: Juan Antonio García de Bouzas, quien —por 43.000 reales y teniendo entre sus fiadores a Miguel de Romay— se compromete, el 25 de enero de 1727, a dorar el retablo con las *“imágenes de el, sus nichos o cajas y los dos Santos caualleros a los lados de su Cornixa, moros y cautivos que se allan de uaxo de sus Cauillos y todo genero de talla y Arquitectura que yncuie dicho Retablo con sus florones que se han de poner en lugar del Corredor que en el ay sobre la Cornixa, el que se ha de*

quitar sin dejar parte alguna por Dorar de buen oro de Madrid, que precisamente ha de venir de mano del batidor Dionisio Sanchez que biue en la calle de los Majaderitos de aquella villa, bien bruñidas y estofadas las Ymagenes y lo demas preparado con buenos aparejos, de calidad que saquen buen oro, y el pedestal de piedra ha de quedar pintado a polimento finxiendo Jaspe”. En el contrato se estipula el seguimiento diario de la obra por parte del pintor o de “Miguel Garcia de Bouzas, su hijo tambien pintor que asiste y biue en su Casa y compañía”¹⁴.

La iconografía del retablo se convierte en una homilía barroca en donde las ideas se yuxtaponen y se entremezclan dificultando su lectura al espectador, que puede llegar a perderse en la hojarasca sin alcanzar la sustancia. En realidad ésta resulta de muy sencilla comprensión, si tenemos en cuenta el punto de partida exigido al autor del programa: hacer un retablo tabernáculo o expositor (que sirviese a las necesidades de la cofradía eucarística de Santa María de la Minerva), dedicado a un mártir (San Paio), que además era el patrón del monasterio de monjas benedictinas (en el retablo que desempeñaba el papel de retablo mayor), y que, por consiguiente, debía transmitir las creencias, fidelidades y “amores” de dichas monjas, esto es: ser un canto de exaltación, primero del Divino Esposo (subrayando la misericordia como remate de sus obras), segundo de María y tercero, de la propia Iglesia. Por otra parte, como consecuencia de las formas de pensamiento y de composición de la época, que abogan a un fusionismo en el que las partes se diluyen en el conjunto, el retablo termina por ser una gran máquina que conforma una imagen de la Iglesia en la cual juega, además, un papel fundamental el destacar la importancia de la aportación benedictina.

La empresa de la Iglesia, como reino o aprisco de las almas que Dios crió y redimió, procurándole salud y alimento, está simbolizada por el enorme cuerno estilizado que, enmarcado de hojarasca, se dispone en la calle central, a la altura del entablamento del primer cuerpo, bajo la enorme corona que, sobre su cornisa, portan dos ángeles. El motivo de cuerno como símbolo de la Iglesia lo encontramos por ejemplo en el emblema de Villava dedicado precisamente a Ella, el cual el propio autor explica diciendo: “que el imperio illustre (sic) del Verbo encarnado, se llame cuerno cosa es llana en las divinas letras. Pues por cuerno se significa el Reyno, lo vno por la semejança que tiene con las puntas y rayos de las coronas Reales, como lo dize Pieirio, y lo otro porque los Reyes como los Sacerdotes y Prophetas se vngian con olio en frascos de cuernos, lo qual solo parece aver faltado en la elección de Saul, que pues no se dize en la Escripura, que fuese unguido con cuerno, verosimil es que que fue unguido con otro vaso diferente, y devio ser de barro, o vidro, para significar la breuedad de su Reyno, pues quando fue unguido Dauid se dize que fue con cuerno, para significar la duración eterna de su casa



Fragmento de columna.
Retablo mayor

y dignidad. Por este respecto se llamó el Verbo encarnado Christo en Griego, y en Hebreo Messias, que es lo mismo que unguido, por la vnction soberana de la gracia, la qual se llama olio de alegria, y esta derivase en su Yglesia con tanta plenitud y abundancia como lo dixo S. Iuan, que de su colmo todos recebimos, y por el mismo respecto se dize de su pueblo Christiano, y S. Pedro le dixo, Sacerdocio real, porque todos los fieles están unguidos y participan de algun ministerio de estas dignidades. Pues como lo dize Chrysosotomo reyes son los que señorean sobre sus pasiones, y sacerdotes los que ofrecen sacrificios de alabança. No porque todos sean con propiedad sacerdotes, como lo dize Luthero, pues tampoco no son reyes sino por alguna similitud. Bien bastava esta vnction exterior en el Reyno de la Yglesia, para como divina mies curar la roña del pecado, pues la gracia es la que formalmente lo destruye. Pero como quería el Pastor eterno, que este Aprisco fuesse visible, y con visible hierarchia, y no una idea inuisible, y de forma que los zagales de la Yglesia, no pudiesen conocer sus ouejuelas, según lo quería Ubieleph, proueyo el soberano Pastor nuestro, que esta diuina vnction se comunicase por instrumentos visibles, quales son los sacramentos de su Yglesia con cuyo visible pasto, las ouejuelas medran y se multiplican”⁴⁵.

En este caso, el visible pasto está obvia y visiblemente manifestado en el cordero pascual, no sólo representado en la tarja dispuesta sobre la clave del expositor y en la vid⁴⁶ que recubre las columnas y cuyos racimos se aprestan a comer los ángeles, sino también realmente presente en el Santísimo Sacramento del altar, conservado en su sagrario o incluso expuesto a pública adoración en la segunda dominica de cada mes, merced a la autorización concedida al Breve de Clemente fechado el 24 de diciembre de 1704 a la cofradía de la Minerva, al que ya hemos aludido anteriormente.

El nombre aparentemente laico de dicha cofradía “de la Minerva” tiene un significado mucho más rico, pues nos remite, nuevamente, al Verbo Encarnado, “el unguido” que permite quitar el pecado del Mundo, destacando a la Misericordia como la manifestación que corona todas sus obras. En este sentido, ya Villaba daba “al Dios Misericordioso” la empresa de un olivo ceñido por una enorme corona, semejante a la que, en nuestro retablo, se dispone sobre el cuerno con el unguento sacramental en el entablamento del primer cuerpo, explicando dicho autor: “Fundose esta empresa, en lo que se dize, que a Minerua Diosa de la Sabiduria, se le atribuye la oliua, por ser ella la que halló el uso del olio, como tambien se le atribuye la invencion de las demas artes, como que tuuieron los fabulistas algun rastro de nuestras verdades. Pues por la sabiduria eterna, que es el Hijo de Dios, fueron hechas las cosas, como lo dize S. Iuan, y no carece tambien de misterio dezirse, que Minerua nacio sin madre de la cabeça de Iupiter; pues confessamos que este soberano Hijo nacio en el Cielo del Padre eterno sin madre, y despues que salio de Madre en la tierra, tiene por renombre Dios de las misericordias”⁴⁷.

Es, pues, la Misericordia, el remate de las obras de la Sabiduría, cuando Dios, tras casarse con nuestra humanidad, arrojó en esto el resto de amor⁴⁸, de ahí que en el retablo se enfatice esta idea, no sólo con la exposición del Verbo Encarnado, repito que realmente presente en la Eucaristía, sino que se figure al Divino Esposo y a la Esposa, en sendos relieves enmarcados por

hojas de laurel y frutos, dispuestos como culminación de las calles laterales de este primer cuerpo. Precisamente es gracias a la nueva alianza de Dios con la Humanidad y a la Misericordia divina, permanentemente renovada en la Eucaristía, que la Iglesia puede ofrecer las “hojas de Gloria” (promesa de resurrección y de vida eterna) que recubren todo el retablo.

Como notarios de dicha alianza de Dios con la humanidad y también como cimientos en los que se sustenta la Iglesia, se representan Mateo, Juan, Marcos y Lucas redactando su evangelio, colocados en los netos que soportan las gigantescas columnas salomónicas que estructuran el primer cuerpo del retablo, e identificados todos ellos por su símbolo en el tetramorfos, excepto Juan que a diferencia de su representación en el retablo mayor de Celanova, aparece aquí significativamente caracterizado, además de por el águila, por la visión de la mujer apocalíptica, protegida por la orla solar que simboliza a su Hijo.

La imagen de la Iglesia se completa en este primer cuerpo del retablo con la representación del Santoral, pensado como paradigma y apoyo de las almas cristianas que todavía vagan en este



Arriba: Juan Evangelista.
Basamento del retablo mayor.

Abajo: San Paio. Retablo mayor



Martirio de San Paio.
Retablo mayor

mundo. El lugar principal está reservado lógicamente al titular del retablo, San Paio, figurado en escultura de bulto redondo como un joven vestido a la moda del ochocientos sobre el expositor y en relieve en la truculenta escena de su martirio, que culmina la calle central.

La representación de un santo a la moda de la época es bastante frecuente en la imaginería española. Además, como es preceptivo, en su casaca se mantiene el color rojo que visualiza el carácter de mártir del Santo. Quizá una mayor licencia en la rigurosidad histórica, lo tengamos en el hecho (por otra parte común y ya seguida por Castro Canseco en el coro de la Catedral de Tui) de representar a San Paio como un joven y no como un niño, ya que, según su hagiografía, éste era un infante, sobrino del obispo de Tui, dado como rehén al emir cordobés tras la batalla de Valdejunquera, que tenía sólo 10 años cuando fue martirizado el 26 de junio del 925 por orden de Abderraman III, al negarse a renegar de Jesucristo.

En el relieve, se representa no sólo el carácter impío y tiránico de los verdugos (tanto por la insensibilidad ante la acción que están realizando, como por sus facciones portando bigote y barba⁴⁹) sino también el triunfo del mártir. Triunfo que tenemos representado, primero, por el “rompimiento de Gloria” con ángeles y rayos de fuego saliendo entre las nubes, significándose así como el Espíritu Santo cuanto más de amor “*más enciende/ Los coraçones, mas los refrigera,/ Y asi produze flores/ De charisma, virtudes y fauores*”⁵⁰, y segundo, por la corona de flores que sobre su cabeza portan otros dos ángeles.

Lo que no saben los verdugos es que con su acción lo único que consiguen es derramar una simiente con que la Iglesia se incrementa y enriquece. De ahí que Villava, al hacer su empresa “Del Mártir”, con la figura de una vid podada, añade el epigrama: “*Corta el impio tyrano/ Y por el suelo tiende/ Los sacros miembros con cuchillo agudo./ Del Martyr soberano,/ Y que lo dexa entiende,/ De Sangre, vida, y de valor desnudo./ Y no aduierte sañudo/ Que este mismo instrumento/ Con milagroso aumento,/ La â de dar hojas de immortal memoria/ Y razimos de gloria,/ Porque es vid que herida/ La dexa el hierro mas enriquezida*”⁵¹ y en el comentario añade: “*la muerte de vn Martyr se llama natalicio, y triumphadores los Martyres, porque entregado el cuerpo al cuchillo, y despedaçado en los tormentos, queda biua de todo punto el alma, y salen con su pretension, pues se veran despues (por auer sido cortados y heridos en la carne) vestidos de prendas de espiritu, resplandecientes y gloriosos. Veese aquesto en la vid, que es symbolo del trabajo, como lo dize Pierio, que por padecer el golpe de la hoz, goza de mejorados fructos, y assi como no ay arbol que tanto en el inuierno encu-*

bra la vida como la vid, ansi no ay quien tanto la encubra como el Martyr, pero está guardada por ahora con Christo, y sus meritos en Dios, como lo dize el Apostol, hasta que venga el verano, que assi se llama el tiempo de la universal Resurrección, donde parecera todo lleno de hojas de gloria, y razimos de inmortalidad". Esos mismos racimos de inmortalidad que al cristiano ofrece, como vimos, Cristo en la Eucaristía y que los angelitos se aprestan a comer asiéndose juguetonamente a las vides y sarmientos que recubren las gigantescas columnas salomónicas, pero que también son símbolo de los que, como San Paio, han fructificado abundantemente en Cristo⁵².

Se completa el Santoral en este primer cuerpo con los principales santos benedictinos, incidiendo especialmente en las mujeres, pues, al fin y al cabo, estamos en un monasterio femenino. En los netos de las columnas, sobre sendas veneras, se representa a San Plácido (barbilampiño y con la llaga en el cuello de su supuesto martirio) y San Mauro (barbado, portando el báculo abacial y el libro que le entregó el propio fundador cuando partió para Francia); ambos son testigos de San Benito, como los evangelistas lo fueran de Cristo. Además, el fundador de la Orden aparece acompañado de su hermana gemela Santa Escolástica, caracteriza por su báculo de abadesa, por el Libro de la Regla y por la paloma que es su símbolo parlante; de la mística cisterciense Santa Gertrudis de Helfta o "la Magna", que es visualizada también como abadesa y singularizada por el corazón inflamado habitado por el Niño Jesús; y, finalmente, de Santa Francisca Romana, que a pesar de representarse, a diferencia de sus compañeras, descalza, no porta ninguno de sus atributos más frecuentes, pues no está acompañada por su ángel guardián (como por ejemplo aparece representada en el coro de San Martín Pinario⁵³), ni porta el niño, las flechas quebradas de la peste o el cesto con panecillos, a no ser que interpretemos por tales el atributo difícil de identificar que sostiene con su mano izquierda y que mejor pudiera interpretarse como un racimo de uvas o una piña⁵⁴.

La ordenación del Santoral benedictino resulta entonces lógica. San Plácido y San Mauro están situados en un lugar secundario, como corresponde a los testigos de San Benito, mientras que los lugares de privilegio están ocupados jerárquicamente, el primero, por el fundador de la Regla, San Benito, y el segundo, por su hermana Santa Escolástica, la cual no sólo fue la fundadora del primer monasterio de religiosas benedictinas, sino que fue "la primera monja de la religión de San Benito" e, incluso, la maestra de todas ellas, de ahí la perfecta elección de su nombre: "*Del nombre de Santa Escolástica, y con quanta propiedad se le puso, hace sermón entero el abad Bertario y en resolución dize, que con ella puso escuela, donde había ser instruidas, y doctrinas tantas almas, en el servicio de Dios: y tantas vírgenes doctas y sabias, que hubo en la orden de San Benito, auían de estudiar en la doctrina celestial, y divina de la Religión, que esta Santa ensoñaua, por esso con propiedad le pussieron Escolástica*"⁵⁵.

En las hornacinas situadas sobre San Benito y Santa Escolástica, y por lo tanto en un lugar menos destacado, se representan las dos maneras que tiene el cristiano de entender la vida. La

mística Santa Gertrudis visualiza obviamente a la vida contemplativa, siendo ésta la que le proporciona la máxima familiaridad con Cristo, hasta el punto de ser “la Santa de la Humanidad de Cristo” o, lo que es lo mismo, la enamorada del corazón de Jesús, entendido como el emblema más grande del Amor que puede un cristiano imaginar y que le lleva a ella misma, como fiel seguidora de Jesús, a prácticas de Caridad extrema, renunciando a sus propios méritos en favor de otras almas más necesitadas. Su figura entonces entronca perfectamente con el discurso eucarístico del retablo, que ya hemos señalado, y por lo tanto tampoco es extraño que se le represente debajo del medallón con el Divino Esposo. Por su parte, Santa Francisca simboliza la vida activa, y también entronca perfectamente con el discurso eucarístico, pues ella es también un ejemplo de caridad y misericordia⁵⁶, pero también es un ejemplo de humildad y obediencia, y como tal, paradigma de la vida monástica y de la propia Iglesia; por ello su situación en el retablo, entre Santa Escolástica y el medallón con la representación de la Esposa, es totalmente apropiada.

En el ático del retablo la imagen de la Iglesia todavía se hace más clara. Santiago Apóstol y su “alférez” San Fernando simbolizan claramente la iglesia militante; con ellos se seguía planteando la lucha contrarreformista contra el infiel⁵⁷. La elección en este sentido de Santiago era lógica, pero, en un principio, no parece tanto la de San Fernando, pues pudiera pensarse como más apropiada para un retablo de una comunidad benedictina, la de San Millán (como se había hecho, por ejemplo, en el coro de San Martín Pinario e incluso se hará unos años más tarde en el retablo mayor de ese mismo monasterio), con lo que, como ya señaló Monterroso Montero, (además de la lucha contrarreformista contra el infiel) los benedictinos manifestaban su pretensión de seguir ostentando en los tiempos modernos la primacía del clero regular como la habían detentado durante la Edad Media, aunque, eso sí, adaptándose a los nuevos tiempos y recuperando «a través de una hagiografía nostálgica y legendaria el protagonismo perdido ante órdenes religiosas mucho más jóvenes, pero también más activas, como la Compañía de Jesús»⁵⁸. Creemos, sin embargo, que fue la existencia ya de una representación de San Millán Caballero en la misma iglesia, coronando el retablo colateral dedicado a San Benito, lo que llevó a buscar una alternativa al Santo riojano. La elección en este sentido de San Fernando era posiblemente la más natural, pues, además de ser un Santo caballero y “alférez” de Santiago, había sido el libertador de Córdoba (el lugar del martirio de San Paio) y su culto todavía estaba en pleno apogeo tras su todavía relativamente reciente canonización. Por si ello fuera poco, San Fernando ya había sido utilizado por el propio Canseco en el retablo mayor de Celanova cuando se necesitó buscar un *pendant* a Santiago Matamoros que completara la pareja formada por San Millán y San Martín.

Por último, en el centro del retablo, la Asunción de María a los cielos (lo cual, para que no haya lugar a dudas, se corrobora en el texto de las filacterias portadas por angelillos) y su coronación por dos ángeles que la declaran inequívocamente como su Reina, además de ser el mayor elogio que pueda hacerse a la Virgen, acaban de completar la imagen de la Iglesia, simbolizando claramente su triunfo. En este contexto es preceptivo que María esté acompañada

por los apóstoles, sintetizados en Pedro y Pablo, y por los doctores, aunque en este caso se elijan, para la mayor gloria de aquélla, tan sólo los ligados a la Orden benedictina: San Gregorio y San Bernardo, anticipando así un conjunto iconográfico que posteriormente encontraremos repetido en el retablo mayor de San Martín Pinario.

Estilísticamente el retablo mayor de San Paio constituye una obra de plenitud de Castro Canseco, lo que también se transmite a su escultura en la que encontramos alguna de las obras que pudiéramos destacar como punteras en su producción, como, por ejemplo, la Virgen de la Asunción o las tallas de los apóstoles Pedro y Pablo, además de la del propio San Paio, anticipo esta última de las casi coetáneas imágenes representando a San Facundo y San Primitivo de la Catedral de Ourense.

En realidad, Castro Canseco sigue siendo un enigma como escultor. A pesar de los datos biográficos aportados hasta la fecha por diversos autores y recopilados por García Iglesias⁵⁹, todavía seguimos sin conocer nada acerca de su formación.

Nacido en el pueblo leonés de Valderas hacia 1655, lo único que sabemos con certeza es que se casó en su pueblo natal, que todavía en diciembre de 1687 bautiza en él a una hija y que, hacia 1690, se afincó en Melide, en donde contrata por esa fecha el retablo mayor de la iglesia conventual de Sancti Spiritus. A partir de aquí todo son conjeturas. García Iglesias⁶⁰ lo supone hijo de un maestro también llamado Francisco de Castro, ligado a Melide por lo menos desde 1662 y que justificaría no sólo la presencia de nuestro artista en dicha feligresía, sino incluso que tuviera posesiones de tierras en ella. También se le supone formado “*en el taller de alguno de los grandes maestros compostelanos, como en el del gran escultor Mateo de Prado o, lo que es aún más probable, en el de Domingo de Andrade*”⁶¹ e, incluso, “supervisado” por Miguel de Romay⁶² en el transcurso de la realización del coro del monasterio de Sobrado dos Monxes, una obra que contrata en 1693.

Todavía, sin demostración fehaciente, la hipótesis más verosímil sobre la que podemos trabajar es la de considerar a Castro Canseco fundamentalmente como un entallador (de donde había partido para convertirse en “maestro de arquitectura”, como gustaba definirse en los contratos, lo cual, además de un mayor prestigio social, le reportaba sobre todo beneficios fiscales), e incluso, un entallador formado en un taller popular afincado en la zona de Valderas (León) al que llegaban los ecos de los principales núcleos artísticos castellano leoneses e incluso portugueses. Trasladado a Galicia, y por necesidades de trabajo, el artista termina no sólo contactando con los representantes de la actividad artística compostelana y particularmente con el omnipresente Andrade, en cuya órbita se moverá, sino que se ve en la necesidad de practicar cada vez con mayor asiduidad la escultura, en un momento en que, desaparecido Mateo de Prado, no sólo no había un escultor con calidad contrastada y capacidad de innovación, sino que incluso el propio oficio de escultor había sido asumido por el entallador a causa de la nueva tipología de retablos salomónicos impuesta en el último tercio del siglo XVII, como ya ha señalado Fernández Gasalla⁶³.

De este modo, podemos explicar la evidente evolución técnica y de concepto que se aprecia en la escultura del taller de Castro Canseco cuando éste poseía ya una edad avanzada, lo cual es, indudablemente, un hecho bastante infrecuente, que rompe por completo el esquema de formación, madurez y plenitud del método de las generaciones. Téngase en cuenta que si realmente él había nacido en 1655, contaba ya con más de cuarenta años cuando trabaja en el retablo mayor de Celanova o en la capilla del Santo Cristo de Ourense y sesenta cuando está trabajando en San Paio de Santiago. Comparemos las diversas imágenes de la Asunción que nos dejó en el transcurso de estos años y podremos confirmar lo que decimos.

La primera, la imagen dispuesta sobre el expositor en la calle central del retablo mayor de Celanova, ofrece ya el mismo tipo que tendrá la compostelana. María se representa de pie, con la mano derecha abierta sobre el pecho y la izquierda extendida lateralmente. Viste túnica y manto, éste muy volante cintando ambos costados, se arremolina y frunce, tallado en grandes pliegues rígidos y poco trabajados, conformando un conjunto de efecto totalmente pictórico e incluso totalmente antiesculturístico, que alcanza su clímax a la altura del hombro derecho. Por otra parte, las facciones son estandarizadas: un óvalo apenas modelado y en absoluto contrastado con la realidad, que de hecho empobrece las soluciones ya de por sí paupérrimas que encontramos en los seguidores de Mateo de Prado. Con esto no estamos diciendo que Canseco fuese también discípulo de Prado, que no lo creemos, sino que su formación castellano leonesa en derivados más o

menos lejanos de Gregorio Fernández lo acerca a fórmulas parejas a las utilizadas por el taller y los continuadores de Mateo de Prado. Compárese sino la imagen de Celanova con la Asunción que coronaba el retablo mayor de Montederramo.

En el relieve de la Asunción y Coronación de María realizado hacia 1698 para culminar uno de los retablos colaterales de la capilla del Santo Cristo, Canseco intentó incluso incrementar más el barroquismo haciendo que María abriese ambos brazos, mientras que el manto con ambos cabos volantes la rodeaba serpentinamente a la altura de la cintura. Los pliegues siguen siendo rígidos y duros, a pesar de que se procuran cortar, buscando un mayor dinamismo y pictoricismo y, en los de la túnica, encontramos ya la disposición divergente que será característica del maestro. Lo más importante, sin embargo, es que el escultor pretende un mayor naturalismo, para lo cual recurre al expediente de dotar a María con una larga cabellera, que tras cubrirle los hombros, alcanza en sus puntas hasta la cintura, e intenta modelar un poco más las facciones, siguiendo en esto último el dechado de la Asunción de Mateo de Prado de la capilla de los Argiz en la misma Catedral.

Detalle del retablo
de la Virgen de la O



En la Virgen de la Asunción que presidía el coro de la Catedral de Tui, Casenco vuelve al tipo de Celanova de la mano derecha recogida sobre el pecho y el manto fruncido y volante flanqueando ambos lados de la imagen, pero mantiene la larga cabellera volante. Indiscutiblemente, sigue teniendo problemas en las facciones, que aquí vuelven a ser mucho más estandarizadas, como si fuese incapaz de dominar el bulto redondo. Sin embargo, en el tratamiento de los paños encontramos una enorme evolución. Los de la túnica siguen siendo excesivamente verticales y mantienen la característica disposición divergente, pero los del manto adquieren un barroquismo y una jugosidad que no poseían los anteriores. Es como si Canseco, decidido a ser escultor, buscara modelos a imitar en la propia Catedral de Ourense y combinara la frondosidad de los paños de las imágenes del Descendimiento del maestro de Sobrado o del San Mauro de Moure con la simplificación y el acartonamiento de los pliegues del busto de la Dolorosa de los Sierra o de las numerosas obras de Mateo de Prado conservadas en aquel templo catedralicio.

En la Asunción del monasterio compostelano estamos ante la culminación del proceso. El tipo sigue siendo el mismo de una mano extendida lateralmente y la otra recogida sobre el pecho, aunque en este caso se haya invertido la disposición. Pero la colocación del manto ha variado, rehusando el arremolinado cabo volante a la altura del hombro derecho, por una disposición mucho más cercana a la que presentaba la Asunción de la capilla Argiz de Mateo de Prado. Es más, ahora, a imitación de esta última, la imagen también se cubre con un velo, sólo prendido en la parte alta de la cabeza, lo que permite incrementar el efecto de barroquismo, al producir una impresión de deslizamiento, completando la sensación producida en la parte inferior por el del propio manto. Por su parte, los pliegues de la túnica perdieron en aristamiento y simplificación y ganaron en variedad y ductilidad. Ello lleva a un incremento del naturalismo, pues se diversifican los pliegues según los tejidos: el acartonamiento, rayando en lo metálico de los paños del manto, mucho más pesado, se contrapone con la mayor blandura de los de la túnica y con la lisura de los del velo, mucho más ingravido. Es indudable que Canseco ha aprendido la lección de los paños de Mateo de Prado y ahora empieza él mismo a crear soluciones que le permiten corresponder al mayor naturalismo y pictoricismo exigido por la época. Naturalismo que también se lleva a las facciones. Canseco ya había reproducido las facciones de la Dolorosa de los Sierra en su Virgen María del Descendimiento de la capilla del Cristo. A partir de aquí encontramos una estructura que se repetirá constantemente en los rostros tallados por él. Consiste en un esquema troncopiramidal invertido, mucho más largo que ancho, que se modela a base de grandes planos y en el que la parte central, más larga que las otras, está ocupada por la nariz recta y estrecha. Luego, limitando la parte superior, la cejas se arquean sobre una frente ligeramente abombada, mientras que la inferior se anima con una boca pequeña, unida a la nariz, resaltando el surco nasogeniano, y se cierra con un mentón prominente.

La imágenes de San Pedro y San Pablo confirman una vez más los débitos de Castro Canseco con los maestros presentes en la Catedral de Ourense. Las cabezas no sólo tienen una intensidad de mirada derivada de la "terrabilidad" miguelangelesca, sino que incluso la de San

Pablo recuerda a la del Moisés. Obviamente, Canseco no conoció las obras de Miguel Ángel y hasta podemos dudar que tan siquiera conociera que Miguel Ángel existió. Pero sí conoció, en cambio, consecuencias indirectas de Miguel Ángel a través de Gaspar Becerra o, todavía más demostrable, a través de Juan de Angés. Sólo tenemos que recorrer los paneles que este último talla en el coro orensano, para encontrar varias figuras no sólo con la misma intensidad de mirada, sino también con la misma disposición en mechones más o menos ensortijados y la misma concepción lumínica de barbas y cabellos. Véanse sino las representaciones del sacrificio de Isaac, Santiago el Menor, o incluso, la del propio San Pablo. Además, bajo la sugestión de estos paneles, Canseco se verá animado a romper con el plano único e insertar a su figura en un espacio medio pleno y, sobre todo, acuciado por la necesidad de expresividad y naturalismo, empezará a establecer claras diferencias entre la estructura ósea, los músculos y la piel. En estas búsquedas nuevamente las obras del maestro de Sobrado y de Moure le están sirviendo de modelos. Aunque sin la capacidad escultórica de aquéllos, él resuelve el problema recurriendo al artificio de incrementar los detalles, como por ejemplo abombar los músculos de los arcos ciliares, marcar las arrugas de la frente, contrastar los pómulos óseamente prominentes con la blandura del reborde de la mejilla cuya flacidez se enfatiza a partir del lóbulo de la nariz, o destacar enormemente el recorrido de las venas en manos y brazos. Todo ello va acompañado de un tratamiento diferenciado de las texturas de los paños, adecuándolas al naturalismo barroco y con un punto de partida todavía en las consecuencias de Gregorio Fernández, como ya habíamos señalado al hablar de la Virgen de la Asunción. Eso sí, con aportaciones que son de la propia cosecha de Castro Canseco, como la tendencia a pliegues cóncavos que no encontramos en Mateo de Prado, a incrementar los efectos de zig-zag superponiendo triángulos o, incluso, a disponer en paralelo ristas de pliegues curvos que transparentan la presencia subyacente de la pierna. Solución esta última que nuevamente Canseco toma de la escultura manierista existente en la Catedral orensana.

Quizá lo que tampoco se ha destacado hasta la fecha es el influjo que estas obras de Canseco ejercieron sobre los talleres de escultura compostelana y, particularmente, sobre el de Miguel de Romay.

Este influjo lo podemos encontrar, primero, en la introducción de tipos, como por ejemplo el de la Virgen de la Asunción. Romay había utilizado, en retablo mayor de Iria Flavia (1714) y en la imagen pétrea de la portería de las Huérfanas (1715) una Virgen María asunta con ambas manos unidas ante el pecho como si se tratase de una Inmaculada. En el retablo de Muxía, contratado en 1717, utiliza ya el tipo de Canseco para San Paio de una mano extendida y otra recogida sobre el pecho. Y también lo podemos encontrar en la utilización de recursos formales. Por ejemplo, la tendencia a la concavidad de los pliegues o el hinchazón de los arcos supraciliares buscando la expresividad del rostro lo encontramos en las figuras del Descendimiento de Diego de Sande para la capilla de la Prima en la Catedral compostelana contratado en 1721.

Todavía hoy el conjunto de retablos barrocos de San Paio recobra, sobre todo durante las celebraciones litúrgicas, la razón de ser de sus brillos dorados o de la policromía de sus imágenes, pues, aunque su iluminación es diferente a la oscilante y mortecina de las velas de antaño, es lo suficientemente sugerente de los gustos y objetivos de los templos de su época, constituyendo sus decorativas estructuras de madera un perfecto complemento y contrapunto de su arquitectura pétreo. Un conjunto al que se pueden aplicar las palabras de Rodríguez G. de Ceballos cuando, al afirmar que el barroco fue el siglo de oro del retablo, dice que “no sólo la capilla mayor sino el templo entero se vio materialmente tapizado de estos retablos, que generalmente fabricados de madera sobredorada y repletos de relieves y esculturas policromadas o de pinturas intensamente coloreadas, brillaban a la luz mortecina de las velas, como ascuas de oro. De esta forma concentraban la atención de los fieles que acudían al culto y animaban a desgranar ante ellos sus plegarias”⁶⁴.

Notas

¹ Según la declaración, realizada en marzo de 1700, de uno de los testigos en el pleito sostenido entre la comunidad de San Paio y los regidores de Santiago, como administradores de la obra pía de San Nicolás de Bari, la iglesia antigua, además de la capilla de San Nicolás, tenía “el retablo mayor, el de San Benito, Nuestra Señora del Rosario correspondientes al principal, el de la Anunciación, el de la esclabitud, el de la expección y el relicario” (GÓMEZ GARCÍA, L.M.^a: *Valoración del fondo documental del Archivo del Reino de Galicia relativo a la actividad artística en los monasterios benedictinos, 1498-1836*, Santiago, s.a., tesis de licenciatura inédita, 1998).

² GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las Señoras de San Payo. Historia de las Monjas Benedictinas de San Pelayo de Antecolares*, Santiago, 1980, pp. 255-256.

³ El 12 de febrero de 1683 la mayordoma doña Constanza de Figueroa firma una carta de pago por valor de 1.150 reales de vellón a favor de Diego de Romay, cantidad correspondiente a la hechura y herraje del púlpito de madera que había hecho para la iglesia (GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las Señoras de San Payo...*, p. 224).

⁴ Este retablo fue atribuido por Bonet a Andrade (*La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Santiago, 1966, p. 373), confirmando documentalmente su autoría Leopoldo Fernández Gasalla (*Aportación documental sobre la actividad artística compostelana entre 1649 e 1686*, tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1991, pp. 84 y 117-120).

⁵ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las señoras de San Payo...*, p. 224 y FERNÁNDEZ GASALLA, L.: *Aportación documental...*, p. 439.

⁶ TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, Santiago, 1998, pp. 401-403.

⁷ GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *El Barroco II*, “Galicia. Arte”, t. XIV, A Coruña, 1993, pp. 430-431.

⁸ En el contrato de pintura del relicario se dice que “en la tarjeta de arriba, que corona el retablo, se han de pintar las armas de la casa y han de ir estofadas” (FERNÁNDEZ GASALLA, L.: *Aportación documental...*, p. 439). El documento notarial no indica ninguna particularidad en este escudo, en el que, sin embargo, cabe destacar que en el lugar de las dos estrellas del escudo del convento (que sí aparecen en el escudo que corona el retablo mayor) figuran dos trazas de retablos; dos diseños similares en dimensiones y en planteamiento, si bien el de la derecha es todavía deudor de recetas clasicistas, mientras que el de la izquierda presenta columnas salomónicas y una pronunciada clave de hojarasca en la hornacina central; el remate en ambos casos se resuelve con un frontón partido, centrado por un pináculo y dos acróteras. El interés que el pintor puso en el detalle de ambas trazas nos plantea una serie de preguntas acerca de su significado: están reproduciendo dos de las posibles propuestas diseñadas por Andrade para este relicario o se inspiran en otros retablos no conservados. O bien cabe interpretarlas como alusivas al origen de este convento de Antecolares.

⁹ Una obra indiscutiblemente conocida por Andrade, pues la edición de 1667 conservada en la Biblioteca de la Universidad de Santiago ha sido identificada con el ejemplar citado en el inventario postmortem de Diego de Romay. Y en el fol. 6 v. de este ejemplar figura un soneto sobre Diego de Romay, que pudiera deberse, como señala Fernández Gasalla, a la pluma de Domingo de Andrade (“Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: Los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay”, *El Museo de Pontevedra*, XLVI (1992), p. 354, nota 57).

El conocimiento de la obra de fray Lorenzo de San Nicolás por parte de Domingo de Andrade queda también reflejado en cuanto que la lámina del folio 94 del primer libro sirvió de modelo, como señaló Bonet (op. cit., p. 352), para el entablamiento de la portada de la capilla del Rosario de la iglesia del monasterio de Sobrado dos Monxes, posiblemente debida a una traza de Andrade.

- ¹⁰ PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, pp. 441 y 522; y GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las Señoras de San Payo...*, p. 143.
- ¹¹ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1932, pp. 201–202.
- ¹² A.H.U.S., Prot. Simón Rodríguez, 1714, leg. 2871, fol. 196–197, cit. por COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, pp. 555–556.
- ¹³ El modelo indicado corresponde al retablo realizado en 1666 por Pedro Taboada (PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario...*, p. 525), una obra perdida que conocemos a través de un grabado de Melchor de Prado que figura en las Constituciones de la Cofradía de 1790 (OTERO TÚÑEZ, R.: “Virgenes aparecidas en la escultura santiagouesa”, *Compostellanum*, (1958), p. 179).
- ¹⁴ A.H.U.S., Prot. Simón Rodríguez, leg. 2882, fol. 205, cit. por COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, p. 607.
- ¹⁵ ROSENDE VALDÉS, A.A.: “Virxe da Expectación” y “Nosa Señora a Preñada”. En *Galicia no tempo*, Santiago, catálogo de la exposición, 1991, pp. 274 y 278.
- ¹⁶ FERNÁNDEZ GASALLA, L.: “Entorno a los orígenes de Miguel de Romay”. En *C.E.G.*, XLIII, 1996, p. 228.
- ¹⁷ OTERO TÚÑEZ, R.: *Mateo de Prado en el monasterio de Conxo*, Laboratorio de Arte, 1992, p. 319.
- ¹⁸ Idem.
- ¹⁹ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las Señoras de San Payo...*, pp. 162 y 228.
- ²⁰ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las Señoras de San Payo...*, pp. 228–229.
- ²¹ La donación del retablo ya realizado la hace con el grupo escultórico de la Huida a Egipto que lo presidía y que hoy se conserva, con algunas piezas del retablo, en el Museo Diocesano de Lugo (ABEL VILELA, A.: “Notas para a biografía de Domingo de Andrade”, *El Museo de Pontevedra*, XLIV (1990), pp. 421–430).
- ²² RIOS MIRAMONTES, M^a.T.: *Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago, s.a.
- ²³ MATEO, 2:13–15.
- ²⁴ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, p. 202.
- ²⁵ A.H.U.S., Prot. Pedro Vázquez, 1712, leg. 2004, fol. 163 y 164; op. cit. COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, p. 275.
- ²⁶ A.H.U.S., Prot. Simón Rodríguez, 1713, leg. 2869, fol. 18 r. y v.; cit. en COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, 607
Siete años después, en 1720, la cofradía de los sastres le encargan al mismo Francisco Sánchez la pintura y dorado del retablo de la Virgen de la O.
- ²⁷ A.H.U.S., Prot. Simón Rodríguez, 1713, leg. 2869, fol. 244–245; cit. en COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, pp. 275–276.
- ²⁸ De hecho Cipriano Domínguez Bugarín figura en la relación de tallistas que trabajan en la Catedral de Santiago entre noviembre de 1707 y el mismo mes del año siguiente (TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, p. 67).
- ²⁹ Una solución que, por su modo de envolver la arquitectura pétreo, coincide con la de los colaterales de la iglesia de Santa Clara de Santiago, aunque en San Paio la condición de incluir una escena en el ático motivó un mayor desarrollo vertical.
- ³⁰ Es la misma solución que, con formas más sencillas, encontramos en el retablo de San Marcos de la iglesia de Santiago de Betanzos, realizado conjuntamente por Cipriano Domínguez Bugarín y Antonio de Afonso, fiador del primero en el contrato del retablo de San Benito de San Paio.
- ³¹ El milagro de la lactación tiene su origen en la mala interpretación de un texto: “Sin duda, como consecuencia de una abreviatura, por otra parte muy frecuente y hecha de buena o de mala fe, se ha leído en la Vita prima la expresión “fidei incrementa suggerens”, como si el autor hubiera escrito “fidei incrementa suggens”. Los descubridores de esta lección se apresuraron a obtener de Juan Desprez, obispo de Langres, y de otros cuatro prebendados de la corte de Avignon, indulgencias para la iglesia de Saint Vorles, a fin de cimentar definitivamente con ellas la autoridad de su relato; el breve de concesión, cuya falsedad resulta evidente, narra también con detenimiento el milagro de la lactación...” la Virgen habría hecho caer sobre los labios de San Bernardo tres gotas de leche y el habría recibido con este alimento su ciencia mariana” (GRIGNAN, B.: *Commission d’Histoire de l’Ordre de Cîteaux*, Paris, 1953, p. 21, cit. OTERO TÚÑEZ, R.: “Virgenes aparecidas en la escultura santiagouesa”, *Compostellanum* (1958), p.177).
- ³² VILLAVA, F. de: *Empresas espirituales...*, p. 34.
- ³³ YEPES, Fr. A. de: *Crónica general de la Orden de San Benito, Patriarca de religiosos*, Yrache–Valladolid, 1609–1621, II, p. 179. Cit., ROSENDE VALDÉS, A.A.: *El coro de...*, p. 158.
- ³⁴ “Su hermana por nombre Escolástica, consagrada al Dios Omnipotente desde su más tierna infancia, solía visitarle una vez al año. El varón de Dios descendía a su vez para verla a una posesión del monasterio, no lejos de la puerta del mismo. Un día vino ella como de costumbre y su venerable hermano descendió a verla acompañado de algunos discípulos. Invirtieron todo el día en alabanzas al Señor y en Santos coloquios; y al echarse encima las tinieblas de la noche tomaron juntos la refección. Estando aún sentados a la mesa, como se prolongara más y más la hora entre Santas conversaciones, su religiosa hermana le rogo diciendo: “Te suplico que no me dejes esta noche, para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial. “Mas el respondió: “¿Qué estás diciendo? Hermana: en modo alguno puedo permanecer fuera del monasterio”.

Estaba entonces el cielo tan despejado que ni una nube aparecía en el firmamento. La Santa religiosa, al oír la negativa de su hermano, entrelazando sobre la mesa los dedos de sus manos, apoyó en ellas su cabeza para orar al Dios Todopoderoso. Cuando la levantó, era tanta la violencia de relámpagos y truenos, y tal la inundación que se produjo a causa de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los hermanos que con él estaban, podían siquiera trasponer el umbral de la estancia en donde se habían sentado...Viendo entonces el varón de Dios que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial, no le era posible regresar al monasterio, contristado, empezó a quejarse diciendo: "Que Dios Omnipotente te perdone, hermana. ¿qué es lo que has hecho? Y ella respondió: "Mira, te rogué a ti, y no quisiste escucharme; he rogado a mi Señor y me ha oído. Ahora, pues, sal si puedes, déjame y torna al monasterio". Mas él no pudiendo desde luego salir de la cosa, por no haber querido quedarse de buena gana tuvo que permanecer allí mal de su grado. Y así fue como pasaron toda la noche velando, saciándose de mutua conversación y Santos coloquios sobre la vida espiritual" (*Diálogos*, libro II. En *San Benito, su vida y su Regla*, Madrid, 1954, pp. 225-227). La escena visualiza el momento en que Santa Escolástica, tras acabar de rezar, manteniendo todavía las manos cruzadas, levanta la cabeza para mirar a su hermano, y se desencadena la tormenta que impedirá a éste ausentarse. En realidad se trata de una simplificación de la estampa dibujada por Bernardino Pessaro y grabada por Aliprando Capriolo para la edición de la *Vida y Milagros de San Benito* publicada en Roma en 1579 y que como demostró LOIS FERNÁNDEZ, M.C.: "La historia de San Benito en el coro bajo de San Martín Pinario". En *Boletín de la Universidad Compostelana*, 1958) ya había servido a Mateo de Prado para realizar la misma historia en el Coro de San Martín Pinario. De este modo, posiblemente la única representación compostelana del siglo XVIII de un tremendo aguacero, no está tomada de la realidad, sino de los convencionalismos de representación de un artista italiano del siglo XVI.

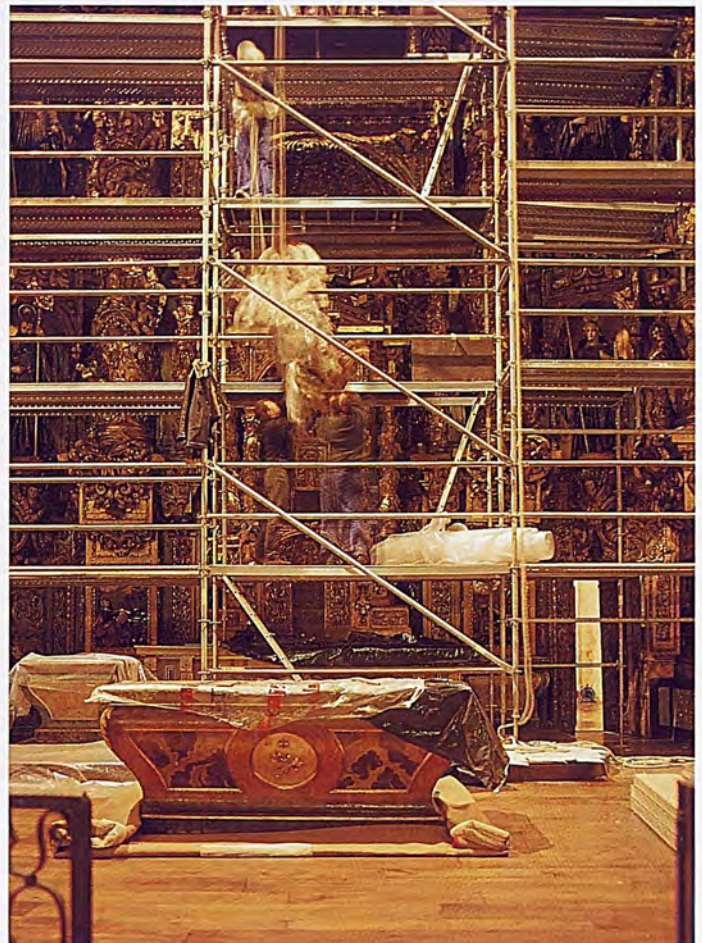
- ¹¹ "Un día, estando a solas, se presentó el tentador. Una negra avecilla llamada vulgarmente mirlo, comenzó a revolotear en torno de su rostro y acercarse importuna a su cara, de suerte que hubiera podido asirla con la mano, si hubiera querido el Santo varón apresarla; mas trazando la señal de la cruz, alejose el ave. No bien se marchó, siguióle una tentación de la carne tan violenta, cual nunca la había experimentado el varón Santo. Efectivamente, había visto antaño a una mujer que representó ahora vivamente el maligno espíritu a los ojos de su alma; y de tal modo inflamó su hermosura el ánimo del siervo de Dios, que a duras penas cabía en su pecho la llama del amor, y vencido por la pasión, pensó casi ya en abandonar el desierto. Pero iluminado súbitamente por la gracia de lo alto volvió en sí, y diviSando un espeso matorral de zarzas y ortigas que allí cerca crecía, se despojó de sus vestidos, y se arrojó desnudo sobre aquellos agujones de espinos y ardores de ortigas; y habiéndose revolcado allí mucho tiempo, salió de ellas con todo el cuerpo llagado. Así, por las heridas del cuerpo curó la herida del alma, pues trocó el deleite por el dolor. Y al abrasarse en el sufrimiento exterior, extinguió el fuego ilícito que ardía en su alma. De esta suerte venció al pecado, porque mudó el incendio. Desde entonces, según el mismo solía después contar a sus discípulos, de tal modo quedó en el amortiguada la tentación de la voluptuosidad, que jamás sintió en sí mismo nada semejante" (*Diálogos*, libro II, op. cit., p. 165). En el relieve se representa en el segundo término a San Benito, bendiciendo al mirlo que revoloteaba en torno a él y en el primer término la mujer desnuda y a San Benito revolcándose desnudo entre zarzas y ortigas. La fuente vuelve ser uno de los dibujos de Bernardino Pesaro, pudiendo señalarse que en este caso el artista la siguió más fielmente que el autor del coro de San Martín, pues éste, aunque conservó el mirlo, suprimió la representación de San Benito bendiciendo del segundo término.
- ³⁸ "No tenemos que extrañarnos de que en aquella ocasión una débil monja ganase la partida al abad, puesto que se trataba de una hermana que desde hacía un año venía aguantando sus ansias de ver a su hermano y de hablar con él. Si tenemos en cuenta que Juan ha dicho "Dios es caridad", no hay razón para que nos mostremos sorprendidos de que en aquella pugna, que fue pugna de amor, venciera ella, puesto que ella era quien más intensamente amaba" (VORÁGINE, S, de: *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1989, p. 877).
- ³⁷ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las Señoras de San Payo...*, p. 255.
- ³⁸ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, p. 262; y CARAMÉS GONZÁLEZ, C.: "El escultor y entallador Francisco de Castro Canseco (1693-1724)". En *Boletín Auriense*, II, 1972, pp. 189-190.
- ³⁹ Agradecemos a doña Ana B. Freire Naval la transcripción de este contrato (Archivo Histórico Diocesano, Ourense, Prot. Jacinto González Fariñas, 1713-1718, fol 16 y ss., Caja 881)
- ⁴⁰ GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *El Barroco II*, "Galicia. Arte", A Coruña, 1993, pp. 260-283.
- ⁴¹ GARCÍA M. COLOMBÁS, M.B.: *Las señoras de San Paio...*, pp. 261-264.
- ⁴² GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *El Barroco...*, p. 279.
- ⁴³ Este retablo fue trasladado en 1883 a la iglesia parroquial de Souto, A Estrada (Pontevedra). Véase OTERO TÚÑEZ, R.: "Miguel de Romay, retablista", *Compostellanum*, 1958, p. 198.
- ⁴⁴ A.H.U.S., Prot. Simón Rodríguez, leg. 2889, 1725-1729, fol. 216-217; op. cit. COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, p. 379.
- ⁴⁵ VILLAVA, F. de: *Empresas espirituales y morales, en que se finge, que diferentes supuestos las traen al modo extranjero, representados el pensamiento, en que pueden señalarse: así en virtud, como en vicio, de manera que pueden servir a la Christiana piedad*. Baeza, 1613, 39-40. La empresa tiene como lema "et texit cornu salutis in nobis. Luca.2." y lleva el siguiente epigrama: "Bien deste cornucopia la hermosura, / De la Yglesia es dechado, / Pues dentro estando enriquecida y llena, / De vncion de gracia pura, / Por defuera la haze tan amena, tanto fructo sagrado, / Qual da la Vid, la Oliua, y Trigo amado, / Reparo de los males, / De las ouejas miserables, / Porque el Pastro eterno, / Salud y bienes puso en este cuerno".
- ⁴⁶ En Juan 15, 1, Jesús "señalaba : "Yo soy la vid verdadera" que se corresponde con el versículo Juan 6.32 en que se declara como el pan verdadero, siendo una alegoría obvia para quien entiende a Jesús como fuente de vida para todos.

- ⁴⁷ VILLAVA, F.de.: *Empresas Morales...*, 27. Con el lema "superat quia fussa liquores", el epigrama dice: "De oy mas la oliva dexa la Minerua./ Si en ella no se entiende/ La eterna Celestial Sabiduria./ Porque ya se reserva./ Para el Dios que pretende./ De rica paz serena monarchia./ Pues qual el olio que la oliua cria/ Corona los liquores/ Sobre todos nadando./ Las hazañas mayores/ Que del gran Dios el vniuerso entona / Va la Misericordia coronando/ Y "assi merece esta real corona".
- ⁴⁸ Pidíole (a Dios) una vez Moysen que le mostrasse su gloria, y su puesto como muchos Doctores quieren, que no le pidio la beatifica visión, sino alguna imagen suya que representasse quien es, fue dezirle que le descubriese lo que el tenía por su mayor gloria, que blason era el suyo, y en que quería que su nombre fuesse más celebre y afamado. Que ello significa gloria según los Latinos. Y acudiendo el Señor a este desseo, le dixo, yo te mostraré todo mi bien, de manera y en figura, que se vaya diciendo quien es, con pasar ante tus ojos, diciendo, tendre misericordia de quien yo se me, y movereme a piedad... De manera que a la Misericordia le llamó todo su bien, porque con ella pensaua hazer el blason más digno de su gloria. Quiso pues tratar de amores casosse con nuestra humanidad, y arrojó en esto el resto de su amor, y quedó la Misericordia por remate de sus obras" (VILLAVA, F. de.: *Empresas Espirituales...*, p. 26).
- ⁴⁹ La utilización del bigote en el siglo XVIII se reservaba para la caracterización de bandidos, asesinos y malhechores de todo tipo.
- ⁵⁰ VILLAVA, F. de.: *Empresas espirituales...*, p. 21.
- ⁵¹ VILLAVA, F. de.: *Empresas espirituales...*, p. 61.
- ⁵² Recordemos el evangelio de Juan: "Yo soy la vid verdadera y mi Padre es el viñador. Todo sarmiento que en mi no lleve fruto lo cortará; y todo el que de fruto lo podará, para que dé más fruto" (Juan 15. 1-2) o "Yo soy la vid. Vosotros los sarmientos. El que permanece en mí y yo en él, ese dará mucho fruto, porque sin mí no podéis hacer nada" (Juan, 15. 5).
- ⁵³ ROSENDE VALDÉS, A.A.: *La sillería de Coro de San Martín Pinario*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1990, p. 160.
- ⁵⁴ El racimo o la piña pudiera hacer alusión a la viña de la que era propietaria y que le permitía ejercer la caridad. "siendo noble y rica, solia ir a una viña que tenía fuera de la ciudad y cogiendo leña la repartía luego entre los pobres" (RIBADENEYRA, P. de: *Flos Sanctorum o libro de la vida de los Santos*, II, p. 273).
- ⁵⁵ YEPES, Fr. A de: *Crónica General de la Orden de San Benito, Patriarca de Religiosos*, Yrache-Valladolid, 1609-1621, I, p. 343.
- ⁵⁶ "El año de il quatrocientos y treinta y ocho, estando la ciudad de Roma muy trabajada de una gravissima peste, hizo gran empleo de su maravillosa caridad, y misericordia con los enfermos. Visitávalos a menudo, consolábalos, servíalos con extraordinaria humildad curávalos con igual caridad las llagas, y dábales de comer por su propia mano" (RIBADENEYRA, P. de: *Flos Sanctorum o libro de la vida de los Santos*, II, p. 280).
- ⁵⁷ En este sentido, "el aumento de la Religión y la conversión de la morisma" era un leit-motiv en el Triunfo levantado en la Catedral de Sevilla con motivo de la canonización de San Fernando (TORRE FARFÁN, F. de la: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Rey S. Fernando*, Sevilla, 1671).
- ⁵⁸ MONTERROSO MONTERO, J.M.: "Santiago, San Millán y San Raimundo Milites Christi". En *Santiago Al-Andalus*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p. 494.
- ⁵⁹ GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *El Barroco II*, A Coruña, 1993, pp. 260-282.
- ⁶⁰ GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *El Barroco II...*, p. 260.
- ⁶¹ CARAMÉS GONZÁLEZ, C.: *El escultor y entallador Francisco de Castro Canseco (1693-1724)*. En *Boletín Auriense*, II, 1972, pp. 168-169.
- ⁶² GONZÁLEZ LÓPEZ, P.: *Valoración del fondo documental del Archivo del Reino de Galicia (1498-1836)*, tesis de licenciatura inédita dirigida por el Prof. García Iglesias, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, pp. 288-303.
- ⁶³ "la ausencia de una personalidad cimera (en escultura) cabe atribuir la a varias causas. En primer lugar, la concepción de los retablos cambia considerablemente, pues se pasa de una estructura coordinada en la que la escultura protagoniza con rotundidad los conjuntos, ejecutada bien en busto redondo, bien en relieve, a una organización subordinada en la cual las figuras a duras penas se hacen notar entre las gigantes columnas salomónicas que soportan los conjuntos. La especialización en escultores y entalladores que había provocado la primera de estas tipologías, cuyo más cualificado ejemplo había sido la asociación entre Mateo de Prado y Bernardo Cabrera en los años centrales del siglo XVII, va cediendo a favor del entallador —escultor al estilo de Miguel de Romay. Acaso una cierta inadaptación de los discípulos de Prado a este nuevo modo de trabajo les causó dificultades, pero otro motivo posible es la propia casualidad de que faltase por entonces un digno sucesor de Mateo de Prado" FERNÁNDEZ GASALLA, L.: "Entorno a los orígenes...", p. 230.
- ⁶⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "El retablo en el marco de la liturgia del culto y de la ideología religiosa". En *Retablos de la comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995, p. 15.

LABORES DE RESTAURACIÓN DE LOS RETABLOS

En 1999, en el marco de la programación del Xacobeo 99, tras las labores de desinsectación practicadas en toda la iglesia, el equipo de restauración llevó a cabo los siguientes trabajos:

- ▮ Arreglos estructurales del soporte en lo concerniente a todos los retablos: consolidación de numerosas piezas que se encontraban sueltas y refuerzo de las inestables.
- ▮ Reforzamiento del anclaje e intervención en parte de las tablas del retablo de la Huida a Egipto, que era el que presentaba daños estructurales más graves.
- ▮ Limpieza superficial del conjunto retablistico.



LA IGLESIA

EL ÓRGANO

Enrique Jiménez Gómez

Construido en la segunda parte del siglo XVIII, el órgano del Convento de San Paio de Antealtares es uno de los mejores exponentes que se conservan de la época dorada del órgano ibérico. La riqueza de su composición de registros, así como la existencia de un segundo teclado, poco habitual en ese período, muestra por un lado los grandes recursos de los órganos barrocos y por otro lado la importancia y representatividad del órgano en la vida musical del convento. El mantenimiento de la cultura y sensibilidad musical de las monjas benedictinas ha incluido siempre la preocupación por la conservación de su valioso instrumento, a diferencia de lo ocurrido en muchos otros lugares.

El estilo corresponde a la escuela castellana de avanzada evolución, con la aplicación de detalles estilísticos y técnicos propios de los maestros organeros locales. Así por ejemplo, mientras que la construcción técnica se corresponde con la habitual en Castilla, la vocalización, la armonización, del instrumento resulta muy diferente y propia de la escuela gallega, especialmente apreciable al escuchar los registros de trompetas y gaitas. La labor de los organeros gallegos, que poseía características particulares influyó notablemente en la creación de la gran escuela organera portuguesa del siglo XVIII.

Pese a contar con reducidas dimensiones, el maestro organero incluyó en este instrumento todos los componentes característicos de los órganos ibéricos de la época: diferentes cuerpos sonoros, todas las familias de registros, varias arcas de ecos, etc. Acomodados en un espacio menor, todos estos componentes constituyen un instrumento complejo y de difícil ejecución. No obstante el sentido de la armonía y la calidad de la construcción revelan la gran maestría de su constructor, Alberto de la Peña.

El sistema técnico originalmente empleado ha permitido la conservación y la perdurabilidad en el funcionamiento que se fundamenta en secreto de correderas y tracción mecánica directa, sistemas que ofrecen dos importantes ventajas; por un lado la garantía de permanencia en el tiempo, como queda demostrada en este instrumento de más de 200 años, y por el otro el resultado más satisfactorio, basado en unos teclados de pulsación directa y sensible, primordiales para una interpretación artísticamente correcta.

Según la costumbre de la época el constructor empleó los materiales existentes en la zona como la madera de castaño, pieles de cordero y hueso para la construcción de los teclados, así como estaño fino y plomo para los tubos. La técnica constructiva corresponde a la escuela castellana de la época; todos los registros partidos entre el tercer do y do3, tres medios registros en arcas de ecos que permiten la *suspensión* (expresión) mediante palancas en la consola, etc. No tan común en aquellos años era la incorporación de un teclado con la primera octava completa, cuando lo habitual era la *octava corta*.

Tras la conclusión por De la Peña en 1782, el órgano ha sufrido una excelente reconstrucción reciente, a cargo del maestro organero Gerhard Grenzing, que tuvo lugar en dos fases, los años 1974 y 1996–99, merced al patrocinio de la Fundación Barrié de la Maza y del Consorcio de la Ciudad de Santiago.

También desde 1974 el precioso instrumento de Alberto de la Peña viene constituyendo la base de trabajo de la Cátedra de Órgano, que desempeña la profesora Montserrat Torrent, en los mundialmente famosos Cursos Internacionales de Música en Compostela.



Exponentes de un patrimonio

LA EDAD MEDIA

ARA DE ANTEALTARES.

PLACA FUNERARIA ROMANA REAPROVECHADA, SIGLO I.

MÁRMOL, 68,3 x 88,8 x 6,777,5 CM.

ANVERSO (HOY REVERSO), INSCRIPCIÓN ROMANA (BORRADA EN 1601):

D.M.S. / ATIA MO(DESTA) ET AT(TIUS?) / TET(U)LVM P(OSUERUNT) SE / VIRIAE
MO(DESTAE) / NEPTI S(UAE) PI(INTISSIMAE) AN(N)O(RUM) XVI ET S(ABI)
F(ACIENDUM) C(URAUERUNT).

REVERSO (HOY ANVERSO), EPÍGRAFE DE CONSAGRACIÓN, 1601: † IN HONOREM
DEI ET B. MARIAE SEMPER / VIRGINIS, S. PELAGII MARTIR. S. IACOBI /
APOST. S. BENEDICTI ABBA. ET OMNIUM / SANCTOR. IOANNE ARCHIEPS /
COMPOSTELLAN. HOC ALTARE / CUM RELIQUIIS PLURIMORUM /
SANCTORUM IN EO RECONDITIS / CONSECRANVIT ANNO DNI. MDC / I. DIE
XV MENSIS FEBRUARII IHS. M^a.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

SOPORTE DEL ARA DE ANTEALTARES.

SEMIFUSTE, SIGLO IX (?) Y CA. 1150.

MÁRMOL, 125 x 40 x 24 CM.

CARA PLANA, INSCRIPCIÓN DEL S. XII: CVM: SANCTO: / IACOBO: FVIT:HEC:

ADLA / TA COLUMNA: ARAQUE: SCRIP / TA: SIMVL: QUE: SVPEREST:

/ POSITA: CVIVS: DISCIPLVI: SACR / ARVNT CREDIMUS: AMBAS AC:

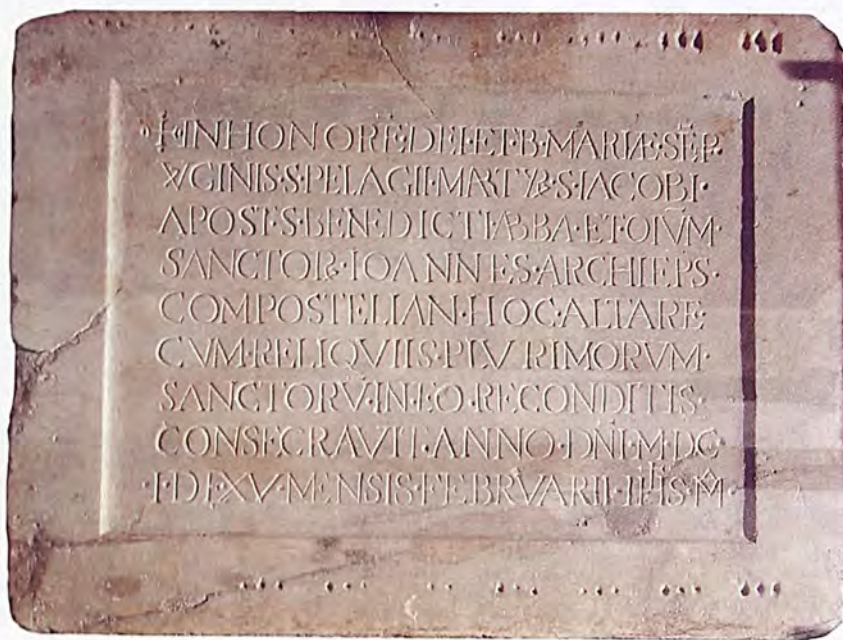
/ EX:HIS ARAM: CONSTIVE / RE: SVAM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

La primera mención conocida del ara está en un inventario de las reliquias del monasterio de Antealtares realizado a finales del siglo XV¹, en una época de cambios profundos en la vida del centro monástico, motivados por la reforma de las órdenes religiosas auspiciada por los Reyes Católicos. La comunidad masculina de Antealtares se unió a la de San Martín Pinario para reactivar su vida de estricta observancia benedictina, abandonando los viejos edificios medievales que fueron ocupados, por decisión del prior de la Congregación de San Benito de Valladolid, fray Rodrigo de Valencia, por monjas procedentes de pequeños y aislados monasterios localizados en las apartadas orillas del Miño. La erudición clasicista del renacimiento favoreció el estudio del epígrafe romano labrado originalmente en su anverso, provocando la perplejidad de algunos, como sucedió con Ambrosio de Morales, que denunció en sus escritos el hecho de que se celebrase la eucaristía sobre una losa funeraria pagana. Tan certera y agria crítica motivó que el arzobispo Juan de Sanclemente (1587–1602) mandase borrar la inscripción precristiana, repicando también la orla decorativa de inspiración vegetal que decoraba los bordes del anverso de la pieza. Esta piadosa decisión se completó con un nuevo epígrafe de consagración, grabado



Ara y soporte de Antealtares



Placa funeraria romana reaprovechada, siglo I

en el reverso original de la placa marmórea, más acorde con el destino litúrgico y cristiano de la pieza como mesa de altar. El semifuste que desde época indeterminada le servía de soporte fue descrito por vez primera en 1610 por Mauro Castellá Ferrer. En este momento el ara de altar estaba sostenida, además, por cuatro columnillas románicas (ca. 1152) labradas con imágenes de los apóstoles, en la actualidad expuestas en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) y en el University of Harvard Art Museums (EE.UU.). El semifuste cuenta con un epígrafe en dísticos latinos del siglo XII que vincula el soporte al ara, refiriéndose de manera elocuente a la llegada de ambas piedras con el cuerpo del Apóstol y la construcción y consagración del altar por los discípulos de Santiago. La tradición de

que ambas piezas formaban parte del altar primigenio levantado por Teodoro y Atanasio en el piso superior del edículo apostólico, sobre la Tumba de Santiago el Mayor, cuenta con la fortuna de haber sido recogida en el acta de consagración de la basílica de Alfonso III (899)², por lo cual la Corona astur y la Iglesia compostelana conservaron el precioso altar en su primitivo lugar. Esta tradición continúa en la *Historia Compostelana* (I, 18) y en el capítulo noveno del Libro V del *Liber Sancti Jacobi* (ca. 1135). Ambos textos describen con detalle el embellecimiento del antiguo altar apostólico, literalmente forrado por sus cuatro caras por el nuevo altar gelmiano consagrado en 1105, estando la parte principal engalanada con el célebre frontal de plata románico dibujado a mediados del siglo XVII por Vega y Verdugo.

La reutilización, en época altomedieval, de una placa funeraria precristiana del siglo I ó II nada tiene de extraño y está en íntima relación con el contexto plenamente romano de la Compostela antigua y la relativa abundancia de materiales marmóreos vinculados a la necrópolis asociada al asentamiento primitivo. El momento de esta reutilización quizá pudiera haber ocurrido en los inicios del santuario compostelano, cuando Alfonso II manda construir la sencilla iglesia, *ex petra et luto opere parvo*³ (“de piedra y barro”), adosada al edículo apostólico, y ubica a la comunidad monástica de Antealtares en las inmediaciones del templo, para atender con decoro y de manera permanente el culto a Santiago el Mayor. El traslado del ara y de su soporte al monasterio de Antealtares habría acaecido, según S. Moralejo⁴, hacia 1152, durante el episcopado de Bernardo de Agen, arzobispo compostelano que sería enterrado en Antealtares en 1153. En la fecha del traslado se habría labrado el epígrafe del soporte del ara y se embellecería el conjunto —reforzando el significado simbólico de las dos piezas de altar— con las columnas románicas decoradas con el apostolado. Con tal

resolución se les devolvería a los monjes el altar apostólico sobre el que habían oficiado durante siglos. Se reconocían así los derechos tradicionales que Antealtares tenía sobre las ofrendas en el altar de Santiago, previos al inicio de la construcción de la catedral románica, en tiempos de Diego Peláez (1075), y antes de que el papa Pascual II confirmase el estatuto de los siete cardenales establecidos por Gelmírez (1100–1140), por el cual sólo éstos y los obispos y legados pontificios podían celebrar misa sobre el altar del Apóstol (HC, I, 45). Con el traslado del altar primitivo a la iglesia de Antealtares, el presbiterio de la Catedral quedaría presidido por el suntuoso altar gelmiriano, aunque vacío de su rico contenido simbólico, y el monasterio hermano recuperaría una reliquia que sentía tan vinculada a su historia.

E.S.

Notas

- ¹ "Apparet in maiori altare huius monasterii quidam lapis albus alabastris quadrangularis ad modum altaris, qui modo vulgari nuncupatur, ara de Sant payo, qui cum corpore beati iacobi zebedei venit, et fuit consecrata..."; vid. LÓPEZ FERREIRO, 1898, p. 282.
- ² "Super corpore quoque benivoli Apostoli patet altarium sacrum in quo patet antiqua es(t) martyrum theca, quam a sanctis Patribus scimus conditam esse; unde nemo ex nobis ausus fuit tollere saxa"; vid. Esp. Sagr., XIX, p. 346; FITA, F. y FERNÁNDEZ-GUERRA, A., p. 64.
- ³ DÍAZ DE BUSTAMANTE y LÓPEZ PEREIRA, 1990, p. 393.
- ⁴ MORALEJO, 1993, p. 252.

Bibliografía: CARRO OTERO, J.: *Guía del Museo de San Payo de Antealtares*, Santiago, 1974, pp. 41–45; DÍAZ DE BUSTAMANTE, J.M. y LÓPEZ PEREIRA, J.E.: "El Acta de Consagración de la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, XXXV (1990), pp. 377–400; FITA, F. y FERNÁNDEZ-GUERRA, A.: *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*, Madrid, 1880 (facsimil: A Coruña, 1993), pp. 60–64; GUERRA CAMPOS, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago, 1982, pp. 87–89 y 285–295; LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, I, Santiago, 1898, pp. 276–285; MORALEJO, S.: "Ara de Antealtares / Soporte da ara de Antealtares". En *Santiago, Camiño de Europa*, Santiago, 1993, pp. 252–253; PEREIRA MENAUT, G.: *Corpus de inscripcóns romanas de Galicia, I: Provincia de A Coruña*, Santiago, 1991, pp. 131–134, nº 48.



Soporte del ara de Antealtares

CAPITEL GEMINADO.

ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XII. GRANITO. 33 x 56 x 30 CM.

PROCEDENTE DEL ANTIGUO CLAUSTRO ROMÁNICO DEL MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

A pesar de que la fundación del monasterio compostelano de Antealtares se remonta al momento del hallazgo del sepulcro de Santiago, son escasos los restos constructivos y decorativos que se han conservado del antiguo cenobio medieval. Este capitel geminado es uno de los pocos testimonios de esa época.

El capitel se cubre con hojas voluminosas, vueltas ligeramente al frente, generando unas pequeñas volutas en las esquinas; la parte inferior de la cesta se decora con entrelazos vegetales fuertemente geometrizados. Guarda un evidente parecido con los capiteles labrados por los artistas del taller de Platerías para el crucero y los primeros tramos de las naves de la Catedral de Santiago durante la primera mitad del siglo XII.



Capitel geminado, último tercio del siglo XII

Los capiteles geminados son poco habituales en la escultura románica gallega. Aparecen casi exclusivamente en los edificios que poseen triforio y en los claustros. Por ello se ha apuntado que esta pieza podría pertenecer al antiguo claustro románico de Antealtares. Según referencias documentales de época medieval, entre finales del siglo XI y finales del XII el monasterio contó, al menos, con tres claustros sucesivos. Cuando hacia 1075 el obispo Diego Peláez inicia la construcción de la catedral románica, las obras de la cabecera invadían una parte del solar de San Paio, afectando no sólo a los tres altares del Salvador, San Pedro y San Juan, con sus respectivos ábsides, sino también al claustro, que debía ser demolido: *cum ecclesia et partem claustri monachorum caperet*. Por ello el abad San Fagildo inició la nueva fábrica del cenobio a mayor distancia de la basilica. En las primeras décadas del siglo XII Antealtares ya contaba con un nuevo edificio, pues, según relata la *Historia Compostelana*, durante la revuelta urbana contra el arzobispo Gelmírez ocurrida en 1117, en el claustro de San Paio se habían reunido unos quinientos o mil conspiradores. Sin embargo, hacia 1182 el abad Pedro IV decidió construir uno nuevo, más capaz y desahogado que el antiguo; para ello contó con la ayuda de doña Urraca González, quien se comprometió a pagar 100 sueldos todos los años el día de Nuestra Señora de agosto para la obra del claustro y del monasterio: *centum solidos ad opus claustri vel monasterii*. Desgraciadamente, todas estas dependencias medievales desaparecieron cuando se inició la total renovación de la fábrica del monasterio a finales del siglo XVI.

Si este capitel geminado procede del antiguo claustro de Antealtares, sin duda debió de pertenecer al llevado a cabo por Pedro IV a finales del siglo XII. La dependencia decorativa con respecto a los modelos del taller de Platerías y la escasa capacidad de innovación en la decoración de los capiteles, son algunas de las características del arte románico gallego de la segunda mitad del siglo XII.

J.R.F.G.

Bibliografía: LÓPEZ FERREIRO, A.: "Apuntes históricos sobre el monasterio de San Pelayo de Antealtares de la ciudad de Santiago", *Compostellanum*, V (1960), pp. 329-346; SINGUL LORENZO, F.: "Capitel geminado". En *Porto-Santiago. La espiritualidad y la peregrinación jacobea*, catálogo de la exposición, Santiago de Compostela, 1999, pp. 92-93.

SOPORTE DE ALTAR.

ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIII. GRANITO. 103 x 35 x 31 cm.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Una de las piezas conservadas en el Museo de San Paio es un soporte monolítico de granito en el que se ha tallado un haz de cinco columnas con sus correspondientes basas de tipo ático y capiteles vegetales. En una de las caras presenta una sola columna, dos en cada una de las laterales y una media caña en la parte posterior de la pieza. En la cara superior presenta una cavidad cuadrada de unos 8 cm de lado.

Los capiteles vegetales se decoran con hojas de perfil recortado, con los ejes perlados, muy pegadas a la cesta y rematadas en bolas; se trata de los típicos capiteles de *crochet* del siglo XIII. El tratamiento decorativo empleado es de clara ascendencia mateana, aunque se observan simplificaciones: se pierde el volumen de las hojas, que ya no son las de col rizada características de la obra del obradoiro del maestro Mateo, también desaparecen los puntos tallados con trépano y se reduce el número de motivos ornamentales. La estilización a la que se someten los elementos vegetales permite relacionarlos con obras realizadas en tiempos del arzobispo don Juan Arias (1238–1266) y otras de la segunda mitad del siglo XIII.

En cuanto a la función a la que esta pieza estaba destinada, parece improbable que se trate de un soporte de claustro por el extraño perfil que presenta, con columnas por las cuatro caras. Posiblemente se trate de un soporte de altar; esta hipótesis se apoya en tres circunstancias: en primer lugar, porque presenta sus cuatro caras decoradas; por otro lado, a causa de su altura, similar a la de otras columnas de altares medievales, como el conservado en el museo de la Catedral de Ourense, que también mide 103 cm, o los conocidos tenantes de San Paio de Antealtares (entre 114 y 116 cm); y, en tercer lugar, por la presencia del hueco de la parte superior de la pieza, que podría haber sido utilizado como relicario, como ocurre en el apoyo central del ejemplo orensano.

De ese modo, el haz de columnas de Antealtares podría ser el soporte central de un ara, e iría acompañado de otras cuatro columnas en las esquinas, de modo similar a la disposición que presentaba el antiguo altar románico de la Catedral de Ourense.

M^a.P.C.L.

Soporte de altar,
último tercio del siglo XIII



CRISTO CRUCIFICADO.

SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XIII. MADERA POLICROMADA. 154 x 130 x 22 CM.

PROCEDENTE DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Se conocen noticias documentales del Cristo de San Paio de Antealtares al menos desde el último tercio del siglo XVI, cuando fue colocado sobre el altar mayor de la iglesia. En 1625 fue trasladado al coro alto, donde permaneció hasta 1836, luego pasó al archivo del convento, lugar en el que se encontraba en 1889. Finalmente se incorporó al actual Museo de Arte Sacro. Esta imagen era muy venerada en el monasterio porque en la zona superior de la cabeza posee un relicario, donde se guardaba un fragmento de incienso que se creía ofrecido por los Reyes Magos al Niño Jesús.



Cristo Crucificado,
segundo tercio del siglo XIII

La imagen del Cristo mantiene algunos rasgos románicos, como la frontalidad del cuerpo, la rigidez de las extremidades, el empleo de cuatro clavos para sujetarlo a la cruz y el cabello largo que le cae en dos mechones sobre los hombros. Viste un *perizonium* que le llega hasta las rodillas, tanto por detrás como por delante, se ajusta a la figura formando pliegues concéntricos sobre el vientre.

Frente a estas características de tradición románica, aparecen otros rasgos plenamente góticos: la cabeza se ladea e inclina levemente hacia la derecha, los ojos aparecen cerrados, como si estuviese muerto o moribundo y de la herida de su costado mana la sangre a borbotones. A diferencia de los crucificados románicos, el de Antealtares muestra signos de dolor.

La cruz, la corona de espinas, los pies y los chorros de sangre son añadidos de época posterior. En 1978, durante una restauración, se reconstruyó la zona de la boca y la parte superior de la cabeza, que habían sido muy dañadas por la carcoma, lo que le confirió su aspecto actual.

Desde la unión de los brazos con el torso hasta los tobillos, la imagen está cubierta por una tela que luego fue pintada, como sucede con el Santo Cristo de Fisterra y el de la Catedral de Ourense, ambos de la segunda mitad del siglo XIV. Algunos detalles anatómicos fueron realizados con yeso, como las orejas, la nariz, los ojos, el vientre abultado, las costillas y los borbotones de sangre en relieve que manan de la herida del costado.

El Cristo de San Paio es una talla de mediados del siglo XIII, de fuerte tradición románica, pero que fue remodelada en el siglo XIV para adaptarla a los gustos estéticos del momento, cuando se impone el modelo de crucificado patético y sangrante, que se representa muerto, con la anatomía muy marcada y cubierto de sangre.

M^a.P.C.L.

Bibliografía: CARRO GARCÍA, J. y COLOMBÁS, G.M.: "Un Cristo del siglo XIII en el Monasterio de San Pelayo de Antealtares", *El Correo Gallego* (25/VII/1975), pp. 62-64; PORTILLA, P. de: "Conservación y restauración de un Cristo románico". En *ARA*, 52 (1978), pp. 121-124.

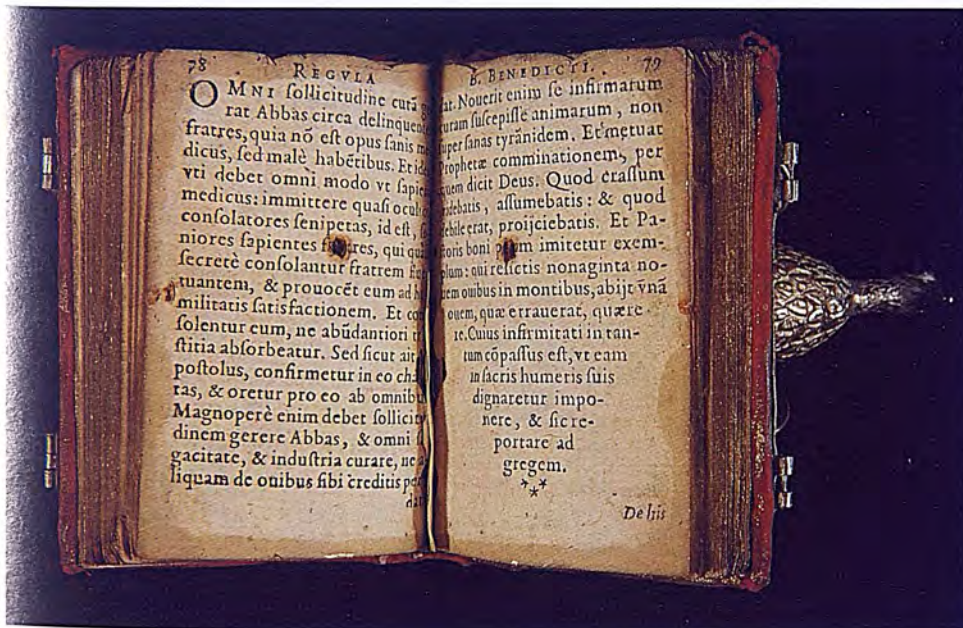
LA EDAD MODERNA

REGULA SANCTISSIMI PATRIS NOSTRI BENEDICTUM
 OMNIUM MONACHORUM PATRIARCHAE (REGLA DE SAN BENITO).
 DUACI. APUD LAURENTIUM KELLAM, 1610.

PAPEL, CUERO, PLATA, 78 x 54 MM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
 MUSEO DE ARTE SACRO

El origen de la hospitalidad en la ruta jacobea procede de los generosos privilegios otorgados por los reyes de Asturias. Pero la creación de una extensa y operativa red hospitalaria en el Camino se logró gracias a la Orden benedictina y al esfuerzo administrativo y organizador de Cluny. Los monasterios situados en esta ruta de piedad o en su entorno ofrecían caritativa hospitalidad a los peregrinos, pobres y enfermos, como es preceptivo para el monacato cristiano desde sus orígenes. Ejercían la hospitalidad con los vivos y oraban por los difuntos de manera regular e institucionalizada. Parte de las piadosas donaciones de los particulares ofrecidas a los monasterios se destinaba a cubrir las limosnas ofrecidas por el cenobio a los más necesitados. El monacato inspiró decididamente la religiosidad popular, por lo riguroso y honesto de su vida de oración y trabajo, y con la sinceridad de su vivencia espiritual, desprendida de todo afán de lucro. Esta honestidad impulsó el deseo del pueblo a participar en las buenas obras estimuladas desde el monasterio, siendo el origen de las cre-



Regla de San Benito

cientes donaciones destinadas al mantenimiento de la comunidad monástica y a la realización de obras de caridad. Además de ejercer los principios de caridad cristiana, característicos del espíritu evangélico, a favor de los más necesitados —enfermos, pobres y peregrinos—, los monjes estaban obligados a hacerlo por el capítulo LIII de la Regla de San Benito. Cualquier menesteroso que llegase a la puerta de un monasterio, fuese un devoto peregrino, un enfermo o simplemente un pobre, tenía que ser recibido y tratado como si fuese el mismo Jesucristo. La presente edición de 1610 es una rareza bibliográfica casi única; existe tan sólo otro ejemplar, custodiado en la abadía benedictina de Maredjous. Aunque su reducido tamaño podría inducir a creer que se trata de una obra de bolsillo y de uso ordinario, lo desmiente su cuidada encuadernación recubierta de chapas de plata calada formando motivos vegetales, con la figura del cuervo con el pan en el pico, como referencia al poder taumátúrgico del santo patriarca.

E.S.

LA EDAD MODERNA

LA ESCULTURA

Juan M. Monterroso Montero

El patrimonio cultural, bien sea construido bien sea mueble, ha sido interpretado a lo largo de este siglo como un testimonio histórico, semejante a cualquier documento escrito o arqueológico, referido a un período determinado de su vida. Del mismo modo, la lectura, más o menos fragmentaria, de dicho patrimonio supone la comprensión de cuáles pueden haber sido los determinantes ideológicos que lo han configurado y, sobre todo, lo han motivado.

Como es lógico, todas las imágenes conservadas se corresponden con aquellas devociones más comunes dentro de una comunidad benedictina como San Paio; es decir, tienen como tema, bien iconografías relativas a María y Jesús, bien iconografías hagiográficas vinculadas con las más diversas advocaciones. Entre estas últimas tienen especial importancia las iconografías relativas a santas pertenecientes a la Regla de San Benito.

Asimismo, en el caso de una comunidad monástica de carácter urbano como San Paio de Antealtares, fuertemente imbricada en la historia de Santiago de Compostela, la posibilidad de acceder a sus fondos artísticos, en especial a los escultóricos, es la ocasión ideal para comprobar la estrecha relación que se llegó a establecer entre este cenobio benedictino y los talleres compostelanos de los siglos XVII y XVIII.

Una buena prueba de ello la constituye el fragmento de un relieve conservado en el monasterio. En él se puede ver un conjunto monástico de planta más o menos hexagonal, totalmente cerrado al exterior, pero iluminado en su interior por un gran patio. Seguramente se trate del fondo de alguna escena relativa a la vida de San Benito o de su hermana Santa Escolástica, de la cual se habría perdido la acción principal. No obstante, su interés no reside tanto en su carácter



Relieve del conjunto monástico

Detalle de San Paio



fragmentario, como en el hecho de que, siguiendo una tradición escultórica repetida en algunos de los relieves de la sillería de San Martín Pinario, obra de Mateo de Prado, o en la aparición de la Virgen del Pilar a Santiago procedente del retablo de las Reliquias de la Catedral compostelana, esta visión arquitectónica podría ser interpretada como una imagen real del aspecto del monasterio durante la segunda mitad del siglo XVII. La pureza arquitectónica de su portada, com-

puesta por dos cuerpos, articulada por pilastras toscanas de fuste rehundido sobre un alto plinto con sus netos rebajados, con una ventana, cuyo marco se quiebra en las esquinas, y rematada por un frontón recto, es una simplificación de los modelos acuñados por Melchor de Velasco y fray Gabriel de Casas. Incluso la pureza geométrica de los pináculos utilizados como remates acróteros en la portada y el campanario —base prismática, pequeña pirámide y bola— se corresponde con esa misma época; sólo aquellos situados en la portada presentan un desarrollo curvo que retrasaría ligeramente la datación de esta arquitectura.

A este taller, nacido a la sombra de la labor escultórica de Mateo de Prado, donde trabajan artistas como Jerónimo de Castro o Pedro Taboada, le corresponde el mérito de haber realizado la Anunciación conservada en el Museo de Arte Sacro del monasterio. La repetición de los modelos empleados en la sillería de coro de San Martín Pinario o en la fachada del convento de las Madres Mercedarias confirma esa filiación plástica. Esta obra nos sitúa dentro de una labor de taller que, en cierta medida, dota de unidad a todas las casas benedictinas y cistercienses gallegas, donde los citados maestros trabajaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII.

Por lo que se refiere al siglo XVIII, el número de tallas conservadas es mucho mayor. Como consecuencia de un sentimiento piadoso que buscaba en la imagen el referente material para una íntima unión afectiva con el objeto de devoción, el tamaño de las esculturas disminuye y todos aquellos recursos que servían para potenciar la capacidad sensorial de la imagen se explotan hasta sus últimas consecuencias. Las tallas de San Miguel, San Paio, Nuestra Señora del Socorro y la Piedad —todas ellas conservadas en el Museo de Arte Sacro— son un magnífico ejemplo de dicha tendencia.

Frente a la unidad estética que ofrece su rica policromía saturada de oros y brocados, el tratamiento de su plegado o el dinamismo de su composición plantean estilos y épocas totalmente diferentes. El elegante dinamismo helicoidal de la silueta de San Miguel Arcángel, talla del segundo tercio del siglo XVIII, contrasta abiertamente con el estatismo y rigidez de la imagen de Nuestra Señora del Socorro. Quizás, el hecho de que el escultor que realiza esta imagen tuviese que atenerse a un modelo previamente establecido como era el de la talla conservada en la cofradía de San Martín Pinario condiciona esa falta de dinamismo. Indudablemente, también se debe reconocer la pérdida de oficio y, sobre todo, el agotamiento de ciertas soluciones formales que, a medida que son repetidas y reiteradas, se transforman en anodinas e inexpressivas; el rostro de María —simplificación estereotipada de los modelos procedentes del taller de Mateo de Prado— o la ausencia de un nexo de relación entre la figura de Jesús y el Niño al que su Madre pretende proteger así lo manifiestan.



Detalle de Santa Escolástica

Por su parte, tanto la imagen relicario de San Paio como el grupo escultórico de la Piedad son ejemplos, a pesar de la diferencia cronológica existente entre ellas, de soluciones compositivas singulares.

En el primer caso se puede observar el dominio de la poderosa diagonal marcada por el brazo derecho del santo, su cuerpo y la caída del manto por su espalda. Línea de fuerza que se potencia a través de otras diagonales menores como el cuchillo con el que fue martirizado, clavado en su cuello, o su brazo izquierdo, con el que sostiene la palma de su martirio. Esta fórmula compositiva, sin embargo, es compensada por otra de menor intensidad definida por la cascada del manto que cae sobre el brazo alzado y el giro de su cabeza. Asimismo, la abertura triangular de la casaca en su parte inferior repite la doble diagonal comentada.

En el caso de la Piedad, su composición abierta a través de una doble diagonal es mucho más clara y precisa. Queda definida a través del cuerpo de Cristo, que, situado en el regazo de su Madre, describe una línea tensa perfecta, sin apenas interrupción alguna, y por el brazo izquierdo de la Virgen. Ópticamente, el centro de esta composición es la mano de Jesús, en la cual confluyen las dos diagonales y el eje vertical definido por la cabeza alzada de María.

Detalle de Santa Gertrudis



Estas cuatro imágenes, dentro de su mayor o menor fortuna técnica, responden a esa sensibilidad devota que, a pesar de lo dramático del momento descrito, subrayan la dulzura de los semblantes y la serenidad del gesto, en abierta contradicción con las acciones que llevan a cabo. En este sentido, es factible pensar en una adecuación técnica a la hora de modelar el rostro en grandes planos, sobre los que la luz discurre de un modo suave, sin contrastes bruscos de luz o claroscuros, algo totalmente distinto a las calidades pictóricas que adquiere el tratamiento del plegado y el cabello.

Lo mismo se podría afirmar de la imagen de San Mauro, cuyo realismo, así como el tratamiento lumínico del plegado, apuntan hacia una obra cercana a los talleres compostelanos de finales del siglo XIX o principios del siglo XX.

Estos ejemplos, elegidos entre las numerosas obras conservadas en el monasterio, ponen de relieve la importancia del cenobio benedictino, lo mismo que el monasterio de San Martín Pinario, al convertirse en uno de los grandes clientes de los talleres compostelanos.

NIÑO JESÚS PEREGRINO.
 ANÓNIMO. SIGLO XVIII.
 MADERA POLICROMADA.
 63 x 24 CM.
 SANTIAGO DE COMPOSTELA.
 MONASTERIO DE
 SAN PAIO DE ANTEALTARES,
 MUSEO DE ARTE SACRO

La representación del Niño Jesús siguiendo todo tipo de iconografías es muy abundante y variopinta. Aquí se caracteriza como peregrino que va descalzo y porta el bordón con calabaza y sombrero de ala ancha: en él suele lucir una joya de oro, diamantes y esmaltes que representan las llaves de San Pedro que realmente son atributo de un romero, no de un peregrino.



Niño Jesús peregrino

Va vestido con túnica de terciopelo y, sobre ella, lleva una esclavina en la que se han bordado, con hilos de oro y plata, dos *vieiras* —motivo eminentemente jacobeo—, espigas de trigo, racimos de uvas... Presenta, además, una escarcela de formato cuadrado y con tapa que lleva la inscripción EL PEREGNO IHS.

La disposición del Niño con los brazos abiertos, mirada frontal, carnaduras en el rostro que tratan de conferirle un aspecto naturalista y la posición de los pies, uno más adelantado que el otro, nos indican su contextualización en el siglo XVIII. El pedestal de madera dorada sobre el que se sitúa se puede datar en el mismo momento.

La tradición de imágenes pietistas de vestir responde a un intento de acercamiento a la realidad, de intentar dotar a las figuras de un mayor grado de verismo. En el caso del Niño se busca incrementar la piedad del fiel al caracterizar a aquél como un peregrino. La idea viene a repetir aquella escena en la que Cristo, vestido de peregrino, se aparece a San Agustín y éste le cuida como si de un auténtico peregrino se tratase.

Como curiosidad señalaremos que, por su carácter de imagen de vestir, posee articulaciones en los codos y en el hombro izquierdo, para facilitar la colocación de los distintos vestidos.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: RIBADENEIRA, P.: *Flos sanctorum de las vidas de los santos*, Madrid, 1761; SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981.



Cristo atado a la columna



Cristo atado a la columna

CRISTO ATADO A LA COLUMNA.

ANÓNIMO. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII. MADERA POLICROMADA. 88 x 50 x 33 CM. SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

Imagen que preside el retablo del Ecce Homo o del Santo Cristo ubicado en el paso entre salas del Museo de San Paio. De la construcción del retablo se tienen datos precisos que lo sitúan en el segundo tercio del siglo XVIII; y en esta documentación se nos dice que el Cristo que lo ocuparía era anterior, por lo que correspondería a la segunda mitad del XVII, ya que sigue, al pie de la letra, el modelo iconográfico de Cristo atado a la columna, impuesto unas décadas antes por Gregorio Fernández en Valladolid, y que pervivirá durante todo el periodo barroco.

Esta imagen de Jesús flagelado atado a una columna baja arranca del modelo marcado por la de Santa Práxedes de Roma, la cual se consideró como una reliquia de la columna a la que había sido atado Cristo. Las manos están atadas a una argolla que se encuentra encima de la columna y no se apoyan en ella, sino que quedan, temblorosas, en el aire.

Como en los Cristos de Gregorio Fernández, el paño de pureza, de plegados duros y acartonados, se ata mediante una cuerda en su costado izquierdo.

Hay un intento de estudio anatómico, tratado con naturalismo; pero, sin embargo, está mal conseguido y es una anatomía poco expresiva y escasamente detallada. La postura es forzada y hay una acusada desproporción en los distintos miembros del cuerpo. Asimismo, el rostro es inexpressivo y no impresiona al espectador.

Se trata de una obra que, al parecer, cuenta con gran devoción en el monasterio; pero de una calidad bastante pobre, sobre todo si la comparamos con el cercano ejemplo que encontramos en la Iglesia de San Agustín de Santiago, obra de Diego de Sande de principios del siglo XVIII y que, aunque basada en el mismo modelo, que se repite con exactitud, es de una categoría claramente superior.

R.Y.P.

Bibliografía: CARRO GARCÍA, J.: *Museo de Arte Sacro del Monasterio de San Pelayo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1974; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980.

CALVARIO.

ESCUELA COMPOSTELANA. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII.

MADERA POLICROMADA.

CÍRCULO DE JUAN ANTONIO GARCÍA DE BOUZAS. 1741. ÓLEO SOBRE TABLA.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

El conjunto del Calvario expuesto en el Museo de San Paio de Antealtares está compuesto por la imagen de bulto redondo de Cristo Crucificado y la decoración

pictórica de María y San Juan Evangelista, así como los símbolos de la pasión situados en los casetones que decoran el trasdós del arco lobulado y las caras internas de sus paredes.

La imagen se debe relacionar con los talleres compostelanos que, todavía en el primer tercio del siglo XVIII, siguen vinculados a los tipos iconográficos acuñados por Gregorio Fernández y repetidos por Mateo de Prado.

De este modo, se puede observar que la descripción anatómica de Cristo Crucificado ha perdido intensidad, prefiriéndose un tratamiento más suave y pictórico de su cuerpo. Éste se separa ligeramente de la cruz y comienza a colgar de ella, razón por la que los brazos no forman una línea paralela con ésta. Por este mismo motivo, el desplazamiento de su cabeza sobre su hombro derecho provoca una tímida torsión del cuerpo que se percibe en el movimiento de sus piernas. El canon de la figura también ha sufrido un pequeño alargamiento, en especial en su abdomen y el rostro. En éste se ha dulcificado su expresión, simplificando la descripción de sus rasgos faciales que tienden a arisarse. Tanto en la disposición de su cabello, que en su movimiento deja ver el lóbulo de la oreja izquierda, como en su concepción a partir de largos mechones sinuosos o en la distribución bifida de la barba, se puede percibir esa influencia de Mateo de Prado. Lo mismo se puede afirmar en relación con la ejecución de su paño suprafemoral. Éste aparece recogido en su costado derecho, ha reducido ostensiblemente su vuelo, cayendo paralelo al cuerpo, y multiplicado el número de pliegues, todavía muy profundos y rígidos.

Esta talla se completa con la tarjeta horizontal, donde figuran las iniciales INRI —*Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*—, y la imagen del Gólgota con la calavera y otros huesos, que simbolizarían los restos de Adán.

Para este grupo se debió realizar con posterioridad, en 1741, la hornacina que incluiría las imágenes pintadas de María y San Juan Evangelista y los símbolos de la Pasión. Tanto su gama cromática —azules, carmines y verdes—, como su ejecución técnica de factura fluida y suelta apuntarían hacia un trabajo cercano a ese taller pictórico encabezado durante la primera mitad del siglo XVIII por Juan A. García de Bouzas.

Los símbolos de la Pasión, compuestos a modo de casetones, serían los convencionales: la lámpara, la columna y los flagelos, el gallo, la espada, la manopla y la oreja, la lanza y la esponja puesta en la punta de una caña, el martillo y las tenazas y el velo de la Verónica con la Santa Faz.

J.M.M.M.



Calvario

* Bibliografía: CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I, Madrid, 1800; COSTA CLAVELL, X.: "La pintura gallega de los siglos XVII, XVIII y XIX". En *Plástica Gallega*, Vigo, 1981; COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, 1932; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: "El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea". En *Adaxe*, 3 (1987). Idem: "García de Bouzas, Juan Antonio". En *Gran Enciclopedia Gallega*, XV. Idem: "La Edad Moderna". En *La Catedral de Santiago*, A Coruña, 1993; LÓPEZ VAZQUEZ, J.M.: "El Barroco". En *Gran Enciclopedia Temática. Arte*, VI, Barcelona, 1988; MONTEROSO MONTERO, J.M.: *La Pintura Barroca en Galicia. (1620-1750)*, Santiago de Compostela, 1995. Idem: "Juan A. García de Bouzas". En *Pintores Gallegos*, (en prensa); MURGUÍA, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1885.



La Piedad

LA PIEDAD.

ANÓNIMO. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII.

MADERA Y POLICROMADA.

61 x 47 x 26 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA.

MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Esta escultura muestra uno de los motivos iconográficos predilectos en la escultura del barroco español: la Piedad, tema surgido en el siglo XIV.

La Virgen recoge el cuerpo de Cristo muerto en su regazo, recibiendo el cadáver recién descolgado de la cruz. Esta escena cuenta con una gran tradición en las representaciones plásticas a pesar de no aparecer recogida en los evangelios.

En su composición nos recuerda a otra Piedad, la que se puede visitar en el Museo de Valladolid, obra de Gregorio Fernández, autor fuente de inspiración de la escultura gallega de los siglos XVII y principios del XVIII.

En este caso, la Virgen alza la mano y el rostro con gran expresividad, hacia el cielo, como buscando una respuesta a tan profundo dolor. Con la otra mano recoge a Cristo en el regazo, aunque el autor nos la oculta tras el cuerpo de éste, lo que demuestra su inferioridad al lado del de formación vallisoletana.

Las dos figuras, siguiendo el modelo citado, se colocan también en diferentes planos dispersando las líneas de fuerza, y el grupo pierde monumentalidad.

Como otros grupos de la Piedad de pequeño tamaño, ésta se basó en una idea de San Bernardino de Siena del siglo XV: "La Virgen creyó que habían retornado los días de Belén; se imaginó que Jesús estaba adormecido y lo acunó en su regazo; y el sudario en que lo envolvió le recordó los pañales".

Este tipo de sudario o paño de pureza aparece en la escultura gallega en la iglesia de Santa María de Vahamonde en 1756, lo que ayuda a datar la obra que comentamos.

M^a.A.C.F.

Bibliografía: PANTORBA, B.: *Imagineros españoles*, ed. Mayfe, Madrid, 1952; REVILLA F.: *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, 1995; ROSENDE VALDES, A.A.: *La Sillería de coro de San Martín Pinario*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1990.

ANUNCIACIÓN.

ANÓNIMO. CÍRCULO DE MATEO DE PRADO.

SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVII.

MADERA POLICROMADA. 12 x 60 x 38 CM. PALOMA: 30 x 36 x 17 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Este conjunto escultórico, hoy ubicado en el Museo de San Paio, formó parte originalmente del retablo del altar que la Cofradía Gremial de los Zapateros de Compostela poseía en la iglesia del convento de "las Pelayas". El grupo, de bastante calidad, está formado por cuatro elementos independientes: María, el Arcángel San Gabriel, un atril y un cielo con ángeles y la paloma, símbolo del Espíritu Santo.

Aunque, por alguna de sus características, su adjudicación al taller de Mateo de Prado en Santiago puede ser bastante discutible, cabe relacionar esta obra con dicho contexto artístico, una vez que valoramos la composición del tipo de la Anunciación del también compostelano convento de las MM. Mercedarias o de la del monasterio de Montederramo, ambas de Mateo de Prado, y, sobre todo, si nos fijamos en su modelo físico, de canon corto y carácter muy plástico y redondo, y en el tipo de rostros, en especial en el rostro de María, de este destacado discípulo de Gregorio Fernández, a quien en última instancia debemos éste y otros muchos modelos iconográficos que se seguirán en el barroco gallego y español, no cabe duda alguna de la relación de la obra que nos ocupa con el escultor nacido en las cercanías de Sobrado dos Monxes. Por tanto, podríamos datar la obra en el segundo tercio del siglo XVII, en los primeros años de trabajo del autor y su círculo en Santiago, adonde llega en el año 1639, en que inicia su relación laboral con el monasterio de San Martín Pinario, vecino a San Paio, con la construcción del coro de su iglesia.

En este caso María aparece arrodillándose ante el atril donde se asienta un libro, sobre el que la Virgen posa su mano izquierda, justo en el momento en que está recibiendo el Anuncio Divino. En su brazo derecho, que no se conserva, posiblemente llevaría un lirio, con sentido alegórico. La túnica y el manto de María poseen una policromía ricamente estofada, que puede observarse también en los mechones de cabello que caen a los lados del rostro. Las ropas que marcan la postura de la rodilla, flexionada, y muestran pliegues acusados, que sin embargo, y esto sería uno de los posibles obstáculos para atribuir la pieza a Mateo de Prado, no tienen las aristas utilizadas por este autor, una de sus características más definitivas.

En cuanto a la figura del Arcángel, es de mayor tamaño que la de María; está suspendido en el aire y, con gesto declamatorio, realiza el Anuncio. En su rostro volvemos a encontrar ciertas similitudes con el de la Virgen, en la línea habitual



Anunciación



Anunciación



Anunciación, segundo tercio del siglo XVII

del autor, y podemos destacar el magnífico tratamiento de sus cabellos. También hay que mencionar sus ropajes, de rica policromía. Los pliegues, en este caso son más aristados y apropiados al modo de hacer de Mateo de Prado.

Apuntar, finalmente, lo curioso de la pieza con la paloma, en postura inverosímil y con una cabeza de ángel en cada esquina.

R.Y.P.

Bibliografía: CARRO GARCÍA, J.: *Museo de Arte Sacro del Monasterio de San Pelayo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1974; CHAMOSO LAMAS, M.: "La obra escultórica de Mateo de Prado". En *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1977; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *El Barroco II. Arquitectos del siglo XVIII. Otras actividades artísticas*, "Galicia. Arte", t. XIV, A Coruña, 1993.



Inmaculada Concepción

INMACULADA CONCEPCIÓN.

ANÓNIMO. ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVII.

MADERA POLICROMADA. 58,5 x 31 x 22 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

El mundo cristiano, intensamente maternalista, ha rendido culto a la figura de la Virgen desde muy temprano y fue desarrollándose a medida que iba programándose el de su hijo Jesucristo.

La Iglesia de Oriente fue la primera en venerar e instaurar el culto a la Inmaculada Concepción de María a finales del siglo VII, concebida como Santidad única o Santa *Theotókos* (toda Santa). En Occidente, en cambio, hubo que esperar a los siglos XVII y XVIII para que se afirmara plenamente la figura de la Inmaculada, tras la *Sollicitudo*, bula de Alejandro VII. Desde ese momento su concepción se presenta como "inmaculada".

En 1708 se declaró su festividad y creencia obligatoria para toda la Iglesia cristiana.

Para la realización de esta talla del último tercio del siglo XVIII el autor sigue los cánones marcados por la manera de hacer que impregna la escultura santiaguesa de ese siglo, y una vez más nos encontramos ante el lenguaje de Gregorio Fernández y Mateo de Prado, escultor este último que había extendido la tipología de su Inmaculada por toda Galicia a partir de los años medios del siglo XVII.

La Virgen, concebida con absoluta frontalidad y cuya mirada se dirige hacia lo alto, ha sido representada como una figura adolescente, con el rostro impregnado de una expresión de candor e ingenuidad. Lleva el cabello largo y extendido sobre un manto azul, liso, enriquecido por motivos dorados, que se altera por pliegues duros y acartonados a la altura de las rodillas. Esos pliegues se repiten en el vestido, cuya falda, ornamentada con motivos florales,

llega hasta los pies donde rompen su propio ritmo, aristándose. Las manos, colocadas ante el pecho, en actitud de oración, sólo están unidas por las yemas de los dedos.

Se muestra de pie sobre una nube, en cuyo frente se ha tallado un querubín, también de rostro añinado. Todo el conjunto reposa encima del dragón.

Conserva la policromía original enriquecida por paños de oro. En el pecho existe una mancha roja, atributo que representa la sangre de la virginidad y pureza de la Virgen.

Aparece envuelta en una aureola de rayos y sobre su cabeza una corona que está rodeada a su vez por otra aureola de estrellas.

M^a.A.C.F.

Bibliografía: LIMIA GARDÓN, FJ.: "El culto mariano en el arte". En *Galicia renace*, "Galicia, Terra Única", Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997.

NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO.

ANÓNIMO. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII.

MADERA POLICROMADA. 67 x 28,5 x 26 cm.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

De la abundante imaginería e interpretaciones marianas que existen en la escultura santiagouesa del siglo XVIII destaca esta escultura dedicada a la Virgen del Socorro, a la que se le guarda advocación desde el siglo XI y que fue muy popular durante las centurias siguientes, siendo devoción predilecta en los monasterios benedictinos del románico tal y como éstos la conciben: "Virgen batalladora, que salva a un niño y a las almas inocentes", según la escena que narra aquel momento que inmortalizó Alfonso el Sabio en su Cantiga CXV, del siguiente modo:

"Un hombre y su mujer habían vivido sirviendo a Dios mucho tiempo y, tras tener hijos, prometieron castidad el resto de sus vidas. Pero el demonio tentó al marido, que «no quiso por nada del mundo renunciar a su loco deleite, ni miró en sí hacia mal» o bien. Pero después de cumplido su propósito, ella, indignada, le dijo: «Yo ofrezco lo que haya sido engendrado para que sin discusión sea del Demonio...» Por lo cual después el Demonio vino a los doce años a pedir aquel niño a su madre, a la que dijo: «A los quince años me lo llevaré en mi seno sin falta, sin discusión ni porfía...». Cuando el diablo volvió con sus gentes, «vieron a la Emperatriz del cielo, que tanto temían, por lo que dejaron al muchacho y huyeron...»".



Nuestra Señora del Socorro

Esta talla, realizada para la iglesia de San Paio de Antealtares de Santiago, responde al tipo de la llevada a cabo por Pedro Taboada para la Iglesia de San Martín Pinario de la misma ciudad, como se aprecia en el movimiento de Cristo y María, que, como ella, tiene dos direcciones contrapuestas.

La escena muestra el momento recogido en el Milagro XX de Gonzalo de Berceo: "*Le empezó a dar de grandes palancadas (golpes de palo)/ Non podien las menudas escuchar las granadas (grandes)/ Lazraba el león (diablo) a buenas dinaradas (a buenas raciones, abundantemente),/ Non obo en sus días las cuestras (costillas) tan sovadas*". María alza el palo para castigar a Satán, y el rescatado infante se acurruca entre las faldas de la Señora, lo que, unido a la manera de recoger los paños, dota a la vestimenta de la Virgen de gran dinamismo.

Ingenuidad expresiva y añinada en los rostros, tratamiento minucioso de los cabellos, canon alargado, pliegues angulosos y lumínicos de perfiles redondos, acartonamiento de las mangas de la Virgen y desnudez en los niños, nos evocan las maneras de Gregorio Fernández, a través de Mateo de Prado, que se convierte en fuente de inspiración inagotable de la escultura santiagouesa hasta muy entrado el siglo XVIII.

M^a.A.C.F.

Bibliografía: MONTERROSO MONTERO, J.M.: "La Capilla de Nuestra Señora del Socorro". En *Galicia renace*, "Galicia, Terra Única", Xunta de Galicia, 1997; OTERO TÚÑEZ, R.: "Virgenes «aparecidas» en la escultura Santiagouesa", *Compostellanum*, III (1958), nº 1, Santiago de Compostela, p. 176.



San Miguel Arcángel

SAN MIGUEL ARCÁNGEL.

ANÓNIMO. SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XVIII.

MADERA POLICROMADA. 78 x 53 x 47 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

Imagen de la que se desconoce su procedencia y autoría. Por sus características se puede encuadrar en el segundo cuarto del siglo XVIII y tiene gran parecido con imágenes de San Miguel de José Gambino, el autor que domina la época en Compostela y en toda Galicia; sobre todo la del convento de San Antonio de Herbón y la del coro alto del convento de Carmelitas Descalzas de Santiago.

Así, podríamos señalar como rasgos característicos de Gambino presentes en esta pieza sobre todo el tipo de rostro, de gran dulzura, con pómulos marcados y mejillas coloreadas (ambas más propias de su primera época), la nariz fina y afilada, los labios apretados, muy finos y dibujados, y los cabellos rubios, rizados. También la construcción curvilínea y dinámica de la figura, plena de movimiento y con cierta inestabilidad provocada por la colocación de las piernas, al igual que pasa, por ejemplo, en el del Carmen de Arriba. Un rasgo más son los pliegues aristados, aunque

en este caso de forma muy leve, y sobre todo su característica forma de entender el último de los pliegues de la vestimenta que siempre se dispara formando bastante ángulo, cosa que aquí también sucede. Por tanto, y aunque no se puede aventurar una atribución que, casi con seguridad, no sería acertada, si hay elementos que nos hacen pensar en cierta relación con el magnífico escultor compostelano.

El modelo iconográfico es el habitual de San Miguel luchando con el demonio, que adopta forma semihumana. Con la espada que blande en su mano derecha está a punto de atravesarle. Como es tradicional, aparece vestido de guerrero, con botas, espada, coraza y ropas militares y banda cruzada en su pecho. Además es pesador de almas, una característica que conforme avanza el siglo XVIII va a ir desapareciendo; con su mano izquierda sostiene una balanza con una figura humana que representa al alma y en el otro lado un libro sagrado.

La pieza está magníficamente estofada, tanto en la coraza, que brilla muchísimo, como en la falda, en el manto que cuelga por detrás e, incluso, en las botas. Resulta un tanto clásico en los cortes y en el tratamiento del paño; empieza, sin embargo, a tener dinamismo, adelantando la figura. Los pliegues también empiezan a aristarse.

R.Y.P.

Bibliografía: ALVARO LÓPEZ, M.: *Gambino*, Santiago de Compostela, 1997; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *El Barroco II. Arquitectura del siglo XVIII. Otras actividades artísticas*, "Galicia. Arte", t. XIV, A Coruña, 1993; OTERO TÚÑEZ, R.: "Gambino". En *Gran Enciclopedia Gallega*, t. XV, Santiago de Compostela, 1974.

FIGURAS DE ÁNGEL.

ANÓNIMO. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII.

MADERA POLICROMADA. 45 X 24 X 30 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

El papa Clemente X había promulgado en el siglo XVII la devoción a la figura del Ángel Custodio. Dicha figura encarnará, a partir de entonces y según la tradición cristiana anterior, las buenas inclinaciones. A menudo se contrapone a un "demonio personal" que significa las pasiones y bajezas.

En estas dos figuras de ángel, que probablemente fueron elementos decorativos, accesorios de otra imagen o retablo, como es típico en la iconografía celebrativa de los siglos XVII y XVIII, se puede apreciar el lenguaje escultórico que preside la escultura gallega, y en consecuencia la santiaguesa, del siglo XVII y parte del siglo siguiente: el del círculo Gregorio Fernández-Mateo de Prado.

Por un lado, sus ropas poseen un plegado duro, sobrio y de tipo metálico que nos remonta a la escultura de Gregorio Fernández, y por otro el canon corto de las figuras nos traslada a un momento anterior.

Figuras de ángel



Su pequeño tamaño reafirma su datación, ya que los grandes ángeles monumentales se harán en épocas posteriores.

Los rostros molletudos, con facciones claramente naturalistas, nos hablan, también, del vocabulario de Mateo de Prado.

Las carnaciones son blandas y las facciones, afeminadas, propias de su condición de niños, se contextualizan en unas cabezas desproporcionadas, grandes, producidas por el canon mencionado.

Sus caras muestran gran inocencia y candidez en pos de una espiritualidad infantil que dota a las figuras de una actitud serena y de cierta agradable dulzura, mostrándonos unos seres espirituales benéficos, ejecutores de la voluntad divina, mensajeros del señor, "*Amesha spentas*" (inmortales salvadores).

Los brazos se adelantan dotando de movimiento a las figuras y las ropas van teñidas de oro, lo que nos los hace imaginar como unos seres etéreos, vestidos siguiendo la tradición de la iconografía cristiana, de un luminoso blanco.

M^a.A.C.F.

Bibliografía: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Barroco". En *Enciclopedia Temática de Galicia*, Barcelona, 1990; REVILLA F.: *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, 1995.

SAN PAIO.

ANÓNIMO. MEDIADOS DEL SIGLO XVII.

MADERA POLICROMADA. 87 x 40 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Imagen-relicario del niño-mártir Paio, bajo cuya advocación se halla el Monasterio de Antealtares. Vestido a la manera cortesana de la época en que fue realizado, en el lado derecho de su pecho alberga la reliquia del Santo. Aunque su realización no consta en el archivo del monasterio, sí que lo está, tal y como nos cita el PP. Colombás, la factura de la palma que lleva en su mano izquierda, fechada en el año 1688.

San Paio, niño cordobés que a los 10 años fue hecho prisionero por los árabes, fue decapitado en el año 825. Su culto, que en Santiago tiene gran importancia, fue pronto introducido en el norte de España por la comunidad mozárabe.

La calidad de esta imagen es digna de destacar, sobre todo por su exquisita policromía, de ricos estofados, en el traje cortesano que viste. Colocada sobre una espléndida peana de madera dorada, la figura tiene todos los atributos identificativos del Santo, del que custodia la reliquia en su pecho: la espada musulmana con que fue degollado, antes de, ser descuartizado, según la tradición, sobre una cruz en aspa. Precisamente esa aspa, que en la escena no aparece, puede estar sugerida por la propia composición de la misma, que forma esa X con la capa roja que cae, en cascada de pliegues, sobre su hombro y desciende por su espalda en diagonal, que confluiría, siguiendo las líneas imaginarias en la mencionada espada que atraviesa su cuello. En la mano izquierda lleva la palma, símbolo de su condición de mártir; mientras que en la mano derecha sostiene la cruz por la que murió martirizado.

En lo formal, y señalado ya el estofado de sus vestimentas y su composición en aspa, queda subrayar la delicadeza de toda la imagen, el magnífico rostro y tratamiento de los dorados cabellos y los riquísimos pliegues que forma la capa, los cuales, además, ayudan a la datación de la obra por su rigidez y acartonamiento; son en este caso muy caligráficos y desbordantes y sin sentido pictórico. Por todo ello y, evidentemente, por los datos documentales que poseemos, se trata de una pieza de mediados del XVII.



San Paio

R.Y.P.

Bibliografía: CARRO GARCÍA, J.: *Museo de Arte Sacro del Monasterio de San Pelayo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1974; RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*, t. II, vol. 5, Barcelona, 1998.



Santa Escolástica

SANTA ESCOLÁSTICA.

ANÓNIMO. PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVIII.

MADERA POLICROMADA.

104 x 47,5 x 15,5 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

La leyenda narra que Santa Escolástica, hermana gemela de San Benito, cuando se sintió morir rogó a su hermano que se quedase junto a ella. Como éste no quería escucharla, estalló una tormenta que lo forzó a quedarse, lo que permitió que el Santo viera el alma de su hermana ascender al cielo en forma de paloma.

La imagen ha sido realizada para el convento benedictino de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela. El autor nos la representa según la iconografía tradicional, como abadesa benedictina (*da badessa con la colomba*) y con su atributo habitual, una paloma que se posa sobre el libro abierto de su regla.

Estilísticamente se sitúa dentro de un tipo de escultura realizada en el foco compostelano del primer tercio del siglo XVIII.

Es una imagen sobria de la que podría llegar a deducirse que debe su factura a las mismas manos que realizaron la Santa Gertrudis del mismo convento, pero sus diferencias estilísticas las enmarcan en dos momentos separados por casi un siglo. Así se debe suponer que Santa Escolástica ha sido un encargo posterior, que se ha inspirado en Santa Gertrudis, respetando una receta estructural, pero no las formas y el estilo.

En la imagen prima un punto de vista frontal como en la otra figura, y su cromatismo también es austero, marcado por el propio hábito de la Santa, que posee un efecto pictórico enfatizado por sus pliegues, ahora más aristados, numerosos y estrechos que en Santa Gertrudis.

En rostro y facciones existe un énfasis naturalista, y podemos apreciar cierta dulcificación si la comparamos también con la otra imagen, aunque conserva la ingenuidad expresiva.

Adelanta un pie consiguiendo con ello un discreto dinamismo y, aunque lo conserve alargado, achaparra discretamente el canon de esta imagen con respecto a la otra.

La talla en la paloma y manos sigue siendo rudimentaria y esquemática, lo que demuestra que su autor poseía una calidad escultórica muy inferior a la que ya se estaba realizando por aquel entonces en Compostela.

M^a.A.C.F.

Bibliografía: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Barroco". En *Enciclopedia Temática de Galicia*, Barcelona, 1990; REVILLA E: *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, 1995.

SANTA GERTRUDIS.

ANÓNIMO. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.

MADERA POLICROMADA. 104 x 50 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Para la composición de esta talla en relieve, realizada para el convento de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela, se ha tomado como referencia la iconografía tradicional. Se representa como abadesa, con el báculo vuelto hacia fuera, aunque en este caso, tendría que llevarlo hacia dentro. También presenta su atributo místico: un corazón inflamado habitado por el Niño Jesús.

La imagen está vestida con un hábito talar repleto de numerosos pliegues estrechos y angulosos que se parten con quebraduras metálicas, dotando al vestido de un gran efecto pictórico y dinámico, lo que se ve enfatizado por la caída del vestido sobre los pies, donde se interrumpe el ritmo compositivo de los pliegues.

Los paños se han plasmado con dureza, la misma que existe en las carnaciones. Las facciones están marcadas por la intencionalidad del autor de dotar a la imagen de un naturalismo que impone en la Santa una expresión de gran ingenuidad.

Se ha utilizado un canon alargado, propio de las figuras realizadas en esa altura del siglo XVII y presenta unas manos esquemáticas, lo que demuestra que el escultor se ha quedado estancado en el tiempo pues ya por esas fechas Pedro Taboada talla en sus imágenes unas manos de factura amplia.

Por sus características estilísticas la situamos en la primera mitad del siglo XVII. Es una imagen sobria que por su condición de relieve presenta un punto de vista totalmente frontal, y el cromatismo es austero, marcado por el color negro del hábito.



Santa Gertrudis

M^a.A.C.E.Bibliografía: REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, ed. Del Serval, 1997.**SANTA GERTRUDIS.**

ANÓNIMO. TERCER CUARTO DEL SIGLO XVIII.

MADERA POLICROMADA. 57 x 23 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Esta pieza representa a Santa Gertrudis, monja benedictina de Alemania, famosa por los *Exercitia Spiritualis*, meditaciones y oraciones, y sus confidencias con Dios



Santa Gertrudis

recogidas en las *Revelaciones*. Se suele representar con hábito de la Orden de San Benito y con báculo, por confusión con Santa Gertrudis de Nivelles, abadesa de la misma Orden. Lleva como atributos el libro de las *Revelaciones* y un corazón inflamado en el pecho en el que se sitúa un pequeño Niño Jesús que hace referencia al emblema más grande del Amor: su amor al corazón de Jesús.

La disposición de los pliegues sigue una estructura de ritmo eminentemente vertical. Contrastan los haces de arizados tallados minuciosamente y que están generando un efecto de claroscuro con otros pliegues que comienzan a achafanarse, golpeados como si de una estructura metálica se tratase. Esta sensación es sobre todo evidente en el pliegue, que reposa sobre el pie adaptándose a su forma. Por otro lado, las mangas de la túnica se abren, moldeándose sinuosamente sus telas.

En cuanto a la composición, se busca la mayor dispersión de fuerzas posible y para ello se dispone cada parte del cuerpo en un plano distinto. La escultura muestra cierta tendencia al giro helicoidal subrayado por el amplio pliegue que se adhiere a la pierna derecha y que contrasta con el resto del ropaje, originando un logrado efecto dinámico, que sigue los presupuestos del barroco pleno.

El rostro se concibe con un modelado muy suave, de forma ovalada, con la nariz muy recta, los pómulos marcados y sonrosados por las carnaduras y mentón prominente, todo ello envuelto en la toca blanca que define el hábito característico de las monjas benedictinas. La mano izquierda, de dedos muy largos, adopta una posición muy naturalista, sujetando el libro que se abre flexionándose la cubierta sobre ella.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO, J.M.: "La pintura", en este catálogo, Santiago, 1999; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *El Barroco I*. En "Galicia. Arte", A Coruña, 1995; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Barroco". En *Enciclopedia Temática de Galicia. Arte*, Barcelona, 1988.

LA EDAD MODERNA

LA PINTURA

Enrique Fernández Castiñeiras
Juan M. Monterroso Montero

Llama la atención la pequeña pinacoteca que posee el monasterio de San Paio de Antealtares, llamado así por levantarse frente a los ábsides, hoy disimulados por una “pantalla” barroca, de la Catedral compostelana, y lo hace no tanto por su calidad artística; aquí aquella afirmación de Mâle según la cual los benedictinos fueron grandes “más por su saber que por su sentimiento artístico”¹ es algo que se hace claramente perceptible, sino por la amplia temática religiosa que nos ofrece, así como por lo concreto de la cronología de la misma.

Una obra pictórica que nada tiene que ver con la longeva existencia del convento, pues en su inmensa mayoría cabe datarla en el siglo XVIII, aunque un contado número de piezas pudiéramos retrotraerlas hasta finales del XVII y algunas otras, una minoría, tres en concreto, llevarlas, por el contrario, hasta ya bien entrado el XIX; nos referimos a aquellas realizadas por la misma mano y que representan a San Benito, a Santa Escolástica y a Santa Gertrudis, que situamos en los años centrales del siglo, lo que hace que se corresponda con un período de auge en la vida del monasterio y cuando las grandes obras en él prácticamente ya han finalizado.

Unos cuadros con una temática que no obedece a un programa iconográfico concreto ni a una procedencia claramente definida, ya que no tienen su origen en primitivas cofradías asentadas en el templo del monasterio, ni son cuadros que formasen parte de los retablos que adornaban la primitiva iglesia, sino que entendemos que un buen número de ellos puede tener la razón de su existencia en el capricho o devoción de alguna de aquellas monjas que por aquellos años formaban la comunidad del monasterio, que era tal su alcurnia y nobleza que llevaba a fray Francisco de Ojea a escribir: “lo ilustre de ese real convento no admite el menor lunar”², y al Padre Sarmiento a decir que allí “se recoge la mayor nobleza de Galicia”³. No puede olvidarse que eran muchas las dificultades que por aquel entonces tenía que superar la candidata a entrar como monja en San Paio, salvo para aquellas muchachas que pertenecían a lo más granado de la sociedad. “Las solicitudes superabundaban, y ciertas familias ejercían verdaderos monopolios. Se necesitaban paciencia, insistencia e influencia para ingresar, además de algunos requisitos que muchísimas jóvenes nunca pudieron poseer en su totalidad. No bastaba, en efecto, tener verdadera vocación y voluntad de seguirla; se precisaban también, entre otras cosas,

dinero y nobleza”⁴. Pero sobre y ante todo, dinero, mucho dinero, dinero contante y sonante, ya que a la dote, que de por sí era elevada, era preciso sumarle las llamadas “alfombras”, una cantidad que, como nos indica Colombás, se destinaba para comprar alfombras u otros ornamentos u objetos con destino a la iglesia y a la sacristía.

La variada temática religiosa la creemos justificada por haberse acogido en él, con muebles y otros enseres, en octubre de 1836, las comunidades de carmelitas, el día 7, y el 11 las dominicas y mercedarias de la ciudad de Santiago, al verse todas ellas privadas de sus casas, por haberlo así dispuesto el marqués de Astariz, comandante militar de la plaza compostelana, al tener la pretensión de convertir sus conventos en cuarteles. En San Paio permanecerán hasta 1840 las dos últimas órdenes, mientras que las dominicas verán prolongar su destierro de Belvis todavía un año más. Y, en virtud de una ley promulgada el 29 de julio de 1837 por la que se suprimían todos los monasterios de monjas cuya comunidad contara con menos de doce miembros, y debido a una trifulca interna en el convento de las clarisas de Santa Bárbara de A Coruña, lo que hará que tres monjas de esta comunidad la abandonen por la de Santa Clara de Monforte, y al quedar sólo la abadesa y ocho monjas, el intendente de la provincia les recuerda dicha normativa y les reclama el convento. Tras pretender ingresar en la comunidad de las capuchinas de la ciudad herculina, y al ponerles éstas reparos, deciden venirse al monasterio de San Paio, en el que permanecerán desde el 13 de abril de 1842 hasta el 27 de marzo de 1846⁵. La presencia de estas órdenes religiosas será lo que justifique la presencia de advocaciones propias de cada una de ellas y sólo entonces comprensibles en un monasterio benedictino.

Lo reiterativo de la iconografía aquí representada, el escaso mérito artístico de un buen número de obras, el corresponderse en su práctica totalidad con un único movimiento artístico, el barroco, unido a la total imposibilidad de determinar una autoría o escuela, aconsejan que para realizar un mejor estudio del conjunto pictórico propiedad del monasterio de San Paio de Antealtares se haga en función de su temática, lo que nos llevará a distinguir tres bloques: el benedictino, el relativo a la iconografía relacionada con otras órdenes religiosas y el de las devociones restantes.

ICONOGRAFÍA BENEDICTINA

San Benito

Bajo esta temática se agrupa el mayor número de cuadros que actualmente posee el monasterio de San Paio, onces, todo un lógico canto al fundador de los benedictinos y testimonio elocuente de su devoción; claro que no podemos hablar de la presencia de un pensado programa iconográfico, sino que el azar ha hecho que nos encontráramos con las escenas que luego pasamos a analizar. Como señala Cahier⁶, cada santo, de acuerdo con su espíritu y la forma específica

de su santidad, posee atributos particulares tomados de episodios de su vida real e imaginaria. De acuerdo con este principio, los artistas han buscado aquellos elementos con los que la piedad popular o el deseo de quien encarga la obra mejor los ha caracterizado, de ahí que distintos aspectos de la vida del santo, conocidos a través de la narración que nos lega el papa San Gregorio Magno, ejerciesen tal influencia que llegaron a provocar uno de los complejos iconográficos más importantes consagrados a un santo. Véase, por ejemplo, la sillería del coro del monasterio de San Martín Pinario de Santiago⁷, y éstos, lógicamente, también aparecerán reflejados en este monasterio benedictino.



San Benito

Además de aquellas obras en las que vemos al Santo con el hábito de los monjes de la orden, aunque éste ya será la ampulosa cogulla negra de la Congregación de Valladolid, sobria de pliegues y de amplias mangas, con la cabeza tonsurada y dotado de abundante barba, báculo abacial, mitra (en algunas ocasiones ambos aparecen en el suelo y como a un lado, lo que dicen que viene dado por haber rehusado varios obispados, aunque también pudieran hablarnos de su condición de abad⁸) y libro de la Regla, libro cuya importancia se remarca una y otra vez, pues en ocasiones nos lo presentan en pleno proceso de elaboración (con la pluma en la mano —como sucede con aquel que forma pareja y que fue realizado por el mismo pintor que lleva a cabo las tablas de Santa Escolástica y de Santa Gertrudis— o con unos rayos que simbolizan que el santo está escribiendo bajo la inspiración del Espíritu Santo, que en dos ocasiones incluso es representado su símbolo, o la presencia de otros elementos alegóricos), e incluso también nos encontraremos con el libro abierto mostrando alguno de los versículos.

SAN BENITO ALIMENTADO POR ROMÁN. Ésta es una de las escenas más populares de la vida del santo, y en ella se nos narra como Román, valiéndose de una cuerda, le suministraba el alimento: *“Enviáronle sus padres a Roma para que aprendiese letras lo cual comenzó a hacer; y como viese algunos de sus compañeros que se dejaban llevar de sus apetitos y de los vicios y travesuras de la juventud... determinó dejar los estudios, por no perder a Dios ... y ... dejando los estudios y a sus padres, deudas, comodidades y regalos de esta vida ... se fue a un lugar como cua-*

San Benito, segunda mitad del siglo XVIII



de un peñasco grande y alto, que estaba sobre la cueva, y con una campanilla que allí estaba asida, hacía señal para que Benito entendiese que Roman había venido. Más nuestro enemigo, no pudiendo sufrir ni la penitencia del uno ni la caridad del otro, un día al tiempo que Roman descolgaba el pan, tiró una piedra y quebró la campanilla; pero no por eso dejó Romano de venir á sus tiempos y cumplir con aquel oficio de tanta piedad⁹⁹.

El cuadro, que guarda el convento, sigue puntualmente esta leyenda. Así Román se echa sobre una gran roca para hacer descender con cuidado el alimento al joven anacoreta que pasa las horas entregado a la oración, y en lo alto y a nuestra izquierda, el diablo observa la acción al tiempo que se dispone a lanzar la piedra que impida el mencionado acto. La fuente de inspiración bien pudiera ser la misma que siguió Mateo de Prado cuando realiza la vida de San Benito en la sillería del monasterio compostelano de San Martín Pinario, los grabados que ilustran la *Vita et miracula Sancissimi Patris Benedicti, ex Libro II Dialogorum Beati Gregorii Papae et Monachi collecta et instantian Devotorum Monachorum Congregationis eiusdem Sancti Benedicti Hispaniarum aeneis typis accuratissime delineata*. Sin embargo, no podremos decir lo mismo en las otras dos obras en las que también se narran escenas de la vida del Santo.

LA TENTACIÓN DE SAN BENITO. La pretensión del artista es la de poner de relieve la victoria del espíritu sobre el cuerpo, lo que hará que sea una escena muy frecuente en las vidas de los santos. Así, en esta ocasión, será nuestro San Benito el que se encuentre en la necesidad de maltratar su cuerpo con el fin de salvar su alma. El hecho ocurrió, a decir del padre Ribadeneira,

renta millas de Roma, que se llama Subiaco... , lugar solitario y apartado, asperjo y abundante de aguas, donde entendió y vivían santamente algunos siervos de Dios, entre los que había un monje que se llamaba Roman, con el cual se encontró por voluntad de Dios: y Roman ... sabidos sus intentos, se ofreció a ayudarle y tenerle secreto, y le dio el hábito de monje y le acompañó a una cueva estrecha donde estuvo tres años sin que ninguno supiera, sino solo Román, que de cuando en cuando le visitaba y llevaba algunos pedazos de pan que á él le daban en el monasterio, y por llevarselos él los dejaba de comer. Y porque era muy dificultosa la entrada de aquella cueva en que estaba el santo mozo, cuando Roman le traía pan, lo colgaba de una soga que pendía

así: *“Habiendo visto á una mujer en Roma, el demonio se la representaba tan vivamente, y le incitaba á desealarla con tales llamas de fuego infernal, que se le abrasaban las entrañas, de manera que casi vencido ya del ímpetu de aquella tentación diabólica, estuvo en duda si dejaría el yermo y la iría a buscar. Más el Señor al mejor tiempo le socorrió y le dio fuerzas y espíritu para volver en sí, y resistir con el escudo de la fe á tan fiero golpe. Armado pues de la virtud del cielo, se desnudó de sus vestidos y se echó en un campo lleno de abrojos y espinas, y comenzó a revolcarse en ellas, hasta que su cuerpo quedó lastimado y llagado, y corriendo sangre; y aquel ardor y fuego que Satanás había encendido en sus miembros, con la fuerza del excesivo dolor se apagó; que de esta manera suelen los santos algunas veces, inspirados de Dios, pelear con su carne y vencer; y triunfar de tan cruel, porfiado y doméstico enemigo. Fue tan grato el Señor á este sacrificio que de sí hizo Benito, que de allí en adelante, como el mismo lo dijo á sus discípulos, nunca tuvo otra tentación semejante...”*¹⁰.

El pintor reduce notablemente la escena, ya que se limita a representar al Santo totalmente desnudo envuelto por el zarzal en el que se había arrojado. El hecho de que la figura ocupe la totalidad del lienzo hace que la obra resulte monumental, lo que lógicamente no viene dado por las dimensiones del lienzo, 50 x 35 cm.

SAN MAURO SALVA A SAN PLÁCIDO DE AHOGARSE EN UN ESTANQUE. Tras la tentación surge el milagro y, lógicamente, el pintor, totalmente desconocido para nosotros, elige aquel momento que es el más representado y uno de los más populares en la historia de la Orden, aunque en esta ocasión no es el propio San Benito quien lo lleva a cabo sino su discípulo Mauro: *“Un día mientras el venerable Benito estaba en el monasterio, el susodicho niño Plácido, monje del santo varón, por agua á una laguna que estaba debajo de su monasterio, el cual, metiendo el cántaro que llevaba en el agua, cayó tras él. Arrebatóle una ola; y estando en gran peligro, San Benito por divina revelación le vió, y llamando a Mauro con gran prisa, le dijo: Mauro, corre, que Plácido yendo por agua ha caído en la laguna y está en gran peligro, y Mauro, tomando la bendición de su padre, corrió volando, y sin mirar lo que hacía, se entró á pié enjuto por la laguna como si anduviera por tierra, y asíó á Plácido de los cabellos y sacóle á la orilla; y volviendo los ojos vió que había hecho lo que nunca pensó que pudiera hacer. Refirió a San Benito lo que pasaba, atribuyendo aquel milagro a sus merecimientos; pero el santo lo atribuía á la virtud de la obediencia de Mauro...”*¹¹.

Al igual que sucede con las tablas de la sillería del monasterio compostelano de San Martín Pinario, aunque como si el artista lo viese a través de un espejo, la escena, con unas características estilísticas que nos llevan a datarla en el último tercio del siglo XVIII, se inicia en un segundo plano con el mandato de San Benito para que urgentemente se socorra a San Plácido, que está a punto de perecer ahogado, hecho que se representa en un primer plano, y así vemos como Mauro, agarrando por los pelos al joven, trata de sacarlo de aquel peligro. Al fondo, y en lo alto de una montaña, una construcción que pretende ser una clara alusión al edificio monástico.

Los grandes santos benedictinos

Nos referimos con esta denominación a aquellos que acompañaron al santo fundador, que fueron testigos de su vida y que representan un papel fundamental en el desarrollo de la Orden, pues, como nos indica el Padre Yepes, “los santos famosos ... que huuo en la Orden de San

Detalle del cuadro de Santa Escolástica



Benito en los principios, son comunes a todas las congregaciones, y como el género conviene igualmente a todas las especies, y la nobleza, que es de los abuelos, es común a todos los nietos, y descendientes, de un mismo linaje, así la gloria y resplandor, que tiene la Orden de San Benito, porque en ella se criaron San Mauro, y San Plácido, San Gregorio Magno, San Columbano, San Amando, San Ildefonso, el Venerable Veda, San Anselmo, y los infinitos mártires de la Orden de San Benito, que dieron la vida por Christo, predicando el Evangelio, y otros confesores ilustrísimos, es igual, y común a todas las congregaciones, y casas, y las califica, honra y autoriza, y deuen, y pueden preciar dellos, como de los insignios varones, que han tenido propios”¹².

Hablamos, por consiguiente, de aquellos santos que deben ser objeto de una especial veneración dentro de la Orden benedictina. Nos referimos a San Plácido (San Mauro curiosamente no aparece representado, tan sólo lo hará en la escena de “La salvación de San Plácido”, aunque con ello no queremos afirmar que no formara parte de la obra pictórica del monasterio, sino que no ha llegado a nuestros días), Santa Escolástica y Santa Gertrudis.

SAN PLÁCIDO, que no fue conocido en la liturgia hasta el siglo XII más que como confesor, ingresará en el martiriología gracias a esa especie de novela piadosa escrita por el monje y bibliotecario de la abadía de Montecasino Pedro Dácono, *Vita Placidii*, que, con el objetivo de darle un mayor lustre al convento y a la Orden, no vacila en identificarlo con un homónimo que había encontrado el martirio en Sicilia y cuya fiesta se celebraba el mismo día. Según este relato imaginario, Plácido, cuando contaba con 21 años, es enviado por San Benito a Mesina con la finalidad de defender aquellas posesiones que su padre Tertulo había dado a los monjes, “diez y ocho villas ó cortijos ... con sus puertos, bosques, ríos, pesquerías y molinos”¹³, donde fundaría un convento y donde encontraría la muerte a manos de unos piratas paganos hacia el año 542¹⁴. A partir de este momento, y siguiendo a San Benito, este pseudo-martir será propuesto como “*exemplo, y dechado en su Religión, y en toda la Iglesia*”¹⁵. En la única ocasión en la que el santo aparece representado en este convento de San Paio es en un cuadro muy deteriorado y en el que se ha perdido la mitad inferior del lienzo, muy probablemente realizado a mediados del siglo XVIII. Se le efigia de algo de más de medio cuerpo, vestido con el há-

bito de la Orden, y llevando un ornamentado báculo abacial en la diestra y en la otra la palma alusiva a su martirio y el libro de la Regla que el propio San Benito le había entregado cuando lo envía a Sicilia.

SANTA ESCOLÁSTICA era hermana gemela de San Benito, por lo que nace hacia el 480, y cuando se sintió morir, año 547, rogó a su hermano que se quedase junto a ella. Como éste no quiso escucharla, estalló una tormenta que le obligó a permanecer a su lado, con lo que San Benito pudo ver el alma de su hermana ascender al cielo en forma de paloma. Y muy poco más es lo que se conoce de esta santa que aparece representada con el hábito benedictino y llevando en su mano derecha el báculo abacial y en la otra el libro de la Regla que su hermano le había entregado a petición suya.



De esta santa, de cuyo nombre hará un sermón entero el abad Verterio, y de la que nos dirá que *“puso escuela donde auian de ser instruydas, y enseñadas tantas almas en el servicio de Dios, y de tantas Virgines doctas, y sabías ... auian de estudiar la doctrina Celestial, y Divina de la Religión que esta santa enseñara, por esso con propiedad le llamaron Escolástica”*¹⁶, conserva el monasterio en la actualidad cuatro cuadros. En uno de ellos,



Detalles del cuadro de Santa Escolástica

el único que está realizado sobre tabla (39,5 x 50 cm) y que se guarda en una de las salas que el monasterio dedica a museo, se nos muestra a la santa en actitud visionaria, *“con la mirada puesta en el cielo contemplando aquello que los hombres no pueden ver”*¹⁷, siguiendo así esa representación tan característica del siglo XVII, pues ése será el momento en el que se considerará el éxtasis como un verdadero signo de santidad, y es que, como señala Rosende Valdés, con este tipo de miradas se quiere expresar una conexión entre el cielo y la tierra, *“lo que era perfectamente entendido por el contemplador y despertaba en él sentimientos religiosos”*¹⁸.

En dos se nos mostrará con una visión muy dieciochesca, en el interior de una estancia a la que tenemos acceso gracias a que un pesado cortinaje de tonos rojizos se recoge y nos permite verla puesta en pie, plantada en el medio del lienzo, y acompañada de una mesa que en este caso no nos habla de autoridad, cosa que también podía significar ya que fue abadesa, sino que lo que se pretende es resaltar su carácter doctrinal, de ahí que se destaque la pluma y los tinteros así como el libro de la regla monástica. En el cuarto, aquel que estudiamos en el catálogo, de ahí que ahora no digamos nada más, la santa se nos mostrará triunfante, como una *“raíz vivifi-*

cante, como manantial oculto que corre por las venas de la tierra, Escolástica, aún más hija del espíritu que de la letra, daba a la religión naciente esa oración virginal, esa santidad acrisolada, esa inmolación fecunda llamada a reproducirse en las exquisitas flores del árbol benedictino: Hildegarda, Gertrudis, ...”¹⁹.

SANTA HILDEGARDA, la llamamos santa aunque esta visionaria mística alemana, popularmente conocida por la “Sibila del Rhin”, que en el año 1150 funda el convento de benedictinas de Rupertsberg, cerca de Bingen, no será canonizada, sin embargo se le vino considerando como tal ya desde mediados del siglo XV, y será por entonces cuando su culto, reducido hasta entonces a su fundación de Rupertsberg y a la localidad de Eibingen, en cuyo templo se conservan sus restos, comience a expandirse.

Esta benedictina²⁰, que ya desde niña tuvo frecuentes y extrañas visiones que iría recopilando desde 1141 a 1151 para terminar publicándolas en un libro titulado *Sci vias Domini* que también sería conocido por *Liber Scivias*, y con el que pretendía enseñar el camino de la salvación²¹, aparece representada en un lienzo que se sitúa en el locutorio del monasterio de San Paio. Viste con el hábito de la Orden, como en ella es habitual, aunque en esta ocasión el pintor, para nosotros totalmente desconocido, olvida su símbolo característico de las cinco llamas rojas, alusivas a las heridas de Cristo, a aquellas causadas por los clavos cuando le traspasaron pies y manos y a la del costado, para representarla en una de sus visiones, en aquella en la que se le apareció una cruz con su correspondiente crucifijo y en el momento en el que Jesús desclava sus manos y se inclina hacia ella. Se hace así aquí un plagio, algo que tampoco debe llamarnos la atención al ser muy común en la literatura hagiográfica, pues esta visión mística es aquella que se le atribuye a San Francisco de Asís y también a San Bernardo de Claraval. Pero sin entrar a analizar lo que hay de veraz en la narración, lo que se pretendía está conseguido: poner de manifiesto el profundo amor que Santa Hildegarda sentía por Jesucristo.

SANTA GERTRUDIS LA MAGNA O LA GRANDE²². La otra gran santa de la Orden es esta mística cisterciense del siglo XIII que se consagró a Dios, al igual que Santa Escolástica, desde su más tierna infancia y que, al no ser canonizada hasta 1677, estuvo durante mucho tiempo ignorada. Sus escritos místicos le han valido el sobrenombre de “Santa Teresa de Alemania”, aunque también fue llamada “la Santa de la Humanidad de Cristo” porque su espiritualidad se basa en el amor al corazón de Jesús, el emblema más grande del Amor. Y por ese amor, precisamente, y como ya señaló Rosende Valdés²³, alcanza un grado extremo de caridad hasta el punto de renunciar a sus propios méritos a favor de otras necesidades. Su fama literaria descansa en dos obras que nos han llegado: las *Revelaciones* o *Legatus divinae pietatis*, en donde nos narra sus confidencias con Dios, y los *Exercitia Spiritualis*, un conjunto de oraciones y meditaciones. A través de ella se pone de manifiesto su misticismo, en virtud del cual pocas veces se ha alcanzado tal grado de familiaridad con Cristo.

Tres son los cuadros que con su imagen guarda el monasterio de Antealtares actualmente, y en ellos se nos muestra en dos de cuerpo entero y en el tercero de medio cuerpo, igual que aquel de Santa Escolástica con el que forma pareja. En ellos la Santa es representada vistiendo los hábitos de la Orden del Císter y llevando en su diestra el báculo abacial mientras que en la derecha porta el elemento que mejor la personifica, un corazón inflamado en el que habita un pequeño Niño Jesús. Este elemento será su insignia por excelencia, lo que no hace sino resumir numerosos pasajes de su vida que la hacen acreedora de este símbolo místico²⁴. Ahora bien, en una de ellas el autor, muy justito de habilidades, lo hará acompañar del símbolo del Sagrado Corazón, no haciendo por consiguiente otra cosa que remarcar aquel carácter que, como ya decíamos, la llevó a ser conocida como “la Santa de la Humanidad de Cristo”.

SAN BERNARDO DE CLARAVAL. Este monje borgoñón, que en el siglo XII reformará la Orden de los cistercienses, en la que había ingresado en 1113, en la abadía del Císter, fundando en 1115 el monasterio de Claraval que gobernaría hasta su muerte en 1153, será otro de los grandes de la Orden, aunque en este caso será grande sobre todo por su saber.

San Bernardo²⁵ será uno de los más fervientes difusores del culto de María, de quien se llamaba su “fiel capellán” o “el caballero sirviente”, y así, durante toda la Edad Media su nombre permanecerá indisolublemente unido al culto de la Virgen. De ahí que en la *Divina Comedia* Dante se haga introducir por él ante el trono de la Reina del Cielo, y de ahí que María lo colme de gracias, lo recompense una y otra vez hasta el extremo de que no sólo se le aparecerá sino que permitirá que aquella leche que amamantó al Niño humedezca sus labios; es lo que se llama el “milagro de la Lactancia”.

Una escena que tendría lugar cuando San Bernardo oraba ante una estatua de la Virgen que aparecía amamantando al Niño Jesús en la iglesia de Saint Vorles, en Chatillon sur Seine, y en el preciso momento en el que el monje pronuncia las palabras *monstrate esse matrem*, la estatua se animó y la Virgen, apretándose un pecho, hizo saltar algunas gotas de leche sobre los labios del santo, que los tenía resecos de tanto cantar sus alabanzas.

Esta leyenda, desconocida en el *Libro de los Milagros* escrito por el español Herberto, que fue monje de Claraval, por la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, y por varias *Flos sanctorum*, y que se dio a conocer por primera vez en el siglo XIV y que debió de ser muy popular en España, pues la recoge el *Cancionero de Úbeda*²⁶, muy probablemente haga alusión a la elocuencia “dulce como la leche” del santo, mientras que para otros autores el fundamento está en las mismas obras de San Bernardo, concretamente en uno de sus más célebres sermones: “¿Qué teme llegar, y acercarse a María, nuestra fragilidad humana? Nada tiene de áspera, ni desabrida; nada de ceñuda; toda es suavidad, y a todos ofrece el más humano abrigo, y el nectar de sus pechos”²⁷. Y esta escena de la *Lactatio* será, precisamente, la que el pintor nos muestre en la única representación, por cierto de escaso valor artístico, que de San Bernardo se ha conservado.

LA ICONOGRAFÍA DE OTRAS ÓRDENES RELIGIOSAS

Los ejemplos de iconografía benedictina conservados en el monasterio de San Paio no son más que el exponente más acabado de una corriente de pensamiento que, durante el barroco, incluso con mayor intensidad que en la Edad Media o el renacimiento, se propagó por todas las iglesias de las órdenes religiosas como respuesta al ideario emanado desde los edictos de Trento, cuya nueva espiritualidad contaba con éstas como sus principales impulsoras, de acuerdo con la mentalidad militante de la Iglesia de la época. Como ya señaló Guinard, esta tendencia logró en España ricos conjuntos monacales que, con posterioridad, fueron dispersados por guerras y revoluciones²⁸.

No es casual, por lo tanto, que en esta pinacoteca compostelana se encuentren obras que por su temática se pueden relacionar, directa o indirectamente, con los diferentes centros religiosos —monásticos y conventuales— de Santiago, es decir, franciscanos, dominicos, carmelitas, agustinos y jesuitas²⁹.

Franciscanos

San Francisco



En el caso de la Orden fundada por el Santo de Asís es sorprendente que el tema representado no guarde una relación estrecha con la condición de su fundador como “santo milagrero” o visionario e, incluso, es extraño que no se recurra a la imagen de aquellos santos franciscanos que más destacaron por su santidad —San Antonio de Padua o San Buenaventura— como suele ser habitual. Por el contrario, se observa el uso de una temática que, sin ningún problema, se podría calificar como compostelana o benedictina, en la medida en la que *San Francisco es representado como forero ante el abad de San Martín Pinario*. Esta circunstancia invita a pensar que esta obra perteneció, desde un principio, al monasterio de San Paio, descartándose con ello la hipótesis de su procedencia del convento franciscano.

Esta iconografía tan singular recuerda el viaje del Santo al sepulcro apostólico y la fundación de un convento de frailes mendicantes a las afueras de la ciudad a principios del siglo XIII. Con ello se subrayan algunos aspectos de la historia del convento franciscano compostelano que, en una época en la que estaban floreciendo numerosas órdenes religiosas, convenía

que se recordasen —se debe tener en cuenta que se trata de un pequeño lienzo del segundo tercio del siglo XVIII³⁰— como son la nobleza y la antigüedad de su origen y, sobre todo, el recuerdo del compromiso contraído por su fundador con la Regla de San Benito.

Este relato se transmite a través de una tradición medieval que fue recogida en primera instancia por fray Francisco de Gonzaga en su libro *De origine Seraphicae Religionis. Tertia pars. De conventu S. Francisci Compostellae*, publicado en Roma en 1587³¹. En 1607, el cardenal Jerónimo del Hoyo lo resume en su *Memoria...* al indicar que “este insigne monasterio fundó el seráfico padre San Francisco, como se tiene y consta por muy cierta tradición, demás que consta por la escritura y firma del dicho santo que hizo de pagar de foro y pensión en cada un año al padre abad de San Payo y a sus subcesores, que ahora lo es el padre abad de San Martín por estar en este monasterio incorporado el de San Payo, una cestilla de peçes del río, pudiendo ser escogidos; y este censo y foro dió el glorioso patriarca al dicho abad por el sitio en que edificó este monasterio, el qual sitio era del monasterio de San Payo y se llamaba los valles de Dios y del Infierno; y esto fue el año de 1214 ...”³².

Dominicos

En relación con la Orden de Hermanos Predicadores se conservan, además de algunos lienzos dedicados a Nuestra Señora del Rosario, dos óleos que tienen por protagonistas a San Vicente Ferrer y a Santa Rosa de Lima. Dos devociones que, si bien no son principales, sí tuvieron una importante difusión en las iglesias dominicanas.

En el primero de los casos se elige al más elocuente de los predicadores de la Orden, que es representado con su hábito —túnica y escapulario blancos, cinturón de cuero y manto superior y muceta negros—, un libro abierto, un ramo de azucenas, grandes alas y una trompeta que ocupa el ángulo superior derecho del lienzo.

Estos signos de reconocimiento son además “objetos reales” que hacen referencia a las virtudes y sufrimientos de su portador³³ y deben ser interpretados de acuerdo con su relato hagiográfico. De este modo, la iconografía que presenta este lienzo de San Vicente Ferrer es novedosa en la medida en que reúne toda una serie de atributos que, comúnmente, aparecen dispersos en imágenes distintas. El libro abierto, por ejemplo, junto con el gesto de admonición descrito por su mano derecha³⁴, recuerdan su eficacia como predicador; por su parte, las azucenas y las grandes alas se refieren a la comparación que estableció el Papa, en su bula, al identificarlo con el ángel del Apocalipsis. En ese mismo sentido apocalíptico se debe interpretar la trompeta y la filacteria en la que se puede leer *TIMETE DEVM ET DARE ILLI ONOREM...*³⁵, puesto que sus sermones estaban dedicados al anuncio de la llegada del Juicio Final³⁶.

Santa Rosa de Lima, por su parte, es una de esas santas que tienen el privilegio de acoger al Niño Jesús entre sus brazos como prueba de la dignidad alcanzada con su santidad.

El lienzo conservado en San Paio es un buen ejemplo de la repercusión que tuvo la beatificación y canonización de esta Santa americana de vida ascética, que se convirtió en estandarte de la cristiandad en el continente —“la primera santa del Nuevo Mundo”—. La corona de rosas que ciñe su cabeza es su atributo más característico y recuerda la corona de espinas que llevaba sobre la frente como prueba de su mortificación³⁷.

Por lo que se refiere a la devoción al rosario, ésta se expresa a través de dos grandes cuadros que presentan dos enfoques diferentes sobre el mismo tema, en un caso con *La Virgen y el Niño Jesús dando el rosario a Santo Domingo y Santa Catalina de Siena* y en otro con el tema de la *Exaltación del culto a Nuestra Señora del Rosario*. Esta doble lectura de un mismo tema encierra, no obstante, una única interpretación religiosa, pues, como ya ha señalado Mále, durante la Contrarreforma el culto al rosario se vio como una fórmula que debía resurgir en unos instantes de lucha contra la herejía, lo mismo que había ocurrido durante la herejía albigense; además su práctica aseguraba al fiel que lo rezaba diariamente la salvación³⁸. En realidad, se trataba de reconocerle a la Virgen una virtud que tuvo en tiempos lejanos: María como vencedora de las herejías³⁹.

En el primero de los ejemplos mencionados se trata de una imagen convencional dentro de la iconografía de la Orden dominica, pues ha querido unir a la devoción a la Virgen y el Niño Jesús con dos de sus grandes santos, que vienen a simbolizar a toda la Orden. Esta circunstancia explica la necesidad acuciante que se observa a la hora de precisar su identidad a través de los respectivos atributos: el perro con la candela en la boca, el libro y el globo, vinculados con Santo Domingo, y las azucenas, la corona de espinas y los estigmas, relativos a Santa Catalina. A este respecto, es importante observar como, mientras la Virgen le entrega al Santo fundador el rosario, el Niño Jesús le ofrece a la Santa sienesa un crucifijo, otro de sus atributos.

Mucho más complejo es el caso de la tabla dedicada a la Exaltación del Rosario. Su propio carácter de retablo-cuadro, definido por una arquitectura de formulación todavía manierista, propia de la primera mitad del siglo XVII, invita a pensar en un altar ubicado en la primitiva iglesia de San Paio, repintado en el segundo tercio del siglo XVIII⁴⁰. Esta hipótesis queda corroborada por el poderoso atractivo que esta devoción mariana ejercía en el convento, junto con la de la Esclavitud. Colombás señala al respecto que, en San Paio, se llegó a introducir el rezo en voz alta y “a dos coros” durante la misa conventual. También indica que había una monja que ejercía de “mayordoma de Nuestra Señora del Rosario” y que un grupo de monjas se titulaban “esclavas del Santísimo Rosario”⁴¹.

Su composición toma como punto de partida un rosario que, entre sus cuentas, lleva pequeños medallones circulares con los quince misterios de la vida de la Virgen —gozosos, dolorosos y gloriosos—⁴². En el centro de ese gran rosario se encuentra la Virgen entronizada



Santo Domingo, San Bernardo
y San Benito del retablo
de Nuestra Señora del Rosario

con el Niño Jesús, coronada por dos ángeles, que portan un cetro y una palma, y adorada por cinco santos que durante su vida, de un modo u otro, han estado vinculados con María: San Bernardo, Santo Domingo, San Benito, San Pío V y un rey. Este último se podría relacionar con San Luis, rey de Francia; no obstante, en esta ocasión es preferible pensar en San Fernando III, santo que había sido canonizado en 1672 y cuya imagen ecuestre hace pareja con la de Santiago Caballero en el altar mayor de la iglesia⁴³.

Carmelitas

Lejos de las representaciones de los programas iconográficos que, dentro de los conventos de la Orden, remontaban el origen de ésta hasta el profetas Elías, como prueba de su antigüedad y dignidad, en San Paio el tiempo ha reunido un buen número de imágenes que tienen por objeto a Santa Teresa, Nuestra Señora del Carmen y el *Hermano Juan de San Joaquín ante San Joaquín*⁴⁴.

Esta última tela sólo se puede explicar desde un punto de vista devocional de carácter particular. No llega a la condición de “trampantojo a lo divino”, según la definición planteada por Pérez Sánchez⁴⁵; sin embargo, es factible interpretarlo como un retrato donde se aspira a crear un clima espiritual semejante al desplegado en las adoraciones perpetuas de la escultura funeraria, puesto que el Hermano Juan de San Joaquín le rinde culto a su patrono, San Joaquín.

Por su parte, Santa Teresa de Jesús es representada en dos lienzos de escasa calidad técnica pero de gran interés iconográfico. En uno de ellos se recoge el momento de la *Aparición del Espíritu Santo a la Mística Carmelita*. En este lienzo, la Santa deja a un lado el libro y el tintero dispuestos sobre la mesa para concentrar su atención en la paloma del Espíritu Santo que irrumpe en el espacio pictórico desde el ángulo superior izquierdo. La posición de sus manos en un claro gesto de oración, ajena a todo lo que la rodea, así como las aves y flores dispuestas en torno a su cabeza, recuerda su visión de la víspera del día de Pentecostés, descrita por ella misma en el capítulo XXXVIII del libro de la *Vida*. En dicho texto comenta “... estando en esto, veo sobre mi cabeza una paloma, bien diferente de las de acá, porque no tenía estas plumas, sino las alas de unas conchinas que echaban de sí gran resplandor. Era grande más que paloma. Paréceme que oía el ruido que hacía con las alas. Estaría aleando espacio de un Ave María. Ya el alma estaba de tal suerte que, perdiéndose

así de sí la perdió de vista. Sosegóse el espíritu con tan buen huésped que, según mi parecer, la merced tan maravillosa le debía de desasosegar y espantar; y como comenzó a gozarla, quitósele el miedo y comenzó la quietud en el gozo, quedando en arrobamiento”⁴⁶. La paloma, como atributo aislado dentro de la iconografía teresiana, se ha interpretado como la luz divina que recibía cuando escribía sus obras; una inspiración que Gutiérrez Rueda, a pesar de entenderlo como un don divino, considera distinta a la de los Apóstoles, Profetas o Padres de la Iglesia⁴⁷.

En el otro óleo el tema representado es *La Transverberación de Santa Teresa*, el hecho más tratado artísticamente en la vida de la Santa⁴⁸. Como se puede comprobar, se ha alejado del relato de la mística avulense al transformar al “pequeño ángel” en un ángel mancebo que sostiene delicadamente un dardo encendido. En líneas generales se puede afirmar que el pintor está siguiendo el modelo ideado por Bernini en la iglesia de Santa María de la Victoria de Roma en 1642, algo común a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Otro tema de carácter carmelitano es el relativo a la *Aparición de Nuestra Señora del Carmen a San Simón Stock*⁴⁹. Éste sitúa a la Orden de Santa Teresa al mismo nivel que dominicos, franciscanos y agustinos, los cuales contaban con algún don entregado por la Virgen a sus fundadores⁵⁰.

Agustinos

Son dos los lienzos vinculados con esta Orden: el primero, el referido a su fundador, San Agustín, cuya paternidad fue reclamada tanto por los Canónigos Regulares como por los ermitaños y, el segundo, dedicado a Santa Rosa de Palermo.

Detalle del cuadro de San Agustín



En el cuadro de San Agustín se puede observar como se subraya su condición de místico. Por esa razón, no es casual que el ilustre obispo de Hipona aparezca representado junto a un bufete con el hábito negro y la correa de cuero⁵¹ característicos de la Orden; sólo la tiara, situada al fondo, recordaría la dignidad de la que había sido investido. Por el contrario, el corazón que sostiene en su mano izquierda y los dardos que desde el costado del Crucificado descienden hacia él refuerzan su condición de místico y su afinidad con la divinidad. En este sentido, se debe recordar que, según apunta Mâle, el cora-

zón es el símbolo del amor divino y, en el caso de los agustinos, se contaba que el corazón del fundador se hallaba encerrado “en un relicario que había sido llevado por los ángeles en 951, a San Sigisberto, *episcopus Lurudunensis*”⁵². Además, San Agustín, lo mismo que otros muchos santos, disfrutó de los sagrados flujos de Jesús y María. La escena, en realidad, responde a la visión de San Agustín, que suele ir acompañada de la siguiente frase: *Hinc Pascor a vulnere, hinc labor ab ubere*⁵³.

En el caso de *Santa Rosa de Palermo* o *Santa Rosalía*, tal y como se la conoce en el convento, el lienzo recoge una de sus iconografías más conocidas, aquella en la que la Santa, vestida con el hábito agustino, es coronada de rosas por dos ángeles que sostienen en sus manos una palma y unas azucenas. La Santa, por su parte, sostiene un bordón de peregrino y un globo terráqueo, alusión directa a su renuncia al mundo al trasladarse a una gruta del monte Pellegrino, cercano a Palermo. Su singularidad viene dada porque, según Réau, su iconografía no se define hasta el siglo XVII y es común en Italia y Flandes⁵⁴.



Santa Rosalía

Jesuitas

El retrato dedicado al fundador de la Compañía de Jesús responde a los convencionalismos habituales en este tipo de imágenes, en la medida en que, en ninguna ocasión como en ésta, los artistas contaron con los rasgos reales del modelo a través de su máscara funeraria y de descripciones tan precisas como la de Maffei, recogida por Interián de Ayala: “... me tendría por muy culpable, si omitiese lo que entre muchos Historiadores de su vida, notó el elocuentísimo Padre Juan Pedro Maffei, hombre recomendable por su pureza en la Lengua Latina, cuyas palabras, por su acostumbrada elegancia en el estilo, quiero ponerlas enteras: *Fué [S. Ignacio, dice este historiador] de pequeña estatura, y de semblante agradable, y venerando: su color entre blanco y moreno: ancha y dilatada la frente, los ojos vivos, la nariz larga, y eneorvada, que es la que tienen por la primera, y mas cierta señal de prudencia los Fisonomistas. Cojeó algun poco de resultas de la herida que recibió en la defensa del Alcanzar de Pamplona, pero sin ninguna deformidad, de suerte que nadie lo reparaba, sino poniendo en ello mucha atención. Sus retratos no son muy al vivo, segun afirman los que le trataron familiarmente, por quanto solo despues de muerte sacaron su imagen en yeso; pues durante su vida, no permitió que pintaran, ni esculpieran su efigie, mostrándose en todo despreciador insigne de la gloria mundana*”⁵⁵.

Divina Pastora



OTRAS DEVOCIONES.

ENTRE LA NOVEDAD Y LA TRADICIÓN

Como es lógico, los fondos pictóricos del convento de San Paio no se reducen a las obras e iconografías citadas hasta este momento. Es común que, junto a las devociones vinculadas de una forma directa con la Regla benedictina, se conserven obras que se refieren a devociones particulares de los miembros profesos en esta casa. En este sentido, se puede comprobar la reiteración de una serie de temas iconográficos como son: la Inmaculada Concepción de María⁵⁶ y su imagen sufriente, bien como Dolorosa o como Soledad⁵⁷.

Dentro de ese bloque de temas marianos se debe singularizar la atención que se le presta a la imagen de la *Divina Pastora*, cuya advocación se difundió por toda España y América a partir de 1703, gracias a la labor del padre Isidoro de Sevilla⁵⁸. Aunque su implantación está mucho más arraigada en Andalucía, no es extraño encontrar esta advocación en centros conventuales femeninos, en especial si se recuerdan las palabras del Beato Juan de Ávila (1499–1569): “Muy bien supo el Señor lo que hizo en dejar tal Madre en la tierra, y muy bien se cumplió lo que estaba escrito de la buena mujer, que *confió en ella el corazón de su marido*. Porque lo que su esposo y Hijo Jesucristo había ganado en el monde Calvario derramando su sangre, ella lo guardaba y cuidaba y procuraba acrecentar como hacienda de sus entrañas, por cuyo bien tales y tantas prendas tenía metidas. ¡Dichosas ovejas que tal pastora tenían y tal pasto recibían por medio de ella! Pastora, no jornalera que buscase su propio interés, pues que amaba tanto a las ovejas que, después de haber dado por la vida de ellas la vida de su amantísimo Hijo, diera de muy buena gana su vida propia, si necesidad de ella tuvieran...”⁵⁹.

Algo parecido se puede hacer en el caso de la Pasión de Cristo, pues, junto a temas como la *Resurrección de Lázaro*, la *Santa Cena*, la *Oración en el Huerto*, la *Coronación de Espinas* o el *Calvario*, se conservan seis lienzos en los que se la figura de Cristo se ofrece a los ojos del fiel de un modo mucho más dramático. Si bien es cierto que dos de ellos aluden a *Cristo camino del Calvario*⁶⁰, los restantes se corresponden con bustos del *Ecce Homo*. Todos ellos tienen en común esa imagen sufriente de Jesús que, bien a través del escarnio físico al que se ha sometido el cuerpo del Redentor, bien a través de la dulce mirada que éste dirige hacia el espectador, aspiran a emocionar, y condicionar, sus más íntimos sentimientos piadosos, donde convergen dos aspectos directamente relacionados con el ambiente de renovación espiritual tridentino: el de la “meditación visualizada” y el seguimiento e imitación, como es lógico, girando ambas en tor-

no a la Pasión de Nuestro Señor y al misterio de la Redención⁶¹. Son multitud los autores que invitan a la constante meditación de la Pasión y, normalmente, todos ellos repiten los mismos argumentos: “Quien, pues, desea gloriarse en la Pasión y Cruz del Señor, debe estar firme en ella como la cuidadosa y diligente meditación...”⁶².

Por último, otros dos temas iconográficos de interés, reiterados con cierta frecuencia, son los de *San José* y *San Roque*⁶³. El primero de ellos, directamente relacionado con la difusión de la iconografía de la Sagrada Familia, adquiere verdadera trascendencia cuando los episodios relativos a la infancia de Jesús supusieron la exaltación de sus “padres terrenos”. Su personalidad será objeto de meditación para los pensadores religiosos de la época. La obra de Isolanus, publicada en 1522, *Suma de los dones de San José*, será un elemento clave para entender su importancia en la espiritualidad de los siglos XVI y XVII y, consecuentemente, su significación en el arte. Para el teólogo dominico, San José será el compendio de todas las perfecciones cristianas. Esta idea seducirá particularmente a las órdenes religiosas, que verán reflejadas en el Patriarca las virtudes de pobreza, castidad y obediencia, convirtiéndose en el modelo de perfección de la vida religiosa⁶⁴. En sus miradas, en la sosegada y reposada, teñida de cierta melancolía de San José, y en la inocente y juguetona de Jesús, se ha querido ver, por una parte, la pesadumbre del Padre ante el futuro del Redentor y, por otra, lo mismo que dice Gracián, citado por Mâle, la ternura y amor que por él siente —“Tomaba al Niño entre sus brazos y le llevaba cantándole cancioncillas, le acariciaba cuando lloraba, lo mecía para que durmiera... No salía jamás de casa sin comprarle pájaros o pequeñas manzanas”⁶⁵—.

En el caso de *San Roque*, al margen de su iconografía convencional como romero —acompañado de un perro y atendido por un ángel⁶⁶—, se debe destacar la existencia de un lienzo en el que el Santo de Montpellier es representado en prisión. Su presencia en el contexto benedictino se debe explicar a partir de una devoción de carácter local, pues San Roque era el patrón de la ciudad desde el siglo XVI⁶⁷.

En el lienzo de *San Roque en prisión* nos encontramos ante una obra inspirada directamente en la lámina dibujada por Juan Bernardo del Río —cofrade de San Roque desde el 17 de agosto de 1772— y grabada por Ángel Piedra⁶⁸, en la que el Santo peregrino se encuentra en prisión, con el perro a sus pies y el bordón en la mano, sirviéndole de fondo dos rejas de la celda. Dos ángeles sobrevuelan su cabeza y a sus pies aparece un mendrugo de pan y una pequeña escudilla.

Entre las modificaciones introducidas por el pintor con relación a la estampa citada cabe destacar la ausencia de la filacteria que deberían sostener los dos ángeles, la cual justificaría la disposición de sus manos⁶⁹, la supresión de la mesa sobre la que se puede ver una pequeña cruz y, sobre todo, la incomprensión de la imagen grabada al prolongar la extensión de la pierna derecha del Santo hasta el suelo cuando, en realidad, queda escondida en un segundo término.



Detalle del cuadro de San José

Notas

- ¹ MÂLE, E.: *L'art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI siècle, du XVII, du XVIII siècle, Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, 1932, p. 503.
- ² GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las señoras de San Payo. Historia de las monjas benedictinas de San Pelayo de Antealtares*, Madrid, 1980, p. 197.
- ³ COLOMBÁS, B.G.: *San Pelayo de Antealtares. Historia, espíritu y vida de un monasterio compostelano*, Santiago, 1980, s/p.
- ⁴ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las señoras de San Payo...*, p. 195.
- ⁵ GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: op. cit.; pp. 409-422.
- ⁶ CAHIER, CH.: *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, Paris, 1867, II, p. 807.
- ⁷ ROSENDE VALDÉS, A.: *La silliería de coro de San Martín Pinario*, A Coruña, 1990.
- ⁸ "Ninguna de estas tesis puede apoyarse históricamente. Que le fueran ofrecidos obispos, no consta y en aquella época tampoco existían abades mitrados. Este emblema ha sido desvirtuado por los artistas que, en vez de representar una 'mitra rezada', puesta a los pies del santo, la colocan en un lugar elevado". PIQUER I JOVER, J.J.: "Aportaciones a la iconografía de San Benito", *Cistercium*, nº. 157 (1980), pp. 198.
- ⁹ RIBADENEIRA, P.: *Flos sanctorum, de las vidas de los Santos*, Madrid, 1761, vol. III, pp. 289-290.
- ¹⁰ RIBADENEIRA, P.: op. cit., p. 292.
- ¹¹ RIBADENEIRA, P.: op. cit., p. 292.
- ¹² YEPES, Fr. A. de: *Crónica general de la Orden de San Benito, Patriarca de religiosos*, Valladolid, 1609-1621, I, fol. 5. Este texto está recogido de ROSENDE VALDÉS, A.: op. cit., p. 158.
- ¹³ RIBADENEIRA, P.: op. cit., vol. IX, p. 231.
- ¹⁴ RÉAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1959, t. III, vol. III, pp. 1112-1113.
- ¹⁵ ROSENDE VALDÉS, A.: op. cit., pp. 158-159.
- ¹⁶ CIRIA RAXIS Y ALVARADO, P.: *Vida de santas y mujeres ilustres de la Orden de San Benito, patriarca de las monjas*, Granada, 1686, fol. 4.
- ¹⁷ MÂLE, E.: op. cit., p. 193.
- ¹⁸ ROSENDE VALDÉS, A.: op. cit., p. 161.
- ¹⁹ ROSENDE VALDÉS, A.: op. cit., p. 161.
- ²⁰ Para conocer su vida ver KLAES, M.: *Vita Sanctae Hildegardis*, Brepols, 1993.
- ²¹ RÉAU, L.: op. cit., t. III, vol. II, pp. 650-651.
- ²² RÉAU, L.: op. cit., t. III, vol. II, pp. 587-588.
- ²³ ROSENDE VALDÉS, A.: op. cit., p. 161.
- ²⁴ ROSENDE VALDÉS, A.: op. cit., p. 162.
- ²⁵ RÉAU, L.: op. cit., t. III, vol. I, pp. 208-211.
- ²⁶ DURAN, P. Rafael M.: *Iconografía española de San Bernardo*, Poblet, 1953, pp. 41-42.
- ²⁷ Sermón de la Dom. Infraoctava de la Asunción, en DURÁN, P. Rafael M.: op. cit., p. 39.
- ²⁸ Cfr. GUINARD, P.: *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. Paris. 1960. Schreiber, en su texto *Deutschland und Spanien. Vollständige und Kulturkundliche Beziehungen* (Dusseldorf, 1936), señala que este tipo de religiosidad, íntimamente ligada con España, tuvo cierta influencia en el momento de su difusión en los Países Bajos y Alemania. Cit. por KNIPPING, J.B.: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, Leiden, 1974, p. 142, nota 180.
- ²⁹ Este planteamiento sobre la iconografía de las órdenes religiosas ha sido estudiado ampliamente por: MÂLE, E.: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 369-432; GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1991, pp. 186-188; SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981, pp. 239-308.
- ³⁰ La misma composición se conserva todavía en la sacristía de la iglesia conventual de San Francisco de Santiago de Compostela, en una copia realizada en la segunda mitad del siglo XIX. Es la pareja de otro lienzo en el que se representa a San Francisco de Asís arrodillado ante el altar mayor de la basilica compostelana.
El lienzo conservado en el monasterio benedictino de San Paio se debe relacionar con el círculo artístico de Juan Antonio García de Bouzas.
- ³¹ Sobre la iconografía de San Francisco Forero, véase: OTERO TÚÑEZ, R.: "El San Francisco Forero de San Martín Pinario". En *Homenaje al Profesor Hernández Pereda*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, pp. 569-573, nota 1.
- ³² HOYO, J. del: *Memoria de las iglesias del arzobispado de Santiago*, Santiago, 1607 (edic. de A Rodríguez González y B. Varela Jácome, Editores Porto S.A., Santiago, pp. 71-72.)
- ³³ Cfr. GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos...*, op. cit., pp. 210-211.
- ³⁴ Este gesto definido por su dedo índice tiene su origen en el que fue, durante el siglo XV, su atributo personal, la imagen de Cristo en un disco o losange hacia el cual el Santo está señalando.

- ³⁹ La frase completa sería: *TIMETE DOMINUM ET DATE ILLI HONOREM QUIA VENIT HORA JUDICII EIUS* —Temed al Señor y dadle honor, pues se acerca la hora del Juicio—.
- ⁴⁰ MÁLE, E.: *El Barroco...*, op. cit., p. 411.
- ⁴¹ MÁLE, E.: *El Barroco...*, op. cit., p. 411. Sobre el carácter político que tenía el culto a Santa Rosa de Lima en Nueva España véase: VARGASLUGO, E.: "Proceso iconológico del culto a Santa Rosa de Lima". En *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, París, 1976, X, pp. 69–90.
- ⁴² MÁLE, E.: *El Barroco...*, op. cit., pp. 383–384.
- ⁴³ Cfr. KNIPPING, J.B.: *Iconography of the Counter Reformation...*, op. cit., pp. 278–282; SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y barroco...*, op. cit., pp. 195–197.
- ⁴⁴ Todavía hoy es perceptible la presencia de una serie de figuras de poderosa plasticidad, muy alejadas del estilo pictórico del círculo de García de Bouzas que se puede ver en los personajes del primer término.
- ⁴⁵ COLOMBÁS, B.G.: *San Paio de Anteaulars...*, op. cit. p. 228.
- ⁴⁶ "La razón es, que en el Rosario, y su devoción renovamos la memoria de las virtudes admirables de esta divinísima señora. Su humildad, su prudencia, su fortaleza, su piedad, su retiro, y su inclinación a faborecernos, todas se recopilan. En esta devoción hacemos memoria de quinze misterios repartidos en cinco Gozosos, cinco Dolorosos, y cinco Gloriosos, en memoria de esta divina Reyna, con que hallamos en esta devoción todas las defensas. En el Rosario todas las armas. El relámpago que estampa al demonio, y lo deslumbar, el trueno, que atemoriza a el infierno, el rayo, que derrota a los exercitos de Luzbel, la espada, que deguella los apellidos soldados suyos, la luz que ahuyenta las obscuridades infernales, y da esfuerzo a los corazones Christianos, que tienen en las Ave Marias su valor, su esfuerzo, su brio, y la confianza de sus victorias; y assi nos enseña la Iglesia en Marçela a emplearnos en alabanzas a Maria Santissima que hazinamiento de gracias da tales victorias: *Beatus venter qui te portavit...*". SILVESTRE, F.: *Glorias de Maria Santissima Señora Nuestra, en sus misterios y festividades que en Diez y siete sermones da a la estampa por ...*, Sevilla, Juan de la Puente, 1699, p. 385.
- ⁴⁷ Según señala Ferrando Roig, "el mismo (se refiere al rey de León y Castilla) se apellidaba Alférez de Santiago" y se hacía acompañar en todas las batallas por una imagen de la Virgen —la Virgen de las Batallas—. FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos*, Barcelona, 1950, p. 111.
- ⁴⁸ Sobre la iconografía carmelitana en general, véase: *Iconografía y arte carmelitanos*, catálogo de la exposición celebrada con motivo del IV Centenario de San Juan de la Cruz (1591–1991), Madrid, 1991.
- ⁴⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Trampantojos a lo divino". *Lecturas de Historia del Arte*, III (1992), pp. 139–155.
- ⁵⁰ TERESA DE JESÚS, S.: *Obras. Vida*, Madrid, 1951, p. 5.
- ⁵¹ Cfr. GUTIÉRREZ RUEDA, L.: "Ensayo de iconografía teresiana". *Revista de Espiritualidad. Publicación Carmelitana de Ciencia y Vida Espiritual*, XXII, 90 (1964), pp. 60–78.
- ⁵² "Veía un ángel cabe mi hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla. Aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada que dije primero. Esta visión quiso el Señor lo viese así. No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan. Deben ser los que llaman querubines, que los hombres no me los dicen; mas bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros y de unos a ese otros, que no lo sabría decir. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto...". TERESA DE JESÚS, S.: *Obras...*, op. cit., p. 29.
- ⁵³ En el ángulo inferior derecho del lienzo figura la siguiente leyenda: "La Virgen Santísima bajo del Cielo a ruegos de Su ziervo Simon Con el escapulario en la mano y le dijo lo diese a sus cofrades y religiosos de su horden para quem las se venefiziase su religión y se desaparecio la Virgen".
- ⁵⁴ MÁLE, E.: *El Barroco...*, op. cit., p. 377; MORENO CUADRO, F.: "Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo". En *Iconografía y arte carmelitanos...*, op. cit., pp. 19–40. En uno de los desvanes del convento se conservan los restos de un lienzo de grandes dimensiones en el cual se representa a Nuestra Señora del Carmen adorada por Santiago Peregrino y Santo Domingo. La presencia de estos dos personajes junto con la Virgen carmelita sólo se puede explicar desde una óptica compostelana y carmelitana.
- ⁵⁵ Este atributo distinguía a los miembros de la orden de los franciscanos y, además, ratificaba su antigüedad al vincularse con el cingulo que María le entrega a Santo Tomás durante su Asunción.
- ⁵⁶ MÁLE, E.: *El Barroco...*, op. cit., p. 380.
- ⁵⁷ Según Courcelle, el origen de esta imagen es italiano; es el motivo central de un grabado de Marius Kartarius. Cfr. COURCELLE, J. y COURCELLE, P.: *Iconographie de Saint Agustin. Les cycles du XVIe et XVIIe siècles*, París, 1972, p. 108.
- ⁵⁸ REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z – Repertorios*, 2.5, Barcelona, 1998, pp. 154–155.
- ⁵⁹ INTERIÁN DE AYALA, Fr. J.: *Pictor Christianus Eruditissimus*, Madrid, Joachin Ibarra, 1782, II, p. 327. Sobre la imagen de San Ignacio de Loyola véase: KNIPPING, J.B.: *Iconography of the Counter Reformation...*, op. cit., pp. 142–144.
- ⁶⁰ Los cuatro lienzos dedicados a este tema demuestran la poderosa influencia ejercida por los modelos acunados por los pintores más destacados del barroco español: Ribera, Murillo o Antolinez.

- ⁵⁷ Habría que añadir la presencia de un lienzo dedicado a Nuestra Señora del Socorro, interpretación tardía de lienzo firmado por Claudio Coello en 1678 para la cofradía fundada unos años antes en el monasterio de San Martín Pinario. Es evidente que su presencia dentro de éste y otros monasterios benedictinos, repitiendo la misma composición, tiene su razón de ser en la devoción que dicha advocación mariana despertaba entre los monjes y monjas de la Regla.
- ⁵⁸ El capuchino Isidoro de Sevilla escribió dos libros dedicados a la Divina Pastora: *La Pastora Coronada y Mejor Pastora Coronada*. TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, 1946, pp. 343–348.
- ⁵⁹ Citado por BACAICOA, Fr.: “La Virgen como pastora”, *Archivo Español de Arte*, 119, XXX (1957), pp. 242–244.
- ⁶⁰ En uno de estos dos lienzos se repite el modelo iconográfico utilizado por Francisco Zurbarán en 1653 (Catedral de Orleans).
- ⁶¹ La clave de este planteamiento, algo muy extendido dentro de la mentalidad postridentina, ha sido perfectamente explicada por Francisco de Ossuna en su *Abecedario Espiritual*: “Assi como la fe sin obras es muerta: assi la meditaciõ sin la ymitacion vale muy poco: porq la ymitacion le da fuerza haziendole pensar de verdad las cosas y condolerse mas por entero: de manera q uno medianamente enseñado si ymitando la passió del señor la contemplanse juzgara della: y conoceria sus dolores mas profundamente que un gran letrado meditandola no la quisiese ymitar padeciendo algo por Dios...”. OSSUNA, Fr. de: *Primera parte del libro llamado Abecedario Espiritual que trata de las circunstancias de la Sagrada Pasión del Hijo de Dios*, s.l., 1594, p. 171.
- ⁶² Cfr. BARCIA Y ZAMBRANA, J. de: *Compendio de los cinco tomos del despertador christiano*, Lisboa, Na officina de Miguel Deslans, 1684, pp. 415–416.
- ⁶³ Es preciso indicar que entre los fondos del museo también se conservan lienzos dedicados a San Miguel Arcángel, el Ángel de la Guarda —iconografía difundida con insistencia tras Trento—, Santa Lucía, Santa María Magdalena y San Blas, advocación que tiene también su presencia en la iglesia conventual, en el retablo de Nuestras Señora de la Expectación.
- ⁶⁴ MÁLE, E.: *El Barroco...*, op. cit., p. 283; *Iconografía y arte carmelitanos...*, op. cit., p. 70.
- ⁶⁵ MÁLE, E.: *El Barroco...*, op. cit., p. 284. Croisset, por su parte, plantea así la cuestión: “¿Pero qué cosa más grande, ni que fuese capaz de hacernos concebir idea del extraordinario mérito, y de la eminente santidad de San Joseph nos pudiera decir, exclama el Sabio Gerson, que asegurarnos que el Hijo de Dios le obedeció, le amó, le estimó y le honró como a Padre suyo?”. CROISSET, J.: *Año Christiano, o ejercicios devotos para todos los dias del año...* Madrid, Antonio de Sancha, 1877, III, p. 366. Cfr. también AGREDA, Sor María de Jesús de: *Mystica ciudad de Dios, Milagros de su Omnipotencia...* Madrid, 1762, II, p. 661.
- ⁶⁶ Interián de Ayala explica del siguiente modo el origen de este tema: “Sea de esto lo que fuere, quantas Imágenes, y Pinturas he podido vér de este Santo, todas le representan del mismo modo. Pintarle en traje de Peregrino, levantado algún tanto el vestido, y con una llaga en el muslo: junto á él un perro teniendo en su boca un pequeño pan, y como que con reverencia lo está ofreciendo a S. Roque. El origen de pintarle así, lo que parece está enteramente recibido, se toma de su historia, donde se lee, que quando el Santo Joven (pues verdaderamente era joven, ni pasaba de 32 años, quando volvió á la Ciudad de Mompeller su patria) quando joven, digo, iba siguiendo las Ciudades de Italia por motivo de peregrinacion, sanando á muchos inficionados de peste con sola la señal de la Santa cruz, sucedió que muchos, por parecerles que era aquel un hombre desconocido, y despreciable, le injuriaron, y trataron contumeliosamente, á que se añadió que en una riña, ó debate, le hirieron con una flecha en el muslo, y que así estuvo echado debaxo de un arbol, destituido de todo socorro humano. Pero Dios que tenia cuidado de él, hizo (dicen) que cada dia fuera allá un perro ofreciéndole un pan, tomado de la mesa de un rico. Este parece haber sido el origen de dicha Imagen”. INTERIÁN DE AYALA, Fr. J.: *Pictor Christianus...*, op. cit., II, pp. 349–350.
- ⁶⁷ En el interior del convento se conserva un conjunto mural de la segunda mitad del siglo XVIII en el que flanqueando a la imagen del Nuestra Señora del Pilar y Santiago Peregrino se encuentran San Roque y San Jorge.
- ⁶⁸ Según este autor, el grabado está inspirado en la tabla de Gregorio Español y Juan Davila que, en el Cabillo General del 18 de Agosto de 1784, se acordó que fuese trasladado “con su camarín al Altar Mayor de la capilla desde el altar colateral donde se hallaba haciendo pareja con el altar del lado opuesto ocupado con un bajorrelieve del martirio de San Sebastián el cual, a su vez debía ir a ocupar el hueco que dejaba aquél...”. BOUZA BREY, F.: “Biografía de las estampas calcográficas de San Roque en el siglo XVIII”, *Compostellanum*, XI, 2 (1966), pp. 341–350 (Se cita a través de BUJÁN NÚÑEZ, J.D. (edic.): *O Gravado en Galicia. O Gravado Compostelán*, Santiago de Compostela, 1995, p. 333).
- ⁶⁹ Asimismo se habría suprimido la leyenda presidida por el escudo de los condes de Ribadavia y Amarante, protectores de la Cofradía, en la que se hacia constar la condición de la imagen como “Retrº. dº. Milagrº. Imagn. del Sr. S. Roque segun se venº. en su antigua Capilla dº. Ciud. / de Santº. pr. su Ilte. Congregao. qn. la dedica a ls. Exmos. Sres. Condes de Ribadavia y Amarante/ especiales bienhechores de ella...”. BOUZA BREY, F.: “Biografía de las estampas...”, op. cit., p. 334.

*NUESTRA SEÑORA DEL PILAR, SANTIAGO PEREGRINO,
SAN ROQUE Y SAN JORGE.*

ESCUELA COMPOSTELANA. ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII. MURAL.
SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Este mural, localizado en la segunda planta del claustro reglar del monasterio benedictino de San Paio de Antealtares, junto al reverso del altar relicario que se abre a la iglesia, se encuentra en la actualidad en un lamentable estado de conservación que, sin embargo, no debe impedir su justa valoración. Ésta, al menos desde un punto de vista iconográfico, se debe realizar desde una óptica eminentemente compostelana, puesto que las advocaciones representadas no se corresponden con las más usuales dentro de esta comunidad benedictina. Por el contrario, tanto la Virgen del Pilar junto con Santiago, San Roque y San Jorge, se tienen que relacionar con devociones propias de la ciudad, más concretamente dentro del ámbito catedralicio.

Si la Virgen del Pilar, con su vinculación expresa con el Apóstol Santiago, insiste en el patronazgo español compartido por ambos, perfectamente reflejado en la capilla que el arzobispo fray Antonio Monroy funda en la girola de la basílica, en el caso de San Roque se refiere al patrón compostelano por excelencia, cuya fiesta se celebra en la ciudad desde principios del siglo XVI, siendo el Cabildo Metropolitano el que asiste a una misa cantada en la capilla en traje de coro y presidido por el arzobispo revestido de capa y mitra, según recogen Fernández Sánchez y Freire Barreiro. Por su parte, San Jorge contaba con patronazgo dentro de la Catedral; éste estaba localizado en el trascoro de la basílica compostelana hasta que, a principios del siglo XVII, al erigirse el altar de la Virgen en la puerta principal del coro, fue relegado a un segundo término. En el retablo de Nuestra Señora de la Soledad todavía se conserva un tondo con el tema de San Jorge en recuerdo de aquel altar consagrado “al Caudillo invicto de las huestes cristianas de Aragón”. También se debe tener presente que Gregorio Ferro Requeixo, además de pintar la imagen de San Jorge conservada en la sacristía catedralicia, también pintó dos tondos para el retablo de la Soledad, según las noticias recogidas por López Ferreiro.

Desde un punto de vista técnico el mural se concibe como la yuxtaposición de tres unidades independientes que conforman un triángulo equilátero cuya base viene definida por las figuras de San Jorge y San Roque, mientras que su vértice superior es ocupado por la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago Peregrino. Esta rígida estructuración geométrica condiciona a su vez una composición donde los planos se superponen paralelamente hacia el fondo, creando de ese modo la sensación perspectiva necesaria.

Estas tres escenas quedan integradas dentro de un paisaje que se organiza a través de tenues contrastes lumínicos hacia el fondo, mientras que dos árboles, situados tras las figuras de San Jorge y San Roque, cierran la composición lateralmente.



Nuestra Señora del Pilar, Santiago Peregrino,
San Roque y San Jorge

Analizadas por separado, cada una de las imágenes se concibe a partir de una composición que, si bien se puede definir como totalmente independiente de las restantes, está supeditada a la organización general antes mencionada. De este modo, la imagen ecuestre de San Jorge toma como punto de partida el emblema XXXV de Alciato —*In Adulari Nescientem*— cuya difusión durante el siglo XVII ha sido puesta de relieve por diferentes autores, en especial en relación con los retratos ecuestres pintados por Diego Velázquez. A pesar de la disposición en corveta de la montura y del suave escorzo en el que se disponen ésta y su jinete, el efecto dinámico de la misma queda contrarrestado por la figura del dragón que, al ser representado bajo el caballo, dota a esta composición de una amplia base estable. Asimismo, la torsión del caballero y el vuelo de su capa apenas contribuyen a barroquizar la composición general.

Por su parte, en la imagen de San Roque se ha recogido una iconografía particular, presente en un lienzo de este mismo convento datable dentro del siglo XVII. La disposición del Santo que, con su mano derecha, parece recoger la túnica realizada en una única pieza para mostrar la herida que el ángel se dispone a curar, es en todo semejante a la del lienzo mencionado. Incluso la dulzura con la que se describen los rasgos de su rostro, su pose y su canon estilizado apuntarían a que aquél está sirviendo de referencia y modelo para este mural. No obstante, existen diferencias evidentes como la concepción del ángel, mucho más dinámica que en la tela de la centuria anterior, o el perro de aguas tizianesco que ha sido sustituido por el perro habitual dentro de esta iconografía.

Finalmente, el grupo de la Virgen del Pilar y Santiago Peregrino revelan, en el rompimiento de gloria que rodea a María, una datación tardía. El plegado de su ropaje, marcado por un mínimo movimiento quebrado en su caída, no llega a romper la rígida frontalidad de la figura asentada sobre una pequeña columna toscana. En el espacio configurado por el grupo el pintor se vuelve a servir de la yuxtaposición de planos para crear el efecto necesario de profundidad, puesto que la Virgen estaría ligeramente más adelantada que el Apóstol Santiago, casi a la misma altura que el sombrero que yace en el suelo entre ambas figuras.

Teniendo en cuenta todas las circunstancias expuestas, la datación de este mural, cuya gama cromática es difícil definir dado su estado de conservación, se debería situar dentro del último tercio del siglo XVIII. Una correcta restauración no sólo serviría para recuperar una paleta en la que priman los tonos azules grisáceos, carmines y oros, sino que, además, permitiría definir el número de capas pictóricas presentes, en la medida en que es posible distinguir al menos dos, como se deduce del diferente marco utilizado y de la presencia de trazos e imágenes cuya justificación se encuentra en una existencia de una capa pictórica más antigua.

J.M.M.M.

RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO.

CÍRCULO DE JUAN ANTONIO GARCÍA DE BOUZAS.

SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII. ÓLEO SOBRE TABLA. 258 x 205 x 18 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,

MUSEO DE ARTE SACRO

Este retablo está compuesto por una tabla central con Nuestra Señora del Rosario y los quince Misterios, enmarcada en una sencilla mazonería datable dentro de la primera mitad del siglo XVII. Las pilastras toscanas de fuste rehundido y su decoración a base de tondos, así como su frontón recto de escaso desarrollo en altura y las tarjetas que salvan el desnivel existente entre esa calle central, ligeramente más elevada, y las laterales, apuntan a modelos derivados de la arquitectura clasicista que, desde el último tercio del siglo XVI, dominó el ambiente artístico compostelano.

Este marco arquitectónico, junto a la presencia de un fondo difuminado en el cual todavía se pueden ver algunas figuras de factura muy diferente a las que se contemplan en el primer término de la tabla, permite mantener la hipótesis de una reutilización de la estructura del retablo en la centuria siguiente; con toda probabilidad, repitiendo el mismo tema que ya estaría pintado sobre ella. Se debe recordar que la devoción al Rosario y a Nuestra Señora en este cenobio benedictino fue de tal intensidad que, además de contar con un retablo dedicado a Nuestra Señora del Rosario, también existía “una mayordoma de Nuestra Señora...”.

La pintura posee un notable interés desde el punto de vista iconográfico y su autor ha sabido interpretar el tema de acuerdo con los valores teológicos y didácticos del Santo Rosario, los cuales cristalizan en el último cuarto del siglo XV a partir de las iniciativas de Alano de Rupe y la Orden de Santo Domingo. La idea que se pretende transmitir es la del rosario como fraternidad universal de la cristiandad, cuya expresión más precisa es el esquema iconográfico conocido como *Rosenkranzbild*, codificado en una xilografía alemana de finales del siglo XV que fue ampliamente difundida al resto de Europa.

Con casi toda seguridad, el pintor compostelano está siguiendo las pautas dictadas a través de la estampa de *La Virgen repartiendo rosarios a hombres y mujeres de la Orden Dominica*, grabada en Roma por Nicolás Beatrizet entre 1548 y 1553.

Las principales diferencias con relación a este grabado se encuentran en su composición; frente a los valores iconográficos y jerárquicos articulados a través de una rígida estructura simétrica que buscaría la creación de un orden formal claro y legible, se opta por una composición dinámica, articulada a partir de una doble diagonal en aspa que, además de abrir la composición, permite la multiplicación de los centros de atención dentro del cuadro. La sugerencia de un espacio circular en torno a la Virgen, entronizada con su Hijo y vértice del triángulo descrito por las figuras orantes y el grupo de María y el Niño, se completa con la prolon-



Nuestra Señora del Rosario

gación de esas líneas de fuerza ascendentes por medio de los dos ángeles que coronan a Nuestra Señora y sostienen en sus manos un cetro y una palma. La escena central, enmarcada por un rosario en el que las cuentas se alternan con los quince medallones correspondientes a los Misterios, transcurre en un espacio sobrenatural, bañado por una intensa luz dorada que difumina los perfiles del fondo acentuando el efecto de profundidad. En los ángulos superiores, la tabla se completa con pequeñas cabezas de ángeles.

También se deben señalar otras diferencias iconográficas de gran interés. En primer lugar, la sustitución del rosario, que debería sostener Jesús en su mano derecha, por una corona de rosas, símbolo de santidad y pureza que, en este caso, recuerda que en la plegaria del Rosario se menciona a la Virgen María como Rosa Mystica. En segundo lugar, frente a ese carácter dominicano con el que se tiñe el grabado romano al referirse a la entrega del Santo Rosario a hombres y mujeres de dicha Orden, se introduce un sentido benedictino y compostelano. Los cinco personajes que rodean a María se pueden identificar con total precisión como San Pío V, San Bernardo y Santo Domingo, todos ellos en actitud de oración y arrobamiento; los restantes se deben relacionar con San Fernando III, santo canonizado en 1672 y cuya imagen se encuentra en el retablo mayor de la iglesia de San Paio, y San Benito, fundador de la Regla. Ambos aparecen en actitud de recibir la corona y el rosario, respectivamente, transformándose en los vértices inferiores y base de ese triángulo que culmina en María.

Las escenas recogidas en los medallones del rosario, relativas a los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos, transcurren en el mismo orden que se suceden durante el rezo; avanzan de derecha a izquierda, culminando en la Coronación de María por la Santísima Trinidad, de tal forma que la coronación de la escena central y la del medallón refuerzan la idea de que la Virgen es alabada con Reina del Cielo y de la Tierra. En relación con esta circunstancia, es preciso señalar que el sentido de la secuencia narrativa de los medallones está invertido con muchos de los grabados que, a lo largo del siglo XVII, circulaban por Europa, tal y como sucede en el caso del ideado por Th. Galle en 1610 para *Miracula et Benefica SS. Rosario Virginis Matris Devotis A Deo Opt. Max Collata*. La composición adoptada guarda una estrecha relación con la estampa romana de Beatrizet, si bien es cierto que su formulación compositiva ha sido actualizada por el pintor según los gustos de la época.

La obra se debe atribuir al círculo artístico del Juan A. García de Bouzas, pintor activo durante la primera mitad del siglo XVIII en Compostela. Tanto la morbidez de sus carnaciones, que llegan a alcanzar calidades nacaradas, como la ejecución suelta de sus rostros y ciertos rasgos individualizadores —ojos ligeramente saltos, nariz prominente, manos de largos dedos, etc.— ratifican dicha atribución. Asimismo, su pintura tiene un colorido efectista, superando la dependencia lineal de las formas, en la que dominan el profundo azul del manto de María, el carmín de su túnica, el oro y los grises argénteos.

Esta obra es una buena muestra de esa intensa devoción que la Regla de San Benito siempre mostró hacia la Virgen y, en particular, hacia el rezo del Santo Rosario cuyo gran impulsor, San Pío V, había sido santificado a principios del siglo XVIII celebrándose importantes festejos en Santiago, en los cuales participaron todas las comunidades conventuales y monásticas de la ciudad.

J.M.M.M.

Bibliografía: CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, t. 1, Madrid, 1800; COSTA CLAVELL, X.: "La pintura gallega de los siglos XVII, XVIII y XIX". En *Plástica Gallega*, Vigo, 1981; COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Compostela, 1932; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: "El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea", *Adaxe*, 3 (1987). Idem: "García de Bouzas, Juan Antonio". En *Gran Enciclopedia Gallega*, XV. Idem: "La Edad Moderna". En *La Catedral de Santiago*, A Coruña, 1993; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Barroco". En *Gran Enciclopedia Temática. Arte*, VI, Barcelona, 1988; MONTEROSO MONTERO, J.M.: *La Pintura Barroca en Galicia. (1620-1750)*, Santiago de Compostela, 1995. Idem: "Juan A. García de Bouzas". En *Pintores Gallegos* (en prensa); MURGUÍA, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1885.

INMACULADA Y MARÍA TOTA PULCHRA.

ANÓNIMO. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII Y PRIMEROS AÑOS DEL XIX.

ÓLEO SOBRE LIENZO. 82,5 x 130 / 73 x 97 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Dos son los cuadros que el convento conserva con el tema de la Purísima Concepción, y dado que ambos responden a dos de las tres modalidades que caracterizan esta iconografía en el arte español: la de la Mujer del Apocalipsis y la *Tota pulchra*, consideramos que uno y otro deben resaltarse. Falta, no sabemos si porque la obra no llegó a nuestros días o bien porque San Paio de Antealtares nunca contó con ella, la figura de María del Protoevangelio, la interpretación mariológica del célebre pasaje del Génesis: "*Inimicitias ponam inter te et mulierem et semen tuum et semen illius. Ipsa conteret caput tuum et tu insidiaberis calcaneo eius*", según la versión de la Vulgata, y modelo que será estudiado con profundidad por Tiburtius Gallus.

En ambos lienzos la Virgen será vestida con la clásica túnica blanca con ceñidor y manto azul, aquella vestimenta con la que "*así apareció esta Señora a Doña Beatriz de Silva, Portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo, a fundar la Religión de la Concepción purísima*", como escribió Pacheco. Y también en ambos cuadros aparecerá coronada por las doce estrellas descritas en el Apocalipsis (12, 1). Doce estrellas que, como recoge Rafael María de Hornedo en *Evolución iconográfica de la Inmaculada en el arte español* (*Razón y Fe*, 1951, p. 38), tienen un doble propósito, ya que serían al mismo tiempo narrativas, pues hacen alusión a los momentos más dichosos de la vida de la Virgen, y devocionales. Y en uno y otro modelo las manos se juntarán a la altura del pecho en actitud de oración, pero desplazadas ligeramente hacia uno de los lados, y se aproximarán tan levemente que sólo llegarán a rozarse las yemas de los dedos, mientras que la cabeza se volverá en sentido contrario.



Inmaculada

En la versión de la Mujer apocalíptica María se nos presenta frontal, plantada en medio del lienzo y cargando su peso sobre la pierna izquierda mientras que la otra queda exonerada, lo que le proporcionará a la figura un grácil movimiento que se verá incrementado por lo agitado del manto, lo que contrastará profundamente con la caída de la túnica, pero también es cierto que ello le permitirá al autor poder enmarcar la figura dentro de una forma romboidal. La cabeza estará rodeada por las ya mencionadas doce estrellas y tras ella un nimbo que bien pudiera ser el sol. El cabello suelto cae ondeando graciosamente sobre sus vestidos, que tendrán orlados sus bordes con una sutil decoración áurea.

Siguiendo aquel planteamiento que ya habían empleado Murillo y Zurbarán, el pintor insiste en resaltar el aspecto triunfante de la victoria de la Virgen sobre el pecado original, de ahí que, como nos decía Brown, “María flota en los cielos como imagen autoexplicativa de su propia pureza”, y aquí lo hace en un marco oval constituido por unas acartonadas y opacas nubes en las que parecen anidar las cabezas incorpóreas de unos *putti*.

La obra, suma de las influencias de Antolínez, Murillo y Zurbarán entre otros, tanto por su composición como por las anotaciones empleadas, nos habla de las premisas estéticas de la segunda mitad del siglo XVIII.

El otro cuadro, el de la Inmaculada *Tota pulchra*, que será, sin ningún género de dudas, una de las piezas de mayor valor artístico de todas cuantas posee el monasterio de San Paio, nos presenta una tipología que tiene sus orígenes en el tránsito del siglo XV al XVI. Mále señala el año de 1503 como el de su nacimiento, aunque también nos dirá que no se divulgará hasta dos años después, ya que será un libro de Horas el que realmente tengamos que considerar como punto de partida: las *Heures de la Vierge à l'usage de Rome* (París, 1505) dado a conocer por Maxe Werlwy. Por el contrario, Trens nos hablará de la existencia en nuestro país de una obra anterior, de un cuadro que pertenecía al retablo mayor de la iglesia de Artajona fechado en 1497 y que bajo la representación del Padre figuraba con caracteres góticos la leyenda: “*tota pulchra es amica mea et macula non est in te*”. A pesar de todo, para esta tipología de Inmaculada entendemos que ha de tomarse como punto de partida aquella descripción formulada por Molanus en 1568 en la que recomienda que la imagen de la Virgen esté rodeada por símbolos de su pureza tomados del *Cantar de los Cantares*.

Claro que en este lienzo que ahora nos ocupa no veremos la presencia de aquella especie de mapa de símbolos marianos que le acompañaban, ya fuese bajo el signo de la ciudad (la *Civitas Dei*, *Porta coeli*, *Templum Spiritus Sancti*, *Turris David*...), del jardín (*Hortus conclusus*, *Fons hortorum*, *Plantatio rosae*, *Puteus aquarum viventium*, *Virgo Jesse floruit*, *Sicut lilium inter spinas*, *Palma exaltata*), o del cielo (*Electa ut sol*, *Pulchar ut luna*, y *Stella maris*). Todo se limita a la inscripción que enmarca la corona de estrellas apocalíptica: *TOTA PULCHRA EST MARIA*, pues por lo demás estaríamos ante la mujer del Apocalipsis: “Y apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una co-

rona de estrellas... Y fue vista otra señal en el cielo, y he aquí que un dragón bermejo, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas... y el dragón se paró delante de la mujer, que estaba de parto, a fin de tragarse al hijo, luego que ella le hubiera parido...”.

El pintor, sin embargo, no seguirá los textos bíblicos para la plasmación del dragón y tampoco lo emplazará como peana de la Purísima, sino que nos ofrecerá la singularidad de mostrárnoslo como una serpiente, dotada, eso sí, de una espantosa cabeza de monstruo, y enfrascada en duro combate con un ángel, como se nos dice en el Apocalipsis (12, 7-9): “Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles, y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente llamada Diablo y Satanás ..., y fue precipitado en la tierra”. Un ángel que aun estando representado sin ningún atributo que lo personalice debemos identificar con San Miguel, el príncipe de la milicia celestial, que en esta ocasión abandona su traje de guerrero para vestirse con una larga falda femenina y paños volantes.

La Virgen, eje de la composición, aparece flanqueada por tres grupos de ángeles. El primero está constituido por tres cabezas de niños ángeles alados, en el lado opuesto otro grupo, también formado por este mismo tipo de ángeles, aunque en esta ocasión serán representados de cuerpo entero y desnudos. La mitad inferior está ocupada, de un lado, por unos ángeles que dibujan un difícil escorzo y que portan una corona de flores, mientras que frente a ellos se representa la lucha entre San Miguel y el demonio.

La obra está concebida dentro de la sensibilidad, de la estética del bello ideal. En ella domina el dibujo, tal como lo imponía la normativa mengsiana, y la actitud es la representativa del ideal del decoro clasicista. Ahora bien, el hacer una atribución sin un apoyo documental, contando además que estamos ante una pintura devocional, resulta toda una osadía y tal lo sería el suponer que estuviésemos ante aquella obra, actualmente en paradero desconocido, que el pintor nacido en Santa María de Lamas, Boqueixón, Gregorio Ferro Requeijo, deja en testamento a San Martín Pinarío según se hace constar en el *Libro de Consejo* del mencionado monasterio compostelano, ya que este lienzo participa de aquella volatilidad, de aquella elegancia, de aquel sentido atmosférico y de aquel peculiar cromatismo y delicadeza, que caracteriza la obra del pintor gallego. Sin embargo, de lo que sí estamos convencidos es de que estamos ante un lienzo realizado por un pintor que conoce y sigue los principios enunciados por Antonio Rafael Mengs.

Descartando, entonces, que fuese debida a los pinceles del mencionado Ferro, la verdad es que el artista está dotado de una destreza encomiable, y si bien su paleta es muy limitada, no en vano todo lo reduce al blanco, al ocre y al azul, aunque no al intenso y luminoso sino uno profundamente oscuro. Llama nuestra atención el empleo de ese rojo del manto de San Miguel, en el que se recupera la fuerza del color, y tonalidad que difícilmente podría ser aceptada dentro de los principios del



Maria Tota Pulchra

Neoclasicismo, y que nos trae evocaciones del *San Jorge* de la Catedral de Santiago realizado por el mencionado pintor compostelano aproximadamente por los mismos años, al igual que los efectos lumínicos, que consideramos que han sido conseguidos con acierto.

E.F.C.



San Roque

SAN ROQUE.

ANÓNIMO. INICIOS DEL SIGLO XVII. ÓLEO SOBRE LIENZO. 83 x 135 CM.
SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

El monasterio de San Paio de Antealtares guarda en su pinacoteca dos lienzos con esta advocación. Uno es aquel en el que el Santo aparece en prisión siguiendo aquel grabado realizado por Ángel Piedra y pintado por Juan Bernardo del Río e impreso en el año 1785 en el taller de Ignacio Aguayo y Aldemunde, grabado que, a su vez, está inspirado en aquella tabla realizada por Gregorio Español y Juan da Vila para el Hospital de San Roque de Santiago, y en el que el Santo aparece representado en prisión, sentado con el perro a los pies y el bordón en la mano y teniendo como fondo las rejas de la estancia en la que yace.

El otro cuadro es el que nos ocupa, aquel en el que San Roque, siguiendo la iconografía convencional, es representado como romero, y así viste túnica corta, ceñida muy alta, y manto con esclavina adornada por dos veneras, un sombrero de ala levantada por delante y ornado con las llaves de San Pedro cubriendo su cabeza, una alforja, que en esta ocasión toma la apariencia de un pequeño bolso metálico, al hombro, y en su diestra un báculo con la calabaza suspendida, acompañado de un perro y atendido por un ángel. Se sigue, por consiguiente, aquella iconografía que ya recogía Jacobo de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*.

Fray Juan Interián de Ayala, en su obra *Pictor Christianus Eruditissimus* (Madrid, 1782, II, pp. 349–350), explica del siguiente modo el origen de este tema: “*Sea de esto lo que fuere, quantas imágenes, y Pinturas he podido ver de este Santo, todas le representan del mismo modo ... El origen de pintarlo así ... se toma de su historia, donde se lee, que cuando el Santo Joven [pues realmente era joven ya que no pasaba de los 32 años cuando le sobreviene la muerte el 17 de agosto de 1327] ... iba sanando á muchos inficionados de peste con sola la señal de la Santa cruz, sucedió que muchos, por parecerles que era aquel un hombre desconocido, y despreciable, le injuriaron, y trataron contumeliosamente, á que se añadió que en una riña, ó debate, le hirieron con una flecha en el muslo, y que así estuvo echado debaxo de un árbol, destituido de todo socorro humano. Pero Dios que tenía cuidado de él, hizo que cada día fuera allá un perro ofreciéndole un pan, tomado de la mesa de un rico. Este parece haber sido el origen de dicha imagen*”.

La figura de este Santo, que goza de una gran devoción en Galicia, está concebida con una gran monumentalidad, y no porque las dimensiones de la obra sean desmesuradas, sino porque ocupa la práctica totalidad del lienzo, cuyo eje lo divide simétricamente, de ahí su frontalidad e hieratismo. Se le representa de pie y ante un paisaje totalmente ficticio, carente de cualquier elemento que pudiera llevarnos a identificarlo con un lugar determinado, y es que el pintor sólo busca algo que le sirva de telón de fondo para así poder recortar con mayor nitidez la figura, y de ahí también las tonalidades utilizadas, que contribuyen a darle a la obra un valor escultórico. Un paisaje que desde el punto de vista cromático aparece perfectamente construido, con aquellas mismas recetas que habían caracterizado la pintura del manierismo. Perfección que, lamentablemente, no se hace extensiva al resto de la obra, resultando alguno de los fragmentos especialmente llamativo por esta razón. Así, fijémonos, por ejemplo, en las manos del santo o en la parte superior de la figura del ángel.

Este lienzo, obra de un pintor totalmente desconocido, plantea ciertas dificultades para su datación, sin embargo, y apoyándonos en razones estilísticas, creemos que este cuadro fue realizado en los años iniciales del siglo XVII. A suponerlo nos lleva la coloración utilizada en el paisaje, que hace que éste esté estructurado siguiendo las pautas enunciadas por el manierismo, la valoración que el pintor hace de la incidencia de luz sobre la vestimenta y el profundo alargamiento de las extremidades inferiores del santo y el ángel, unido al hecho de que la túnica es representada de una sola pieza, entera, y no con abertura central como lo será posteriormente, y a que el ángel aplica el unguento a la herida tocando con sus dedos la pierna del santo, y la presencia de ese perro de aguas, que nos trae evocaciones con los realizados por Tiziano, y que aquí ya pierde su valor iconográfico para quedar convertido en un simple elemento ornamental. Claro que, todas estas características que nos hablan de aquel momento de la historia del arte parecen contradecirse con los colores que el pintor utiliza cuando realiza la figura de San Roque, paleta que jamás sería admitida por ese movimiento artístico, lo que nos lleva a pensar que el cuadro fue repintado ya avanzada la segunda mitad del siglo XVIII.

E.F.C.

SAN AGUSTÍN.

ANÓNIMO. TERCER TERCIO DEL SIGLO XVII. ÓLEO SOBRE LIENZO. 78 x 99 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Óleo en que se representa a San Agustín, personaje de los siglos IV-V que tras una vida disoluta al servicio del maniqueísmo se convirtió al Cristianismo por la insistencia de su madre Santa Mónica y de San Ambrosio, quien le influyó muchísimo. Hombre de gran cultura, a partir de su conversión orientó sus estudios al campo



San Agustín

teológico. Este hecho se confirma al ser considerado uno de los cuatro Doctores de la Iglesia Latina. Fue nombrado obispo de Hipona, en donde falleció en el año 430, tras pedir a Dios su muerte después de caer la ciudad en manos de los vándalos.

En la obra que nos ocupa se mantiene cierta idea de retrato de status de personalidades sobre su bufete: Cristo crucificado, la tiara que aparece al fondo, en referencia a la dignidad de obispo de San Agustín, y la calavera, tradicional emblema del ascetismo. Sin embargo, se busca resaltar el sentido místico del protagonista, que aparece representado, no como un obispo (de ello sólo estaría la mencionada referencia a la tiara en el fondo), sino como un simple monje de la Orden por él fundada, con el hábito negro de anchas mangas y cinturón de cuero ceñido.

Un papel fundamental lo desempeña el atributo característico del Santo, el corazón inflamado, sobre su mano, atravesado por una o más flechas. Aquí se nos presenta en primer plano y con el dardo formando una diagonal con sentido compositivo. El corazón en llamas atravesado se convierte, a partir del siglo XV, en el símbolo habitual del Santo. A él hace referencia San Agustín en uno de los tomos de sus "Confesiones": "*Sagittaveras tu cor meum charitate tua*" (Habías herido mi corazón con la flecha de tu amor) y tiene ese contenido simbólico del corazón abrasado en llamas por amor a Dios, que lo ha atravesado con la flecha. Como podemos ver en el cuadro, la flecha parte de la imagen de Cristo crucificado que hay sobre la mesa. Este corazón herido e inflamado de fuego divino era el que ilustraba su entendimiento y mantenía encendido su celo frente a las herejías.

Ante todo lo anterior vemos que se trata de un cuadro pleno de simbolismo y de misticismo. Según Monterroso Montero, "la escena, en realidad, responde a la visión de San Agustín que suele ir acompañada de la siguiente frase: *Hinc Pascor a vulnere, hinc labor ab ubere...*".

En el plano formal es una obra en la que cabría destacar lo expresivo del rostro y las manos de la figura. Cabeza y mano izquierda (la que sostiene el corazón) realizados con buenos escorzos, especialmente en la mano. Mientras, la mano derecha, de gran tamaño, marca una nueva diagonal, que se cruzaría con la más clara que forma la flecha que parte de la imagen del Crucificado.

Cuadro de contrastes de luces y sombras con un sentido tenebrista. Una luz diagonal ilumina la mano sobre el pecho, un lado del rostro y la figura de Cristo, quedando el resto en penumbra; a excepción de la ventana que se abre al fondo que nos deja ver un cielo nublado. En la otra esquina, la tiara, en blanco y oro, también produce reflejos de luz.

La gama cromática es bastante pobre y casi se resume (menos en el caso de ventana y tiara, que dan luz; y de la carne), a la mancha negra del hábito que invade todo un lado del cuadro y a la roja (donde se aprecian los juegos de luces y sombras) que ocupa el otro lado casi en su totalidad.

R.Y.P.

Bibliografía: CROISSET, J.: *Año Cristiano. Ejercicios devotos para todos los días del año*, t. III, Madrid, 1853, pp. 382-385; RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*, t. II, vol. 3, Barcelona, 1997.

SAN JOAQUÍN Y EL HERMANO JUAN.

ANÓNIMO. PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVIII. ÓLEO SOBRE LIENZO. 82,5 x 118 CM.
SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Representación del hermano carmelita, Juan, junto a San Joaquín en un ambiente fundamentalmente pictórico que viene marcado por un fondo sobre el que se han representado las dos figuras de un modo convencional. Sobre esta base se han plasmado una columna y el cortinaje, que dotan a la escena de gran solemnidad.

El autor ha jugado con el recurso anticlásico de cortar la figura del Carmelita, colocado un nivel más bajo que el santo, ante el que reza juntando sus manos en actitud de oración, llevando la escena mas allá de los límites impuestos por el marco del cuadro.

El cromatismo se basa en el juego de diferentes tonos de dos colores —el ocre y el verde—, mediante los que busca plasmar las calidades táctiles en las ropas, apreciándose la diferencia entre el armiño y el hábito, cuyo plegado es de tipo ornamental y tubular.

En cuanto al dibujo, existe una ejecución más cuidada en el rostro que en las manos, que se representan muy estilizadas, y el canon se alarga, en aras de una mayor gracia y verticalidad.

El tipo iconográfico parte de la obra de García de Bouzas, autor que preside la pintura santiaguesa de finales del XVII y que trasciende al siglo siguiente, *La Virgen entregando un retrato de Santo Domingo al monje de Soriano*, obra de corte italianizante. Así se ha plasmado la veneración del hermano Juan ante su patrón o, lo que es lo mismo, el hermano carmelita al que rinde culto.

La presencia de esta obra en el monasterio de San Paio de Antealteres se debe al hecho de que durante la desamortización eclesiástica muchas obras de arte han ido a parar, para su custodia y conservación, a dicho monasterio.

M^a.A.C.F.

Bibliografía: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Barroco". En *Enciclopedia Temática de Galicia*, Barcelona, 1990; REVILLA F: *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, 1995.

SAN BENITO.

ANÓNIMO. CÍRCULO DE JUAN A. GARCÍA DE BOUZAS.

SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII. ÓLEO SOBRE TABLA. 26 x 33,5 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Esta representación de San Benito sigue el modelo iconográfico con el que generalmente se representa a este fundador de la Orden benedictina.



San Joaquín y el hermano Juan



San Benito

La escena toma como punto de partida el relato en donde se narra la aparición del sol durante la noche: *“En esta visión se siguió un hecho maravilloso; porque, como él mismo contó después, apareció antes sus ojos todo el mundo como recogido en un rayo de sol. Y mientras el venerable padre fijaba sus pupilas en el brillo de aquella luz deslumbradora, vió como el alma de Germán, Obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en un globo de fuego”*¹.

El santo es identificado con sus atributos característicos: el hábito negro propio de su Orden, el báculo que representa su autoridad, y la mitra, símbolo de su renuncia a la dignidad episcopal. Sobre una mesa, cerrando el ángulo de la perspectiva, está el Libro de la Regla abierto y la pluma como elemento de escritura. San Benito inclina su cabeza ligeramente y eleva su mirada al cielo.

La composición es abierta y sumamente dinámica ya que utiliza dos diagonales opuestas, recurso característico de época barroca.

Hay determinados elementos, como por ejemplo el taburete de defectuosa perspectiva, la mitra, la tarima o el báculo en el suelo, que desarrollan a su alrededor un espacio abierto que organiza toda la composición.

La paleta de color es muy poco luminosa. Predominan los tonos tierra, marrones y oscuros, con un fondo dorado, en donde la utilización de las nubes traslada la escena desde el ámbito terrestre al celeste. También son representativas las notas de carmín intenso que recubren el taburete.

Podemos datar este óleo en el segundo tercio del siglo XVIII, gracias a la policromía, la composición y la actitud en la representación de San Benito siguiendo un modelo de canon alargado, con desproporción en el tratamiento del cuerpo. De ahí que no contribuyan a la creación de volumen.

A.B.F.N.

Nota

¹ Diálogos, Libro II, op. cit., p. 233. Cit. ROSENDE VALDÉS, A.A.: *El coro de San Martín*, p. 234.

Bibliografía: CAMÓN AZNAR, J.: “La pintura española del siglo XVI”. En *Summa Artis*, XXIV, Madrid, 1970; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTEROSO MONTERO, J.M.: “La pintura del Monasterio de San Paio de Antealtares”, en este catálogo.

SANTA ESCOLÁSTICA.

ANÓNIMO. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII. ÓLEO SOBRE LIENZO. 71 x 94 CM.
SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

La Santa Escolástica que se representa en este lienzo repite algunos de los esquemas del retablo de la misma advocación, trazado por Caamiña entre 1773 y 1777, que se encuentra en la iglesia de San Martín Pinario —concretamente en la primera capilla desde el crucero— y cuya imagen fue realizada por Ferreiro.

La santa, hermana gemela de San Benito y fundadora de la Regla benedictina femenina, lleva el libro de la misma sobre el que se sitúa la paloma que simboliza su alma y que San Benito había visto volar hacia el cielo: “vio como el alma de su hermana, recién salida del cuerpo, ascendía volando en forma de paloma...”. Dos ángeles que portan la palma —símbolo de triunfo— y la corona —atributo de mártires y vírgenes— se sitúan sobre la santa. En la repisa de la balaustrada se coloca un lirio en una maceta que hace alusión a la pureza y, ya en el suelo un flagelo, un rosario y una calavera. Estos tres elementos están aludiendo a la penitencia, la oración y la muerte dentro del contexto barroco de la “meditación visualizada” jesuita. Por último, la bola del mundo rodeada por una serpiente hace referencia al pecado original. La lectura iconográfica nos habla del triunfo de la santa, a la que se atribuye la pureza como cualidad, sobre el pecado original a través de la mortificación y la oración. —

El báculo que lleva en la mano se separa del cuerpo generando una dispersión de fuerzas de corte muy barroco, e inicia una diagonal compositiva cuyo fin sería la bola del mundo que rodea la serpiente. En contraposición, los rayos divinos que iluminan a la santa fundadora dibujan otra diagonal que se cruza con la anterior creando así una composición en aspa. La concepción del espacio resulta interesante pues, aunque se representa a la santa por medio de los esquemas usuales —bajo un rompimiento de gloria, rodeada de querubines y “angelotes” sobre nubes—, se coloca como fondo una arquitectura palaciega conformada por una gran balaustrada, pilastra de alto basamento y suelo que imita mármoles. Este fondo no estaría justificado ni narrativa ni iconográficamente, razón por la cual habría que buscar su razón de ser en el deseo de ennoblecer la escena.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. y FOLGAR DE LA CALLE, M^a del C.: “Los retablos”. En *San Martín Pinario*, catálogo de la exposición, Santiago, 1999; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “El retablo de Santa Escolástica”. En *Galicia no Tempo*, catálogo de la exposición, Santiago, 1990. Idem: “El Barroco”. En *Enciclopedia Temática de Galicia*, Barcelona, 1988; VORÁGINE, S. de la: *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1982.

SAN JOSÉ.

CÍRCULO DE JUAN A. GARCÍA DE BOUZAS. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII.

ÓLEO SOBRE LIENZO. 75,6 x 63,8 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

San José abandona su papel secundario en la Iglesia Católica a partir de la publicación en 1522 de la *Suma de los dones de San José*, y es, desde entonces, cuando las distintas órdenes religiosas difunden su advocación dentro de sus casas y propagan su culto.

En las representaciones que de él se hacen con el Niño se muestra a un San José que tiene, según Mâle, “una relación de padre atento y cariñoso”. Se representa aquí a un



Santa Escolástica



San José

San José que responde a estas características. Sienta al Niño, que lleva únicamente túnica, sobre su regazo y le ase con la mano izquierda. Éste se vuelve hacia él en actitud muy cariñosa y estira la mano para tocar la cruz, mientras se produce un intercambio de atributos. San José porta en su mano la cruz, símbolo de la pasión de Cristo, mientras su hijo lleva la vara florida que identifica a José como el elegido para desposar a María, además de ser el símbolo de su pureza. Es evidente la existencia de una cariñosa relación entre ambos reflejada en sus miradas y sonrisas recíprocas.

La escena discurre en un interior en el que varios elementos están creando espacio por sí mismos: la mesa sobre y bajo la cual se sitúan las herramientas de carpintero de San José, que funcionan también como atributos, la banqueta sobre la que se sienta el santo y cuya visión completa no es posible —siguiendo los presupuestos barrocos de representación teatral en la que no se puede ver la escena completa—. Se compone la escena a partir de la yuxtaposición de dos planos definidos, uno, por la presencia de la banqueta y, otro, por la mesa. En la escena se dibujan dos diagonales que se entrecruzan generando un espacio dinámico. Una de ellas parte del taburete hasta la cabeza del Niño y otra desde San José pasando por la mano del Niño hasta la sierra que se apoya en el suelo. La cortina que se sitúa tras San José no sólo delimita el espacio, sino que además ennoblece la estancia y establece un plano medio en la escena.

Por otro lado, el suelo ajedrezado trasciende al fondo y provoca una sensación de perspectiva a partir de la alternancia de colores rojo y negro.

En cuanto a la técnica, repite algunas de las características del pintor García de Bouzas, ya que además del modo en que sitúa las figuras en el espacio, apreciamos que alarga su canon, potencia excesivamente la luz dorada y utiliza una paleta de colores que va perdiendo intensidad al tiempo que contrasta gamas frías con abundantes reflejos. Los pliegues se tratan de un modo muy suave y se arremolinan sobre el regazo de San José y en la túnica del Niño.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "La expresión artística de la devoción". En *Galicia renace*, "Galicia, Terra Única", Santiago, 1997. Idem: "El Barroco". En *Enciclopedia Temática de Galicia. Arte*, Barcelona, 1988; MÅLE, E.: *El Barroco*, Madrid, 1985; SANTOS OTERO, A. de.: *Los evangelios apócrifos*, Madrid, 1996.

SAN FRANCISCO ES REPRESENTADO COMO FORERO ANTE EL ABAD DE SAN MARTÍN PINARIO.
ANÓNIMO. CÍRCULO DE JUAN A. GARCÍA DE BOUZAS.
SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII. ÓLEO SOBRE LIENZO. 80 x 60 CM.
SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Este episodio, ya legendario en la historia de la Orden franciscana, recoge el momento en que San Francisco presenta un foro, simbolizado en la cesta de pe-



San Francisco es representado como forero ante el abad de San Martín Pinario

ces, al abad de San Martín y es, a la vez, una muestra de agradecimiento por la cesión de los terrenos para la construcción del convento franciscano, y un honor para ambas comunidades, que contarían con el Santo de Asís como fundador y forero, respectivamente.

La escena se desarrolla en el interior del monasterio de San Martín Pinario, con una abundancia de personajes y elementos que producen una mayor sensación de espacialidad y movimiento, gracias a su disposición. La mesa, dispuesta a la izquierda de la escena, la silla, la tarima y sobre todo, la distribución de las manos de los personajes convergentes en la canastilla de peces que San Francisco ofrece al abad benedictino, contribuyen a crear una composición abierta que sigue los cánones barrocos, en donde la representación teatral es una de sus más significativas características.

Tanto el suelo ajedrezado de la estancia, que provoca una perspectiva hacia el fondo debido a la alternancia de los distintos colores de los jaspes, como la posición de algunos personajes —el situado en el margen del lienzo se encuentra de espaldas al espectador— hacen más creíble la realidad tridimensional de la escena.

Por su parte, la arquitectura también ayuda a definir el espacio escénico, a ennoblecir la estancia, generando una perspectiva hacia el fondo cerrado por un retablo dorado.

En cuanto a su gama cromática, ésta se caracteriza por los tonos hierros y ocre.

A.B.F.N.

Bibliografía: CAMÓN AZNAR, J.: "La pintura española del siglo XVI". En *Summa Artis*, XXIV, Madrid, 1970; FERNÁNDEZ CASTINEIRAS, E. y MONTEROSO MONTERO, J.M.: "La pintura", en este catálogo.



Santa Rosalía

SANTA ROSALÍA (SANTA ROSA DE PALERMO).

ANÓNIMO. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII. ÓLEO SOBRE LIENZO. 72,5 x 92,5 CM. SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

Tela pintada al óleo de la Santa y Virgen de Palermo, ciudad de la que es patrona, que vivió a lo largo del siglo XII. Sin embargo, y tal y como afirma Réau (que habla de ejemplo típico de "culto con retraso"), su devoción fue olvidada durante la Edad Media y no fue recuperada hasta tiempos de la Contrarreforma. Es precisamente en el año 1624 cuando se encuentran sus restos y son llevados a la Catedral de Palermo, donde empiezan a ser venerados. Estamos en una época de peste en la ciudad siciliana, y la invocación a la Santa hace que ésta remita, por lo que su culto aumenta y se hace popular en toda Sicilia. La devoción a Santa Rosa de Palermo se extendió durante el siglo XVII, primero por Italia y después por Francia y los Países Bajos, gracias, sobre todo, a la difusión que le dio la Compañía de Jesús.

Según la tradición, se trataba de una mujer de noble cuna que renunció al mundo y, por amor a Jesucristo, se retiró como anacoreta a una gruta en el monte Quisquina, en donde estuvo unos años. De aquí, y sin que sepamos por qué motivo, partió de nuevo a Palermo y se estableció en el cercano monte Pellegrino, donde encontró una gruta de condiciones aún más duras que la primera y en donde vivió hasta su muerte.

En este lienzo se está representando la escena más habitual de la iconografía de Santa Rosalía: su coronación con una corona de rosas por dos ángeles que sostienen en sus manos una palma y unas azucenas como atributos de la Santa. Ésta, por su parte, sostiene un bordón de peregrino y un globo terráqueo, que aluden a su renuncia del mundo al trasladarse a vivir a una gruta en la montaña. También, como es tradicional, aparece vestida con el hábito de agustina y con un crucifijo en el pecho, símbolo de su amor por Jesucristo.

Cronológicamente llevamos el cuadro al segundo tercio del siglo XVIII, en relación con el círculo compostelano de García de Bouzas, en base a las principales características formales de la obra, tales como el estatismo, la composición muy poco movida pero con dos líneas superpuestas que forman una "V".

La sensación de perspectiva se logra a base de juegos de luces y sombras y dejando las figuras en un plano medio. También se consigue efecto de espacio, sobre todo al romperse los límites marcados por el propio marco, como sucede con los rayos solares, cuyo origen celeste es cortado, pero que, sin embargo, cumplen sobradamente su misión. La posición de la figura, en contraposto, también juega su papel en relación con su espacio, lo que podemos apreciar claramente en la postura de las piernas y de los pies de la Santa.

Los pliegues de los ropajes son redondeados y muy finos, caen rectos y dan cierta sensación de volumen. Sin embargo, no existe una valoración de los plegados.

El cuerpo y los marcados rasgos faciales de la figura, de pequeña cabeza oval respecto del resto del cuerpo, pómulos salientes, ojos hundidos y rasgados... son otras características más que nos llevan a la datación que se ha establecido para la obra.

La gama cromática utilizada es muy suave y de tonos dulcificados, lo que se corresponde con la temática mística del cuadro.

Finalmente hay que hacer mención al paisaje que se puede apreciar como fondo del cuadro, que ubica la acción en su localización original en la gruta de la montaña a la que se retiró a vivir Santa Rosalía.

R.Y.P.

Bibliografía: CROISSET, J.: *Año Cristiano, ejercicios devotos para todos los días del año*, t. III, Madrid, 1853; RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*, t. II, v. 5, Barcelona, 1998, pp. 154-155.

SAN BLAS.

CÍRCULO DE JUAN ANTONIO GARCÍA DE BOUZAS. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII. ÓLEO SOBRE TABLA. 38 x 59 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

Se trata de una tabla de reducidas dimensiones en la que se presenta una imagen devocional de San Blas.

Desde un punto de vista iconográfico no presenta ningún rasgo sobresaliente. Vestido con los ropajes correspondientes a su dignidad de obispo —mitra, báculo, capa pluvial, alba y guantes—, lleva su mano derecha a la garganta, gesto que lo identifica como santo taumaturgo invocado en los males de la garganta.

Mucho más interesantes son su ejecución técnica y su interpretación como imagen de devoción. De este modo, habría que destacar su paleta, dominada por carmines y grises argénteos, su pincelada ágil y suelta a la hora de describir sus facciones —ojos ligeramente saltones, carnaciones mórbidas y nacaradas, nariz prominente y mentón redondeado— y, sobre todo, su sentido decorativo expre-



San Blas

sado en la minuciosidad del dibujo floral del encaje de su alba o en los brocados y pedrerías de la capa pluvial. Algo parecido ocurre con la decoración vegetal de las enjutas de la hornacina en la que se le ha situado.

La interpretación de esta imagen se debe hacer a partir de dos premisas: en primer lugar, su condición de objeto de devoción particular dadas sus pequeñas dimensiones; en segundo lugar, la constatación de que en el monasterio de San Paio de Antealtares, durante el siglo XVIII, debió existir una gran devoción hacia este santo en la medida en que es una de las imágenes que se pide que se sitúe en el retablo de la Expectación.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, es comprensible que el pintor haya situado la imagen de San Blas dentro de un contexto arquitectónico tan preciso como puede ser la hornacina de un altar, de la cual, además, debe destacarse con un verdadero valor tridimensional. Casi con el mismo tratamiento que recibiría un bodegón barroco, San Blas se dispone sobre el umbral del arco, invadiendo el espacio visual del espectador con el báculo, que se tercia ligeramente sobre su cuerpo, con el libro que sostiene en su mano izquierda y con la mitra.

Se puede afirmar que el pintor pretende pintar la imagen del Santo, tal y como aparece en un altar, y no la figura del mismo.

J.M.M.M.

Bibliografía: CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, I, Madrid, 1800; COSTA CLAVELL, X.: "La pintura gallega de los siglos XVII, XVIII y XIX". En *Plástica Gallega*, Vigo, 1981; COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Compostela, 1932; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: "El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea", *Adaxe*, 3 (1987). Idem: "García de Bouzas, Juan Antonio". En *Gran Enciclopedia Gallega*, XV. Idem: "La Edad Moderna". En *La Catedral de Santiago*, A Coruña, 1993; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Barroco". En *Gran Enciclopedia Temática. Arte*, VI, Barcelona, 1988; MONTEROSO MONTERO, J.M.: *La Pintura Barroca en Galicia. (1620-1750)*, Santiago de Compostela, 1995. Idem: "Juan A. García de Bouzas". En *Pintores Gallegos* (en prensa); MURGUÍA, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1885.

MARÍA MAGDALENA.

ANÓNIMO. MEDIADOS DEL SIGLO XVIII. ÓLEO SOBRE TABLA. 138 X 158 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

En esta tabla se ha representado un medio fundamentalmente pictórico e irreal, en el que vemos en primer plano y recostada la figura de María Magdalena, santa que no pertenece ni al grupo de los mártires ni al de las vírgenes y que se define como: *Doncella santa Magdalena, quae non virgo, sed puella dici potest.*

Se ha tomado como referencia para la representación su propia leyenda y la iconografía tradicional, aglutinando varias personalidades: por un lado es la pecadora anónima de San Lucas (7. 37) y por otro María, la hermana de Lázaro y Marta.

El tipo iconográfico es muy importante: contrapone a la mujer ascética con la Magdalena penitente, reflejando ambas personalidades mediante los atributos; en

primer lugar, la larga cabellera suelta que censura el escote que luce su vestido, el vaso de perfumes cerrado, cuyo contenido esparcirá sobre los pies de Cristo y la calavera ante la cual medita; por otro, se representa según su condición mundana, con ropa de cortesana.

Tras ella se sitúa un fondo que divide el espacio en dos zonas, una celeste y otra terrena, siguiendo la fórmula tradicional barroca. La zona celestial o de Gloria está inundada de una luz anaranjada, que engendra un espacio simbólico donde se representa un “rompimiento” en el que vemos a María acompañada de los ángeles, un ángel músico que toca el órgano y otros dos que portan la partitura. Son los ángeles que todos los días la arrebatan al Paraíso para hacerle oír un concierto celestial. En cuanto a su composición, esta zona celeste parte del modelo creado por el grabador flamenco Sadeler en una de sus estampas.

La zona terrestre viene marcada por un paisaje inspirado en el mundo flamenco. Se han representado diferentes animales (pajarillos, conejos que comen hierba o huyen veloces, y un ciervo), como si se tratara del Paraíso, un mundo totalmente opuesto al que debe rodear a un ermitaño. Está dominada por tonos y luces basados en la gama de verdes, marcados por la propia naturaleza. El cromatismo se degrada de un tono verde oscuro a uno más claro, para volver al anterior en una diagonal que centraliza el paisaje, recurso que se ha utilizado para crear un efecto de tridimensionalidad, conseguido también con la esterilla sobre la que reposa Magdalena. Remata con un espacio más iluminado que está presidido también por una degradación de los mismos tonos, en el que se han plasmado elementos de una flora desértica que contrastan con el paisaje inmediatamente anterior, lleno de vida y vegetación.

El autor ha jugado en toda la composición con el recurso anticlásico de cortar los elementos, como se ve en la esterilla y el paisaje, manifestando el sentimiento plenamente barroco de que la composición se desarrolle más allá de los límites impuestos por el marco.

Existe en el medio un gusto por el detalle, consiguiendo un mayor grado de plasticidad.

M^a.A.C.F.

Bibliografía: RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, ed. del Serval, 1997.



María Magdalena

SAN BENITO.

ANÓNIMO. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII. ÓLEO SOBRE LIENZO. 70,5 x 97 CM.
SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Mucho se ha escrito acerca de San Benito, al que se le ha llamado “Padre de la Europa cristiana, Patriarca de los monjes de Occidente; Legislador, cual otro

Moisés, de su pueblo; Varón de Dios, dechado de virtudes y poseído por el Espíritu; Profeta y Taumaturgo, lleno del espíritu de todos los justos; fundador de monasterios a los que lega la grandeza espiritual de su alma a través de su Santa regla, que tantos millares de almas ha santificado...”, y, sin embargo, carecemos de su auténtico retrato, ya que los rasgos faciales del Santo los ignoraron tanto aquellos que por primera vez se ocuparon de él, como su principal biógrafo, el papa San Gregorio Magno, que, consciente o inconscientemente, olvidó darnos estas características, pues su única preocupación estuvo dirigida a resaltar su aspecto moral y espiritual.

A pesar de que, como ha escrito Cahier en *Caractéristiques des saints dans l'art populaire* (París, 1867, II, 807), cada santo, de acuerdo con su espíritu y con la forma específica de su santidad, se acompaña de una serie de atributos que con el paso del tiempo terminan siendo peculiares y que suelen tomarse de episodios de su vida, ya sea ésta real o legendaria, y de que San Benito alcanzó uno de los programas iconográficos más importantes consagrados a un santo que haya conocido la historia del arte figurativo, el pintor olvida los dos atributos que mejor lo definen: el libro de *La Regla*, obra escrita hace ya quince siglos y que sigue teniendo presencia en la Orden, libro que sin embargo sí aparecerá en otros cuadros que también posee el monasterio de San Paio de Antealtares, aunque se le situará indistintamente a la derecha o a la izquierda, libro que unas veces encontraremos cerrado y otras abierto, llegándose incluso a poderse intuir, que no leer, alguna de las frases en él contenidas. El otro elemento que aquí también se ignora es el característico cuervo que lleva un pan en el pico, forma inspirada en los *Diálogos* (2, 8). Sí aparece, por el contrario, el báculo pastoral, de una muy simple ejecución, y la mitra, pero el hecho de que no sean portados por él mismo y que aparezcan como a un lado bien pudiera ser debido a que con ello se pretende señalar que el santo rehusó varios obispados, lo que históricamente no está demostrado. El hecho de que no lleve la cruz pectoral, que a partir del siglo XVI tendrá carácter obligatorio para los obispos, tampoco debe llamarnos mucho la atención, pues al parecer fue un elemento al que los abades benedictinos debieron de hacerle muy poco caso, lo que ya no sucederá, en cambio, a partir de la restauración monástica del siglo XIX en el que su presencia ya solía ser habitual.

El pintor, como sucede en la obra de la inmensa mayoría de los artistas españoles, representa al santo con un aspecto venerable, en esa edad que nos habla de la plena madurez, pero no viejo, con semblante de respetuosa dignidad, de frente amplia y muy escaso pelo, de mejillas hundidas y pómulos salientes, nariz afilada, y dotado de una barba finísima, con unas facciones que pretenden idealizarse para así sugerirnos un estado de éxtasis, de ahí, entonces, la presencia de una serie de signos convencionales como la cabeza ligeramente inclinada, la boca ligerísimamente entreabierto, o la mirada que se pierde en lo alto, precisamente de donde procede ese gran resplandor que por su posición y por la expresión del santo hay que entender como de origen divino. Resplandor que viene enmarcado por unos *putti* que revolotean en los ángulos superiores del cuadro y que nos vincu-



San Benito

lan con el mundo del barroco, movimiento estilístico al que también nos remiten las normas compositivas empleadas, ya que el Santo es contemplado desde un punto de vista muy próximo, lo que motivará que desaparezca del encuadre la parte inferior de la imagen.

San Benito, que está concebido con un canon alargado y estrecho y caracterizado por una cierta planitud, viste la ampulosa cogulla de amplias mangas que caracteriza a la Congregación de Valladolid, lo que viene motivado porque en torno a ella se agruparán la mayoría de los monasterios asentados en la Península. El santo posa su diestra, dotada de unos estilizadísimos dedos, sobre su pecho, no en

actitud de penitencia sino de aceptación, mientras que a la mano izquierda le hace dibujar un curioso y llamativo escorzo con el que pretende conferir a la obra un valor plástico que lamentablemente no consigue.

El cuadro fue concebido en tres planos. El primero viene dado por la presencia de un rollizo ángel plasmado como si se tratase de un ser de carne y hueso, pues sólo las alas indican su condición angélica, y cuya función se limita a mostrarnos los dos ya mencionados atributos del Santo. El segundo plano es aquel que ocupa el titular de la obra, mientras que el tercero y último lo constituye ese rompimiento celeste que nos remite a aquel pasaje del Apocalipsis (21, 23): “no había menester de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba, y su lumbrera era el Cordero”. Esa luz será precisamente la encargada de transformar el marco en el que el santo se encuentra y que motiva que desaparezca el fondo, y será precisamente esa atmósfera, ese aire que le rodea, el encargado de recortar su figura a contra luz, efecto que se verá todavía más incrementado por el color negro de la cogulla de la orden benedictina con la que se viste.

El pintor, cuyo nombre desconocemos, así como tampoco nos atrevemos a señalar cuál fue la posible fuente de inspiración empleada, es poseedor de una plástica que nos remite a los años iniciales de la segunda mitad del siglo XVIII. Su hacer se caracteriza por una cierta habilidad dibujística que, sin lugar a dudas, adquiere sus mayores cotas en el tratamiento de la barba. Las nubes que coronan el fondo, por el contrario, están carentes de blandura, una blandura que quizás nunca quisieron tener, y la disposición que adoptan sus manos, sobre todo la izquierda, en un gesto que pretende estar acorde con la representación del éxtasis en el que, entendemos, quiere sumir al Santo, no logra sorprendernos, ya que no se percibe esa captación anímica que de él tenía que desprenderse si ésa realmente fue la intención del pintor.

E.F.C.

LA EDAD MODERNA

LA ORFEBRERÍA

Maribel Larriba Leira

En 1499 fue erigido en convento de benedictinas el monasterio de Antealtares, hasta entonces habitado por monjes de la misma Orden, quienes habían pasado a ocupar el nuevo recinto monacal de San Martín Pinario. Fray Rodrigo de Valencia, prior de la Congregación de Valladolid, de la que dependían los benedictinos gallegos, conocedor de las penosas condiciones en las que se encontraban algunas pequeñas comunidades de monjas, decidió congregadas en el vacío monasterio de Antealtares. Para su fundación vinieron religiosas procedentes de San Salvador del Moral y de otros cenobios burgaleses. La primera abadesa, Beatriz de Acuña, procedía del citado monasterio.

Cuando la nueva comunidad se instala en Antealtares, el edificio no era más que una dependencia de San Martín Pinario que los monjes habían dejado prácticamente vacía. En su traslado se llevaron consigo los objetos más estimados, entre los que sin duda se encontraban los destinados al culto. Ésta es la razón de que no se conserve en el convento orfebrería anterior a la llegada de las religiosas y quizá justifique la existencia de obras de talleres castellanos que las monjas debieron traer consigo.

Hasta finales del siglo XVI la comunidad no emprendió trabajos de renovación en el edificio y sus dependencias, ni dotó a la iglesia de objetos suntuarios para el Oficio Divino. El esfuerzo económico que tales obras suponían no pudo ser asumido por la comunidad en sus primeros años de existencia, pero a partir de este momento se inicia una etapa de crecimiento que se prolongará, casi sin interrupción, hasta el siglo XIX.

La preocupación por herosear el culto y la liturgia, que desde entonces cuidan las religiosas con esmero, está en el origen de los encargos de las primeras obras de orfebrería, cuyo destino no sólo era el monasterio, sino las iglesias de él dependientes. El tesoro aumentaba también gracias a las alhajas que formaban parte de los ajuares que aportaban las nuevas monjas profesas. Las obras más relevantes se debían al interés de las abadesas, que se sucedían cada cuatro años al frente del monasterio, por superar los



Regla de San Benito, siglo XVIII

mandatos de sus antecesoras añadiendo nuevas rentas a la hacienda monacal, promoviendo mejoras en el edificio y, como muestra de su talante espiritual, enriqueciendo el tesoro con nuevas alhajas para el culto que costeaban de sus rentas personales. Muestra singular del patrocinio de las primeras abadesas es el brazo-relicario que Isabel de Montoia encargó al platero Duarte Cedeira en 1594, para albergar la reliquia de San Paio, el santo niño, titular del monasterio.

Relicario de los Santos Reyes,
siglo XVII



El siglo XVII va a marcar un período fecundo desde el punto de vista artístico, que afectó no sólo al edificio monacal, sino también a su ornato interior. Durante la primera mitad de siglo se reflejará en la cantidad de alhajas para templo y sacristía que se compraron, no sólo de pontifical y de capilla, para servicio y adorno del altar, sino para hermostrar las ceremonias litúrgicas con las que se iba ampliando el culto en el monasterio. Prueba de ello es la devoción que se generó tras el descubrimiento, en 1625, de una reliquia del incienso de los Reyes Magos. El hallazgo dio lugar a la celebración solemne de su fiesta en la que se exponía la reliquia a la veneración de los fieles. Con este motivo se encargó un rico relicario de plata que es el que hoy tiene.

No hay abadiato en que no figure, en el resumen de los Aumentos de Sacristía, un importantísimo número de objetos preciosos destinados al culto de Dios y sus santos. Muchos no han llegado a nosotros, pero debieron ser espectaculares a tenor de las descripciones que de ellos hace la documentación, como las andas y baldaquino de plata que en 1631 se encargaron a los plateros Jorge López de Lemos y Jorge Fernández¹. De los que hoy se conservan destaca la urna eucarística destinada a la reserva del Santísimo conocida como “Sacro Pelicano”, que fue ejecutada en 1644.

Entre San Paio de Antealtares y San Martín Pinario había un intercambio frecuente de objetos litúrgicos para enriquecer las celebraciones de uno y otro monasterio. La belleza y abundancia de estos objetos movieron a muchas iglesias a pedirselos a los abades, para sus fiestas solemnes. Como consecuencia de este ir y venir, los objetos sufrían daños y pérdidas, razón por la que se restringió su préstamo. Expresamente se prohibió el de los objetos más preciosos para la comunidad, las reliquias². La sensibilidad y respeto con que las religiosas cuidaban las alhajas para el culto se trasladó, de alguna manera, a los objetos personales de las religiosas tras su fallecimiento³.

Siguen aumentando los bienes de la sacristía, bien costeados por la comunidad, bien por las abadesas o bien por las monjas que gozaban de rentas particulares. De este modo contribuían al desarrollo de la platería local cuyas obras ayudaron a difundir por toda Galicia. Aunque durante la segunda mitad de siglo la comunidad atravesó dificultades económicas y los mandatos de los visitadores de los obispados llegaban al monasterio apremiantes, se esforzaron siempre por dotar de los objetos necesarios para el culto a las iglesias de ellas dependientes.

Llegaban al tesoro numerosos regalos de la nobleza y de distintas instancias eclesiásticas, quienes expresaban de este modo su afecto o reconocimiento espiritual. La iglesia de San Paio acogía, además, el culto de varias cofradías gremiales de la ciudad, la de zapateros, la de sastres etc., las cuales contribuían, en la medida de sus posibilidades, al esplendor de las celebraciones. En 1646 el papa Inocencio X funda la cofradía de Nuestra Señora de la Esclavitud que se convirtió muy pronto en la generadora de las fiestas religiosas más destacadas de San Paio. Otra importante advocación mariana venerada en el monasterio era la del Rosario, bajo cuya protección estaba la cofradía de mercaderes de la ciudad. La cofradía de Santa María de la Minerva se fundó años más tarde, en 1703, con dedicación especial al culto al Santísimo Sacramento y a ella pertenecían todas las monjas que ingresaban en el convento. Era, junto a las ya mencionadas del Rosario y de la Esclavitud, las que canalizaban la devoción de las religiosas y de sus muchos allegados. Sorprende la gran cantidad de joyas y alhajas donadas para adorno de las imágenes de estas Vírgenes cuyas descripciones constituyen un repertorio excepcional para conocer la joyería de la época. Muchas de ellas se emplearon para enriquecer otros objetos de orfebrería, incluso sin desmontar. Son especialmente notables los regalos a la Virgen del Rosario, que llegó a poseer tal cantidad de joyas y adornos que fue necesario hacer un *“Quarto ... con su cielo raso, alazenas y cajones”* para guardar sus cosas⁴.

Muestra del cuidado que se daba al culto monástico es la reforma del comulgatorio de las monjas que se realizó en 1749. La documentación lo describe con sus rejas de plata, *“adornada con su cielo eso mesmo de plata y en medio de el la efigie de un Biril y a los lados la del sol y la luna cubierto el campo de estrellas todo grabado en dicha plata y lo mismo por los costados de la pared de dicho Comulgatorio se cubrieron con*



Placa de mayordomía de la Cofradía de N^{ra}.S^a. de la Esclavitud, siglo XIX



Placas del comulgatorio de las religiosas, 1749

*planchas también de plata grabado y aviendo en ellas barios misterios de la Pasión*⁵⁵. Como sucedió con tantas otras piezas del tesoro de San Paio, el comulgatorio fue deshecho con posterioridad, y su plata empleada en la ejecución de nuevos objetos. Afortunadamente, se conservan algunas de las piezas argénteas que lo formaban, dispuestas ahora como adorno de una arqueta.

Pocos años antes de los turbulentos sucesos que se desencadenarían a partir de 1808 y que tanto harían sufrir a las religiosas, la comunidad decidió, movida por su celo eucarístico y la ilusión por seguir embelleciendo el culto, hacer un nuevo monumento de Jueves Santo. Para ello destinaron la no pequeña cantidad de 16.000 reales, comprometiéndose la abadesa Teresa Moscoso a poner lo que faltase de su peculio personal.

Naveta, José de Noboa,
siglo XIX



La guerra de independencia contra los franceses acabó con la tranquilidad. El 30 de mayo de 1808 se constituyó en Santiago de Compostela la Junta de Armamento y Defensa, presidida el arzobispo Rafael de Múzquiz y Aldunate. Se abrió una suscripción popular a la que las monjas de San Paio quisieron contribuir ofreciendo dinero y alguna plata no necesaria para el culto, que de momento no se aceptó. Pero una vez tomada la ciudad por los franceses, empezaron las imposiciones de contribuciones monetarias y con ellas los enfrentamientos entre el afrancesado teniente corregidor de la ciudad, la abadesa y el padre vicario. Se estipuló una cuota para la

Orden benedictina que ambas comunidades, la de San Paio de Antealtares y la de San Martín Pinario, debían compartir y abonar, hasta con las alhajas del culto si no podían hacerlo en dinero. Así comenzó el expolio, pasando numerosas piezas de plata a manos de los franceses⁶. En poder de la comunidad quedó el resguardo del botín, firmado por el comisionado José de Vivas, los objetos que este juzgó necesarios para el culto y los que las monjas salvaron ocultándolos en el monasterio⁷.

Tras estos difíciles momentos históricos de guerra y desamortización, y recuperado el monasterio y su hacienda de estos avatares, se reanudaron los encargos de platería, aunque sin la profusión de los siglos precedentes. Las religiosas siguieron confiando en el buen hacer⁸ de los artífices compostelanos, y prácticamente todas las piezas que llegan a San Paio a partir de ese momento saldrán de sus talleres.

Los objetos que hoy conservan las religiosas no son más que una pequeña parte de los que debieron conformar su tesoro. Han llegado a nuestros días gracias a la habilidad de

la comunidad a la hora de sortear los peligros a los que estas piezas de carácter suntuario están siempre expuestas, y a la valoración que han sabido hacer de las mismas como obras de arte. Pero por encima de todo ello está, sin duda, su celo espiritual, que las ha movido a preservar los objetos por su significado devocional. Prueba de ello es que las piezas más antiguas de la actual colección de platería son los relicarios realizados en los primeros momentos de la vida del monasterio.

Las obras que hoy podemos contemplar no llegan al centenar, pero reúnen una gran variedad de tipos y estilos, hábilmente ejecutados por los mejores artesanos compostelanos.



Custodia portátil.
Jacobo Pecul y Crespo

Notas

- ¹ "De peso de quinientos ducados, se compondría de cuatro columnas corintias, estriadas en los dos tercios superiores y con relieves en el inferior y el pedestal con sus muchachos de medio relieve y su tarjeta en medio con su cornisa o barandilla". Cfr.: GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las señoras de San Payo: Historia de las monjas benedictinas de San Pelayo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1980, p. 223 y PÉREZ COSTANTI, P. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, pp. 330-331.
- ² El 20 de agosto de 1668 el Vicario ordena: "... por los muchos daños que se an experimentado en prestar las alajas de la Sacristía, mandamos a la Señora Abadesa pena de suspension de esa Abadía seis meses, y a los Padres Vicarios pena de privación de sus oficios, y a las Señoras Sacristanas y demas Religiosas pena de pribaçion de voz actiba y pasiba por un quadrenio que no presten, ni permitan que se presten las alajas y ornamentos de la Sacristía, sino hes al Convento de San Martín con seguridad vastante de la persona que las llebare, y de que para alla se piden. Y permitimos que la plata se pueda prestar a personas principales, y de toda satisfacion, sin que en este permiso se entienda que se puedan prestar las reliquias, aunque esten en relicarios de plata", Archivo de San Payo de Antealtares, Libro de Visitas 1 (1642-1704), fol.54 v.
- ³ En 1652 el Vicario manda: "que el Inventario de las Señoras Monjas difuntas se aga con toda la puntualidad y brevedad que nuestras constituciones disponen Y que ninguna Señora Monja por sí ni por tercera persona pueda pedir ninguna alaja de las difuntas para personas seglares sino que se repartan entre las Señoras Monjas con toda igualdad atendiendo en primer lugar a las cargas y obligaciones de las difuntas dando o vendiendo las dichas alajas con este respeto y haciendo decir por sus almas las misas que sean posibles", Archivo de San Payo de Antealtares, Libro de Visitas 1 (1642-1704), fol. 22 v.
- ⁴ Cfr.: GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: op. cit., p. 268.
- ⁵ A. San Payo de Ant., Lib. Depósito 5 (1737-1755), fol. 168 r. sin numerar.
- ⁶ El 16 de abril de 1809 se reunió el Consejo: "para entregar la plata de la Yglesia en fuerza de oficio de un comisionado de la Direccion General de Policia que su mrd. hizo presente al Consejo (el qual conserba original en poder de las Señoras Depositarias) y a la letra dice assi = hallo con Orden Superior para pasar inmediatamente a recoger con cuenta y razon todas las halajas de oro, y plata de esa Santa Yglesia, y depositarlas en la casa de la Direccion General de Policia de esta ciudad, dejando solo las precisas para el culto del altar, por convenir asi al mas pronto remedio de las necesidades publicas, y alivio de los infelices labradores. Lo que participa a V.S. para su inteligencia, y para que se sirva concurrir a hacer formal entrega de ellas mañana 16 del corriente a la hora 10 del dicho dia... = en virtud de lo qual dicho dia 16 se entregaron al referido comisionado las halajas de plata siguientes, sin peso por decir dicho Señor que se havian de pesar en la Direccion por no poder hacerse bien sin separar de ellas la materia extraña, como hierro, palo: dos copas grandes, 8 acheros bajos; 24 candeleros de diferentes tamaños; dos fuentes; dos bandejas, dos cruces, 6 ramilletes, un dosel; quatro lamparas; dos calices; dos pares de vinajeras; un atril, un caldero de agua bendita; seis arañas; las andas del monumento, y quatro baras del palio", Archivo de San Payo de Antealtares, Libro de Consejo 2 (1770-1867), fol. 70 r. y v., 71 r.
- ⁷ Cfr.: GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: op. cit., p. 364.



Dosel, siglos XVII-XIX

Bibliografía: BUJÁN RODRÍGUEZ, M^a.M.: *Catálogo archivístico del Monasterio de Benedictinas de San Payo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1996; GARCÍA COLOMBÁS, M.B.: *Las señoras de San Payo: Historia de las monjas benedictinas de San Pelayo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1980; PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930.



Rosario de San Benito

ROSAL DE SAN BENITO.

CASTILLA. ÚLTIMO TERCIO SIGLO XV—SEGUNDO TERCIO SIGLO XVI.

PLATA DORADA. FUNDIDA, CINCELADA, CALADA Y GRABADA.

29,2 x 8,6 x 9,6. COPA: 12 CM. DIÁM. VIRIL.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Custodia de pie cuadrado sobre cuatro patitas en forma de volutas, decorado con un punteado geométrico que remarca su estructura. Se remata con una moldura convexa y otra plana que da paso a una escocia. El ástil se asienta sobre un platillo cuadrado muy saliente y una moldura cuadrangular con frente de arquitos calados. Es de tipo arquitectónico con dos cuerpos de ventanas en el inferior trilobuladas y caladas y en el superior estrechas y terminadas en arco de herradura apuntado, y contrafuertes con pináculos en los ángulos. Una escueta base vegetal formada por cuatro trifolias de hojas muy nervudas culmina el ástil. El cáliz tiene forma semiesférica achatada y se remata con bocal calado en tetrafolios. De él parten cuatro caños que salen de otras tantas cabezas de león. En el interior surge un caño central más grande¹, a modo de ástil, interrumpido por una corola vegetal. El viril, circular, se orla perimetralmente con una crestería en la que se alternan roleos enfrentados a un brote central y veneritas.

El ástil de “mazonería” es parte de una pieza más antigua a la que se añadieron, probablemente a mediados del siglo XVI, nuevas estructuras y motivos decorativos “a lo romano” que la convirtieron en lo que hoy vemos, una fuente. Así adquiere un fuerte contenido simbólico en relación con la figura de Jesucristo, quien se manifiesta como la “fuente de agua viva” que el fiel recibe en la Eucaristía.

Ambos trabajos muestran la influencia de talleres castellanos en los que tal vez fue ejecutada la pieza. No es extraño encontrar en Antealtares obras de esta procedencia, ya las primeras religiosas que lo habitaron provenían de varios monasterios castellanos, de donde pudieron traerla.

Esta singular tipología hay que ligarla a la de los cálices y copones con sobrecopa, de los que apenas quedan ejemplares. Ambos son el resultado de la urgencia por crear objetos que posibilitaran la exposición pública del Santísimo, a la vez que permitieran el uso de piezas ya existentes, sin necesidad de costear otras nuevas, ya que el cáliz o el copón servían de soporte al viril. Éste podía ir cobijado bajo un templete encajado sobre la embocadura del cáliz o situado en el espigón en el que se coloca la cruz de remate en la tapa.

M.L.L.

Nota

¹ Hay dos tubitos simétricamente colocados a los lados, en los que se debía sujetar una pieza hoy perdida.

BRAZO-RELICARIO DE SAN PAIO.

DUARTE CEDEIRA. SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1594.

PLATA SOBREDORADA. 53,4 x 19 CM. APÓSTOL PEREGRINO
(LOCALIDAD: SANTIAGO) Y BURILADA, EN LA BASE. ESTA PIEÇA EN
QUE SE / GUARDA EL BRAÇO DE S^o PE / LAIO MARTIR./ SE HIÇO SIENDO A / BADESA DONA ISABEL / DE MONTOIA LABROLA /
DUARTE CEDEIRA / EL AÑO DE 1594 (EN LA BASE).SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE
ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

Es de tipo antropomorfo y significa la parte del cuerpo a la que pertenece la reliquia, un brazo, cuya mano sujeta un ramillete a modo de palma, símbolo del martirio del santo. Se asienta sobre una peana cuadrilátera que se levanta sobre unas patitas en forma de pequeños torsos, de caballos alados que rematan sus extremidades en volutas. En las caras de la base se disponen escudetes centrales, sobre una decoración incisa de picado de lustre a base de zarcillos y cabezas aladas. Esta base tiene expansiones en las esquinas en las que se sitúan figuras femeninas togadas portando en su mano la palma del martirio, de las que sólo quedan dos. Se remata con una crestería calada con personajes y animales fantásticos simétricamente colocados en cada lado. Unas cintas que parten de la base van a unirse al cuerpo del relicario desdoblándose y enmarcando cabezas de sátiro. El brazo está finamente labrado con un cuidadoso dibujo de pliegues que quieren mostrar el delicado y fino tejido que lo cubre. En el centro, dos celosías permiten ver el espacio en que se aloja la reliquia. Al complejo aparato decorativo que, repleto de elementos renacentistas, cubre profusamente la pieza, hay que añadir cabezas relevadas de ángeles alados, espejuelos, rosetas y cabujones con pedrería que enriquecían aún más la obra, muchos de los cuales se han perdido.

El autor del relicario pertenece a una numerosa familia de plateros de origen portugués, procedentes de Guimarães, que se instalarán en Compostela. De sus talleres han salido gran cantidad de piezas y, sin duda, los mejores relicarios renacentistas que se pueden ver en Compostela. El culto a las reliquias, reavivado en el siglo XVI, les proporcionó los mejores encargos. Recordar el busto-relicario de Santa Paulina hecho por su padre, Jorge Cedeira "o vello", en 1553 para la Catedral compostelana; el de Santa Florentina, hecho por su hermano Jorge Cedeira "o mozo", en 1594, también para la catedral, o el de San Lorenzo realizado también por su hermano, en 1591, y que se conserva en el convento de Santa Clara.



Brazo-relicario de San Paio



M.L.L.



Sacro Pelicano

SACRO PELICANO.

SANTIAGO DE COMPOSTELA? 1644. PLATA.

RELEVADA, FUNDIDA, CINCELADA Y GRABADA.

47,6 x 55,6 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

Urna eucarística en forma de ave, erguida sobre sus potentes patas, con las alas desplegadas y la cabeza vuelta hacia el pecho. A sus pies caminan tres crías. El caligráfico dibujo de las plumas y la expresiva cabeza del animal muestran el afán naturalista del autor aunque, como es frecuente en las representaciones de pelicanos, quizá por desconocidos, guardan escaso parecido con el ave que pretenden mostrar.

El pecho del animal lleva una puerta en cuyo exterior se dibuja una llaga abierta. Se articula mediante charnela y en su interior se sitúa el viril en el que se coloca al Santísimo.

Se conservan pocas piezas de esta tipología, siempre vinculada al misterio eucarístico. Su precedente lo encontramos en la "Columba Eucarística" que, desde del siglo XII, se destinaba a la reserva del Santísimo. Objetos relacionados son los pequeños portaviáticos de las iglesias

sevillanas de Santa María Magdalena del El Arahal, San Nicolás y San Andrés¹. A diferencia del que nos ocupa, éstos llevan sobre la puertecita del pecho las tres criaturas en actitud de picotear, como recoge la tradición eclesial del pelicano alimentando a sus crías con la sangre que le brota del pecho². Este de Antealtares tiene las tres crías a sus pies, porque la pieza funcionó como expositor de la Sagrada Forma.

Aunque es frecuente encontrar pelicanos representados en las puertas de los sagrarios, son pocas las obras de argentería en las que aparecen, siendo esta figura de bulto redondo excepcional.

Esta urna se realizó durante el abadiato de Isabel Mendoza (1641–1645) según consta documentalmente en el archivo de Antealtares. Sabemos que data de 1644 pues la semana del 28 de mayo al 4 de junio pagó el monasterio 500 reales por su hechura, citándose además que su peso final fueron 20 marcos³.

M.L.L.

Notas

¹ Cfr.: CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Portaviático, nº 135". En *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, p. 183.

² Esta simbología religiosa del pelcano, en clara relación con la Eucaristía, la encontramos recogida ya en las Etimologías de San Isidoro de Sevilla y en Santo Tomás de Aquino.

³ Archivo de San Paio de Antealtares, libro de depósito 1, fol. 336 r.

CANDELEROS.

MANUEL RIVERA. SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1778.
PLATA. MOLDEADA, RELEVADA, FUNDIDA Y CINCELADA.
45,8 x 19,5. S. PAIO; AÑO; 1778;
EN LOS ESPEJUELOS DEL PIE.
SANTIAGO DE COMPOSTELA.
MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Candeleros de pie troncopiramidal sobre pequeñas patitas en forma de volutas. Ástil balaustral conformado por la sucesión de molduras cóncavas y convexas intercaladas entre dos elementos, uno en forma de pera invertida y otro abalustrado, ambos interrumpidos en su parte más saliente por baquetones. Mechero cilíndrico compuesto de un cuerpo inferior en forma de cáliz y otro superior a modo de casquete, separados por un platillo.

La ornamentación se centra en el pie, enmarcada por las tor-napuntas que dan forma sinuosa a los ángulos de la pirámide. Las caras se decoran a base de ramilletes de flores y frutos dispuestos en torno a un espejuelo central rodeado de rocalla, en los que aparecen las marcas de propiedad de San Paio y la fecha de ejecución de las piezas.

Esta tipología de candelero de pie “triángulo” se hace habitual desde el último tercio del siglo XVII y se repetirá sin grandes variaciones hasta el siglo XIX. En tan largo período de tiempo podemos seguir su evolución formal a través del diseño del ástil y los temas decorativos empleados.

En éstos el ástil ha adquirido un perfil sinuoso gracias a las curvas que describen los elementos que lo componen. Por su parte, la decoración emplea motivos de la estética rococó. Ambas características nos remiten a producciones del último tercio del siglo XVIII.

No hay marcas que nos hablen de su autoría, pero se conserva en la colección de San Paio una bandeja que emplea idénticos elementos decorativos, ejecutada por el platero compostelano Manuel Rivera, quien creemos es el artífice de estas piezas. La bandeja perteneció a la abadesa Joaquina Arias (1777–1781), lo que confirma la sospecha de Carro Otero que los supone parte del juego de seis que se hicieron durante ese abadiato¹.



Candeleros

M.L.L.

Nota

¹ CARRO OTERO, J.: *Museo de Arte Sacro de San Paio de Antecaltares*, Santiago de Compostela, 1974, p. 17



Cruz procesional

CRUZ PROCESIONAL.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. ÚLTIMO TERCIO SIGLO XVII—ÚLTIMO TERCIO SIGLO XVIII. PLATA. RELEVADA, FUNDIDA, CINCELADA Y GRABADA.

28 x 17,5 x 3,4 CM. DIÁM. MACOLLA.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

Cruz latina con expansiones centrales en los brazos y remates trilobulados. Del círculo central parten cuatro pináculos torneados, que, de menor tamaño, se repiten en los extremos de los brazos. Una moldura plana recorre perimetralmente toda la cruz delimitando unos campos decorativos lisos —a excepción de los trilóbulos de los brazos, que se cubren con picado de lustre— en los que se dispone una decoración relevada de espejuelos enmarcados por elementos vegetales, botones y veneras.

Presenta en el anverso al Crucificado, de tres clavos, cuidada anatomía y paño de pureza arremolinado en la cadera que cae hacia los lados. Recortado sobre un cuadrón que muestra el sol y la luna sobre un fondo de nubes, ladea la cabeza a la izquierda y vuelve su mirada expresivamente hacia lo alto. Se corona con un resplandor de perfil ondulado. Este tipo de nimbo está en el origen de las rosetas que, a comienzos del siglo XIX, sustituirán al cuadrón del crucero. En el reverso aparece la Virgen del Rosario, enmarcada por una orla de rayos rectos, ondulantes y ráfagas que cubren el espacio por entero.

Esta advocación, conocida popularmente como Nuestra Señora la Antigua, y bajo cuya protección estaba la Cofradía de mercaderes, es una de las más veneradas en el monasterio.

La macolla está formada por dos cuerpos claramente diferenciados, que corresponden a distintos periodos. El inferior es globular y está decorado con cabecitas aladas aplicadas. El superior, de tipo arquitectónico, es hexagonal y lleva seis hornacinas separadas por costillas salientes en forma de “ces”. Las hornacinas se insinúan mediante el grabado y sobre ellas se sitúan las figuras cinceladas de otros tantos apóstoles, identificados con sus atributos y con el Libro en la mano. Este cuerpo se remata con una moldura convexa y pináculos sobre las costillas.

El cuerpo superior de la macolla y probablemente el cañón —con decoración grabada a buril e interrumpido por baquetones salientes—, formaron parte de una cruz anterior, tal vez de la que se incorporó a la sacristía del monasterio en 1673¹. El resto de la cruz presenta características propias de las cruces procesionales realizadas por los talleres compostelanos en la segunda mitad del siglo XVIII, como son los remates trilobulados de los brazos con la venera en el centro, y el modelo del Crucificado, que emplea un tipo muy repetido por los orfebres compostelanos de este momento.

M.L.L.

Nota

¹ Archivo de San Paio de Antealtares, libro de depósito 2 (1652–1674), fol. 410 r.

LA EDAD MODERNA

LA COLECCIÓN DE ORNAMENTOS LITÚRGICOS

Pilar Benito García

Cuando a comienzos del siglo XVIII se construyó la actual iglesia del convento de San Paio, se la dotaría ampliamente con ricos objetos de culto, a tenor de la excelente colección de vestiduras litúrgicas que aún hoy conserva el monasterio de religiosas benedictinas.

A pesar de la renovación que debió suponer la construcción de esta nueva iglesia en sustitución de la primitiva edificación del siglo IX, se conserva todavía alguna vestidura del siglo XVII de interés, como son una casulla y una capa verde de raso tejido en oro con esquemáticos motivos florales y bellísimos y delicados adornos de pasamanería de flecos de oro en el capillo, muy característicos de la época¹.

Sin embargo, la verdadera importancia de la colección reside en la gran cantidad de piezas del siglo XVIII y, sobre todo, en lo completo de sus ternos y en la calidad de los mismos.

Posiblemente la pieza más antigua de aquella época sea una casulla verde confeccionada con dos tejidos diferentes, ambos dentro del gusto bizarro y que se pueden fechar entre 1700 y 1710, dado lo estilizado de sus motivos tejidos en oro.

Típicamente europeas, estas sederías que se caracterizan por sus motivos abstractos, extravagantes, exóticos y llamativos, se realizaron a lo largo de un período muy concreto de la industria textil que abarca desde 1680 a 1725².

Técnicamente, las sedas bizarras se tejieron habitualmente en damasco, generalmente enriquecido con costosos trabajos brochados en colores y metal, tanto plata como oro, entorchados o granito, produciendo una preciosa variedad de brillos.

Tipológicamente, no es posible asociar a un país o manufactura determinada las diferentes sedas bizarras; ya que los modelos y diseños eran comunes en los grandes centros de producción franceses, italianos o españoles, si bien es cierto que, tradicionalmente, se han venido asociando a Venecia las tipologías más ampulosas.



Casulla. Manufactura italiana o francesa, entre 1700-1710



Dalmática. Manufactura italiana, entorno a 1700

Tal es el caso de una maravillosa dalmática morada, esta vez confeccionada en un damasco sencillo sin decoración espolinada, pero con bellísimos motivos bizarros de grandes dimensiones, que se puede fechar en los albores del siglo de las luces³.

Los diseños de estos tejidos estaban sujetos a una rápida evolución estilística como consecuencia del restringido, cambiante y selecto público al que estaban destinados, circunstancia ésta que permite fechar con cierta precisión este tipo de sederías⁴.

Así, por ejemplo, en San Paio se conserva un precioso fragmento que fácilmente se puede enmarcar entre 1710 y 1720, en el que, sobre un fondo rojo, resaltan delicadas flores con hojarasca menuda en celeste y blanco, junto con figuras doradas de extrañas formas.

Para concluir la selección de ornamentos de tipo bizarro del monasterio de San Paio se debe hacer mención de una casulla verde, con decoración floral y vegetal en blanco, rojo y rosa, de gran delicadeza, de similares fechas que la anterior. Aunque de segura confección española dada su forma⁵, el tejido puede fácilmente ser original francés o italiano.



Tejido bizarro. Manufactura francesa, entre 1705-1715



De izquierda a derecha:
Casulla. Manufactura francesa o italiana, entre 1710-1720
Casulla. Manufactura española (¿Valencia?), mediados del siglo XVII

Del segundo cuarto del siglo XVIII es una casulla de seda muy posiblemente valenciana tanto por su tipología decorativa como por lo llamativo de sus colores. Sobre un fondo salmón muy vivo, resaltan motivos sombreados en negro de pequeños jarrones gallonados con simétricos ramos de flores, completándose la decoración con otros adornos florales y vegetales dispuestos en forma zigzagueante.

En el terreno de los ornamentos bordados, el monasterio de San Paio guarda un terno de terciopelo negro con rica decoración de entorchados y granitos en oro y sedas policromas de estilo rococó, fechable en el tercer cuarto del siglo XVIII.

También para ceremonias funerarias debió utilizarse otro terno negro y oro con sombreados en verde que resulta difícil de fechar. En el capillo de la capa pluvial, con adornos de palmetas y cenefa de ondas, todo tejido en una sola pieza, la decoración se completa con la simbología benedictina, bordada a posteriori.

El tejido de este capillo responde a un modelo clásico de la manufactura toledana de Molero del que se conservan piezas de diferentes fechas, como los de las capas del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo, una blanca⁶ fechada en 1777 y otra negra⁷ de 1878; el capillo de la capa de un terno rojo del también toledano monasterio de San Clemente, está fechado en 1803⁸ y el de una capa negra de la Catedral primada, de 1814⁹.

Por el contrario, el resto de las piezas que componen el terno conservado en San Paio no están tejidas en una sola pieza, como el capillo y como habitualmente hacía esta manufactura toledana, sino que están confeccionadas con una seda, técnicamente idéntica e igualmente negra, oro y verde con la simbología benedictina tejida en gran tamaño y acompañada de palmetas iguales a los del capillo y con cenefas aplicadas a posteriori.

Es muy posible que, ante lo extremadamente costoso que resultaba montar los diferentes telares de casulla, dalmática y capa con un modelo de tejido tan especial, la manufactura Molero montara un único telar para realizar la sedería por metros y confeccionar con ella,



Capillo de capa pluvial, estilo toledano

Dalmática, tercer cuarto del siglo XVIII



Terno completo.
Manufactura española,
tercer cuarto del siglo XVIII

posteriormente las diferentes piezas. En este sentido, hay que tener en cuenta que el montaje de un telar duraba varias semanas, pudiéndose emplear en la labor a más de media docena de operarios especializados, lo que suponía un alto coste de salarios y sobre todo de tiempo que, en el caso que nos ocupa, no podía resultar rentable dado que el modelo de tela con la simbología benedictina tenía un mercado muy restringido¹⁰.

El monasterio de San Paio también conserva un importante grupo de seis ternos confeccionados con tejidos típicamente valencianos de mediados del siglo XVIII a principios del XIX, todos ellos de calidad e indudable belleza. Los motivos de flores tan característicos de Valencia, destacan, realizados en espolín o brochados en seda y entorchados de plata y oro, sobre damascos o lamés. Estilísticamente, los adornos de estos ternos se distribuyen en serpenteantes composiciones del último barroco y en elegantes diseños de carácter marcadamente neoclásico.

De este grupo de ornamentos cabría destacar, por la frescura de su colorido, un terno rosa adornado con ramilletes de grandes margaritas y pequeños frutos en oro que se puede fe-



De izquierda a derecha:
Dalmática. Manufactura española, segunda mitad del siglo XVIII

Dalmática. Manufactura española, últimos años del siglo XVIII o principios del XIX

Ornamentos litúrgicos. Manufactura española, últimos años del siglo XVIII o principios del XIX

char a mediados del siglo XVIII y otro confeccionado con un tejido morado con palmetas doradas de principios del siglo XIX, igual que el de un palio del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid¹¹.

Las vestiduras aquí reseñadas son sólo una pequeña muestra de la rica y completa colección de ornamentos que conserva el monasterio compostelano de San Paio, como testimonio de la importancia que adquirió en Galicia esta institución benedictina.

Notas

- ¹ En el monasterio de San Martín Pinario se conserva también una dalmática confeccionada en un tejido idéntico a éste, aunque en color morado en lugar de verde.
- ² Sobre este tipo de tejidos puede consultarse la monografía ya clásica de SLOMANN, V.: *Bizarre design Silks*, Copenhague, 1953.
- ³ Una casulla confeccionada con un tejido de similares características se conserva en la iglesia de San Martín de Siena, cfr. CIATTI, M.: *Drappi, Velluti, Taffetà et altre cose. Antichi tessuti a Siena en el suo territorio*, Siena, 1994, nº 94, p. 171.
- ⁴ Sobre la datación de los diferentes modelos de tejidos bizarros puede consultarse KING, M. y KING, D.: *European Textiles in the Keir Collection*, Londres, 1990, pp. 224–251.
- ⁵ Sobre la característica y especial forma de los ornamentos españoles, en relación con los ornamentos de otros países europeos puede consultarse BARBIER DE MONTAULT, X.: *Le costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romaine*, Paris, 1897–1901; VILLANUEVA, A.P.: *Los ornamentos sagrados en España*, Barcelona, 1935, y el reciente y magnífico catálogo de ARIBAUD, C.: *Soieries en Sacristie. Fastes liturgiques, XVII–XVIII siècles*, Toulouse, 1998.
- ⁶ Nº de inventario 6181259.
- ⁷ Nº de inventario 681229.
- ⁸ Cfr. MARTÍN-PENATO LÁZARO, M.J.: *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Toledo, s.a., p. 86, lám. 14 y 15.
- ⁹ Cfr. *Inventario artístico de Toledo. La Catedral Primada*, Madrid, 1989, v. I, p. 415, il, nº 212.
- ¹⁰ Sobre la dificultad del montaje de telares anteriores al creado por Jacquard puede consultarse DESROSIERS, S.: "Comment furent tissés les commandes royales par la fabrique lyonnaise au XVIIIe siècle". En *Soieries de Lyon. Commandes Royales au XVIIIe siècle (1730–1800)*, Lyon, 1988, pp. 103–109. En lo referente al coste y duración de estas operaciones, son orientativos los datos documentales ofrecidos por BENITO GARCÍA, P. y GARCÍA SANZ, A.: "Noticias sobre algunos encargos de los reyes de España". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, pp. 114–115.
- ¹¹ Número del inventario: 00613883.

La escultura



San Mauro

SAN MAURO.

MAXIMINO MAGARIÑOS. ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX.

MADERA POLICROMADA. 49 x 17,5 x 21 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE

SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO

Fue San Mauro discípulo predilecto de San Benito y primer abad y fundador de la Orden benedictina en Francia. Se representa con el hábito característico de la Orden y lleva como atributos el libro de la Regla y bastón en forma de tau, símbolo de sabiduría.

Lo más interesante de esta imagen devocional es la concepción del rostro, que posee una mirada ensimismada, aunque no dirigida al libro como suele ser habitual, y unas facciones muy naturalistas que dotan al personaje de un gran dramatismo y de una intensa carga psicológica, a partir de una individualización de cada elemento: los ojos bastante separados entre sí con unos párpados ligeramente hinchados, la nariz ligeramente curvada; la frente y mejillas salpicadas de arrugas, la barba y bigote esculpidos con gran minuciosidad... Se nos está mostrando a un anciano cuya representación huye de todo idealismo. Adopta también una pose muy natural, apoyándose en la pierna derecha y adelantando la izquierda. La mano derecha descansa sobre el bastón y la izquierda sujeta el libro que, al no estar en posición horizontal, tiende a deslizarse. Para evitarlo, se han flexionado magistralmente los dedos de la mano en un ademán de gran veracidad.

Los pliegues del hábito se aristan, si bien permanecen todavía las telas redondeadas como las que cubren la rodilla izquierda que sobresale o los hombros del santo, mostrando así la anatomía subyacente y facilitándonos la lectura del cuerpo. Los paños caen desordenadamente creando contrastes lumínicos y claroscuros a partir de las diferentes texturas de la superficie de los mismos, generando de este modo un intenso dinamismo y un logrado efecto pictórico.

A la vista de estas características, podemos adjudicar la autoría de la pieza a Maximino Magariños, autor ecléctico que está empleando aquí formas barrocas, aunque la disposición de la escultura en el espacio se adapte ya a presupuestos posteriores. Su taller sería el lugar de formación de los escultores de la siguiente generación. El hecho de que se le encargue también a él el Vía Crucis de San Martín Pinario no hace sino poner de manifiesto el volumen de peticiones que se realizan en este momento a los mismos talleres.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *El Barroco II*, "Galicia. Arte", A Coruña, 1993; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Neoclasicismo y el siglo XIX". En *Enciclopedia Temática de Galicia. Arte*, Barcelona, 1988.

RELIQUIA DE SAN SILVINIANO.

ANÓNIMO. SIGLO XIX. CERA POLICROMADA. 115 x 70 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

Se conservan en las proximidades de Santiago tres reliquias cuya tipología responde a la de San Silviniano: la reliquia de San Orente, Santa Minia y San Clemente, esta última también en un antiguo monasterio benedictino: el de San Martín Pinario.

Se trata de una figura yacente cuyo origen se remonta a la escultura funeraria de la antigüedad que se adoptó, tras el Concilio de Trento, para las imágenes relicario de los santos catacumbales. Silviniano sucumbió en el siglo III durante una persecución de Valeriano, siendo enterrado por su padre en las catacumbas de Santa Ciriaca de Roma. En 1844 el papa Gregorio XVI ordena colocarlo en una urna con el vaso de la sangre y la lápida hoy desaparecida cuya leyenda se recuerda en una cartela: "*Pater filio Silviniano / Benemerenti in pace / Qui abet depossione / Brumis (s. III)*", es decir: "El Padre a su hijo Silviniano, que descansa en bien merecida paz, víctima de la más brutal crueldad". Desde 1860 está depositada en el monasterio de San Paio de Antealtares.

Se ha realizado en cera para permitir la incrustación en ella de las reliquias que de este niño mártir se conservan. Son tres y pertenecen a la sien, el brazo y el pie donde se han colocado respectivamente de un modo visible para que los fieles las puedan identificar y contemplar. La cabeza del niño reposa "*in somno pacis*", es decir, en actitud de descanso eterno, sobre un doble almohadón ricamente decorado echando la cabeza hacia atrás, en palabras de Bouza Álvarez: "apacible rostro (...) expresión de su victoria sobre el dolor y la muerte". Lleva como vestimenta una túnica blanca, que simboliza su pureza, realizada con tisú de plata salpicado con



Reliquia de San Silviniano

cenefas y flores de oro. Como calzado se han puesto unas sandalias que dejan ver perfectamente la reliquia. En la mano porta un lirio que enfatiza su pureza y una aureola que le caracteriza como santo.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: BOUZA ÁLVAREZ, J.L.: "Santos catacumbales gallegos". En *El Siglo XIX*, "Galicia, Terra Única", Santiago, 1997. Idem: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, 1990.

La pintura

CRISTO FLAGELADO.

ANÓNIMO. MEDIADOS DEL SIGLO XIX. ÓLEO SOBRE LIENZO. 92 x 148 CM.
SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO



Cristo flagelado

Este cuadro representa el momento en que Cristo, una vez ceñida la corona de espinas y con la caña a modo de cetro en su mano derecha, vestido con una túnica grana, está sufriendo la burla y los golpes del verdugo y de un soldado, vestido con armadura, sobre su espalda.

Es una obra de cierta calidad y de datación compleja. Aunque las distintas fuentes consultadas proponen como datación los siglos XVII y XVIII, es probable que sea obra del siglo XIX, dentro de una época de eclecticismo y de vuelta al historicismo, algo que sobre todo se va a producir a partir de la segunda mitad de esa centuria. Precisamente sería ese eclecticismo y ese gusto por lo antiguo lo que despista, en cierto modo, a la hora de establecer una cronología para esta obra anónima y de la que no consta documentación alguna sobre su procedencia.

Fruto de lo antes mencionado podemos ver, al mismo tiempo, distintas influencias de épocas bien diferentes. Así, formalmente, el cuadro se debe al tenebrismo, con juegos de luz que va creando espacios desde su punto de partida en el lateral izquierdo, donde provoca esos primeros destellos en el reflejo de la armadura del soldado. Es, además, una luz que asciende en sentido diagonal. Sin embargo, a pesar de ese carácter tenebrista, no existe una composición barroca en el cuadro. Es una composición casi piramidal y centrada en la figura de Cristo, acompañada por los personajes que detrás de él acentúan esa pirámide cuyo vértice formaría la cabeza de Jesús.

El encuadre de la imagen de Cristo, así como la postura y esa gran mancha roja de la túnica que ocupa gran parte del cuadro y que se va enroscando formando con sus pliegues abundantes luces y sombras, nos lleva, sin embargo, a una influencia del manierismo, recordando en cierta manera a A. de Morales. Desde luego, el Cristo es la figura más destacable de la composición. Hay que destacar también la postura de

sus piernas, formando escorzo con la del cuerpo, el detallismo de corona, cuerdas y bastón de caña, y el cuidado rostro, con la mirada perdida y cierta inexpresividad, sobre el que está incidiendo la luz (como se ve, sobre todo, en los destellos que desprende la corona).

El resto de los personajes están tratados con cierto sentido caricaturesco, especialmente el verdugo, que aparece en una posición forzada. Del soldado hay que destacar la cuidada armadura que viste, tratada con gran perfección y dominio de la técnica, con reflejos provocados por la luz y que recuerda, sin duda, a obras del esplendor barroco de la pintura española.

Finalmente, hay que fijarse en que la escena sobrepasa los límites del marco del cuadro y corta partes del cuerpo de las figuras del segundo plano.

R.Y.P.

Bibliografía: CARRO GARCÍA, J.: *Museo de Arte Sacro del Monasterio de San Pelayo de Antealtares*, Santiago de Compostela, 1974; MONTERROSO MONTERO, J.M.: *La pintura barroca en Galicia*, tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago, 1995.

SAGRADA FAMILIA.

ANÓNIMO. SIGLO XIX. ÓLEO SOBRE TABLA. 63,8 x 47,8 CM.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,
MUSEO DE ARTE SACRO

En la representación de la Sagrada Familia se incluyen comúnmente tres personajes: la Virgen María, el Niño Jesús y su padre nutricio, San José. Si bien se puede rastrear su representación desde la Edad Media, es tras la Contrarreforma cuando se estimula su culto pasando a ser considerada la *Trias humana*.

En este óleo se sitúa al Niño Jesús entre sus padres, jugando con la cruz que se encuentra sobre la mesa y que es el símbolo de su Pasión, apareciendo a modo de premonición de la misma. Esta idea de asociar la infancia de Jesucristo con su Pasión aparece, según Mâle, en el siglo XVI y adquiere, a partir de ahí, múltiples formas. La Virgen María aparece sentada con la cesta de sus labores a los pies, mientras San José se representa ejerciendo su oficio de carpintero construyendo, con sus herramientas, precisamente una cruz que hay que poner en relación con la propia del Niño Jesús. Se trata, pues, de una representación de la *Trias humanitas* bajo un aspecto humilde, austero y pobre, según palabras de Mâle, "sumisa a la ley del trabajo".

La composición de la tabla se centra, por un lado, en el grupo, y por otro, en el paisaje y arquitectura del segundo plano. Ésta, de corte totalmente neoclásico, conformada por un arco de triunfo apoyado sobre pilares cuyo interior es una bóveda casetonada, concuerda perfectamente con la cronología del lienzo. El grupo tiende a una composición triangular en la que los santos padres se inclinan hacia el centro donde se encuentra el Niño, que sería el vértice del



Sagrada Familia

triángulo. Llama, sin embargo, la atención que la arquitectura de fondo se encuentre descentrada respecto del grupo, a pesar de que tiene su propio punto de fuga en el paisaje. Éste está conformado por una naturaleza etérea en la que un camino en zig-zag y los árboles adelantados uno respecto al otro crean una sensación de profundidad.

La técnica de la tabla es de gran calidad, pues se ha pintado a base de veladuras: sobre amplias zonas monocolor se van disponiendo sucesivas capas de color hasta obtener el deseado por el pintor.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO, J.M.: "La pintura", en este catálogo, Santiago, 1999; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Neoclasicismo y el siglo XIX". En *Enciclopedia Temática de Galicia. Arte*, Barcelona, 1990; MÁLE, E.: *El Barroco*, Madrid, 1985.

La orfebrería

AGUAMANIL.

JOSÉ HEREDIA Y ROMÁN. CÓRDOBA. 1862. PLATA. MOLDEADA, RELEVADA, FUNDIDA, CINCELADA Y GRABADA. JARRA: 32,2 x 20 CM. SALVA: 11,5 x 34 CM.

J / HEREDIA (JOSÉ HEREDIA Y ROMÁN, AUTOR); 1º / R. MARTOS / 62 (RAFAEL DE MARTOS Y LUQUE, MARCADOR); LEÓN RAMPANTE CORONADO DE PERFIL IZQUIERDO (CÓRDOBA); EN EL PIE DE LA JARRA Y BORDE DE LA SALVA. SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES, MUSEO DE ARTE SACRO



Aguamanil, 1862



La jarra tiene el pie circular liso con un diminuto sogueado que decora la arista de la moldura y un cuerpo de perfil sinuoso, con decoración de rocalla sobre picado de lustre, que se eleva para rematarse en una escocia. El recipiente para el agua se compone de dos partes separadas por una moldura lisa. La inferior tiene forma de pera invertida y se orna de acantos, rocalla, flores, veneras y tornapuntas dispuestos en reservas lobuladas. La superior, en forma de casquete, repite la misma decoración. El cuello es cilíndrico y se prolonga hacia una boca alargada con pico vertedor muy saliente. Se ornamenta en el borde con rocalla relevada y el resto con flores y roleos grabados. El asa en forma de "S" tiene carácter vegetal, con una sarta de perlas decrecientes en su perfil exterior. Arranca de una cabeza de león y remata en una flor que se abre.

La salva tiene también el pie circular, con un sogueado que se repite en las aristas de las molduras, que culminan en una escocia sobre la que se asienta un cuenco semiesférico de ancho borde. Como en la boca de la jarra, el borde tiene un perfil irregular, resultado de la decoración de rocalla que lo ornamenta. En el interior la decoración está dividida en lóbulos que enmarcan roleos sobre picado de lustre.

Destaca en la pieza la ondulación de las estructuras y la versatilidad de los temas decorativos, ambos definidores de un estilo, el rococó, que se desarrolló en los talleres cordobeses de manera fecunda, creando modelos propios tanto en lo que se refiere a las tipologías como a la ornamentación.

José Heredia y Román, artífice de esta pieza, recupera en pleno siglo XIX, al igual que hicieran otros plateros cordobeses, los modos que el espléndido pasado rococó había conferido a sus obras, lanzándolas a través de corredores por toda la geografía nacional y colocando sus talleres a la cabeza de los españoles durante la segunda mitad del siglo XVIII.

M.L.L.

AGUAMANIL.

EDUARDO REY VILLAVERDE. SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1909.

PLATA. MOLDEADA, FUNDIDA Y GRABADA. JARRA: 26 CM. SALVA: 30,7 CM. DIÁM.

E. / REY. V. (AUTOR). CONVENTO DE SAN PELAYO AÑO DE 1909,

EN LA BASE DE LA JARRA Y DE LA SALVA.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES,

MUSEO DE ARTE SACRO

El pie de la jarra es circular con un estilizado gollete sobre el que se asienta un cuerpo en forma de copa. El cuello, de gran tamaño, superior incluso al del cuerpo, es cilíndrico y tiene el borde lanceolado. Un asa, en forma de "C" se extiende desde la boca de la jarra hasta el cuerpo. La salva es circular, de cuenco profundo y estrecho borde.

Aunque obra de principios de siglo, el autor recupera en ella las formas del academicismo decimonónico que caracterizó las primeras obras de la argentería neoclásica. Vuelve a emplear las formas geométricas rotundas, de volúmenes nítidos remarcados por aristas perladas, en los que la decoración está contenida y estilizada. Los elementos vegetales con que decora el cuerpo de la jarra, en sus dos tercios inferiores, y el fondo de la salva, hacen gala de un dibujo, preciso y casi caligráfico.

De este importante artífice compostelano conocemos su participación en obras destacadas, como la urna del Apóstol Santiago de la Catedral compostelana, o la magnífica custodia neogótica por él ejecutada, que se conserva en el monasterio de San Martín Pinario de la ciudad. En todas ellas muestra un conocimiento profundo de los estilos históricos, desde la Edad Media hasta el neoclasicismo que ha sabido reflejar en esta pieza. Su gran dominio del oficio le permite moverse con libertad entre los diferentes estilos, recuperando elementos constructivos y decorativos que emplea de manera creativa, pero mostrando siempre un gran respeto por las fuentes estéticas de las que bebe.

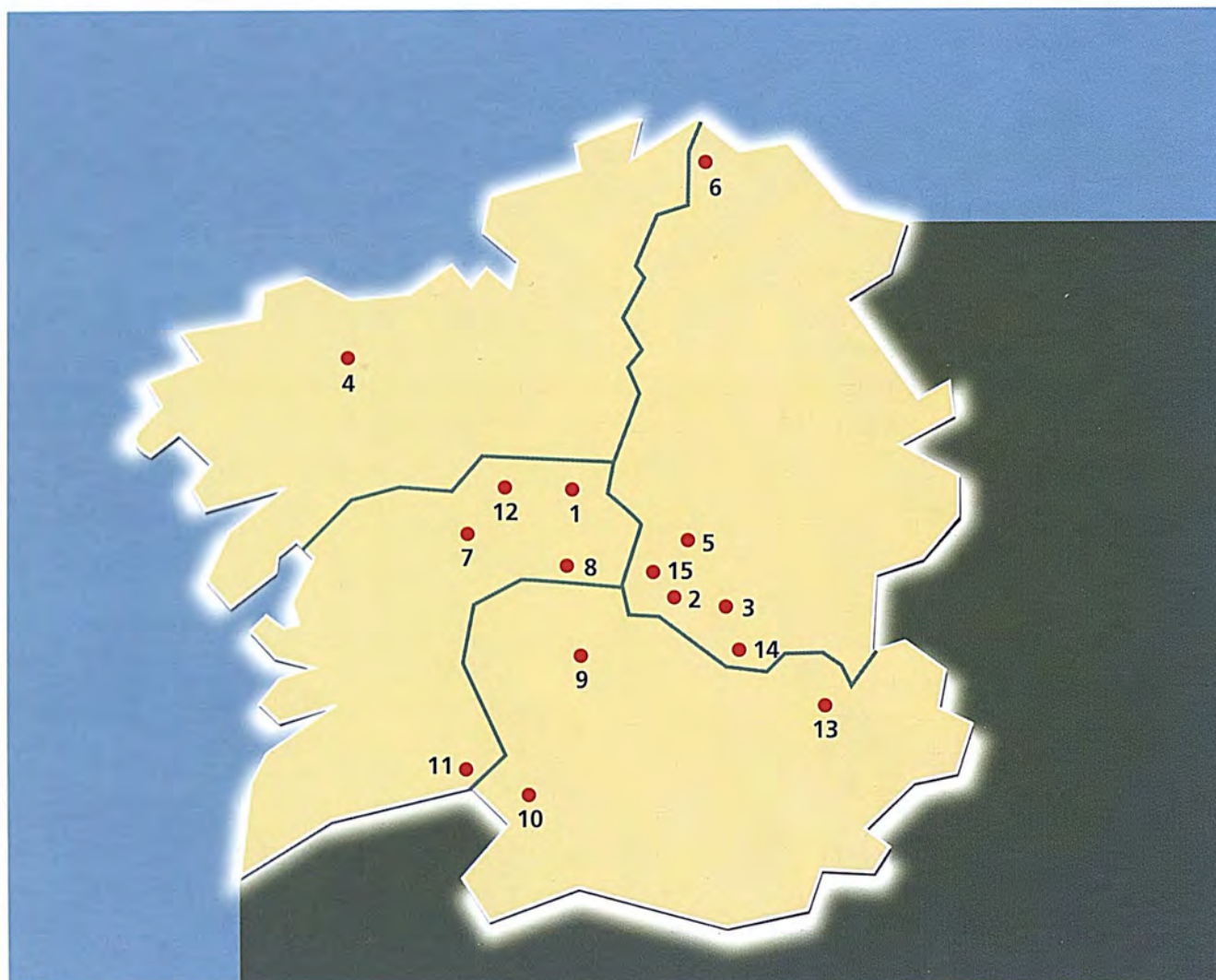
M.L.L.



Aguamanil, 1909

Los dominios del monasterio

PRIORATOS DEL MONASTERIO
DE SAN PAIO DE ANTEALTARES



1. Santo Andrés de Orrea (Agolada, Pontevedra)
2. Santo Estevo de Chouzán (Carballedo, Lugo)
3. San Fiz de Cangas (Pantón, Lugo)
4. San Mamede de Seavia (Coristanco, A Coruña)
5. Santa María de Pesqueiras (Chantada, Lugo)
6. San Miguel das Negradas (O Vicedo, Lugo)
7. San Pedro de Ansemil (Silleda, Pontevedra)
8. San Pedro de Dozón (Dozón, Pontevedra)
9. San Pedro de Lobás (O Carballiño, Ourense)
10. San Pedro de Ramirás (Ramirás, Ourense)
11. San Salvador de Albeos (Crecente, Pontevedra)
12. San Salvador de Camanzo (Vila de Cruces, Pontevedra)
13. San Salvador de Sobrado (Pobra de Trives, Ourense)
14. San Xiao de Lobios (Sober, Lugo)
15. San Xoán de Cova (Carballedo, Lugo)

HISTORIA

Concepción Burgo López

Como ya se ha dicho anteriormente, al monasterio de San Paio se incorporan los bienes y rentas de quince pequeños cenobios que son suprimidos como comunidades independientes, convirtiéndose en prioratos de Antealtares. En ellos deja de existir la comunidad y conservan, como única actividad religiosa, el culto en las iglesias conventuales que son cabeza de parroquia. Estos son los monasterios anexionados a San Paio:

San Salvador de Sobrado de Trives

Situado en la provincia de Ourense, en el municipio de Pobra de Trives, no se conoce con exactitud su fecha de fundación. Aparece mencionado en documentos del siglo X como monasterio dúplice regido por una abadesa, pero no tenemos muchas noticias hasta el siglo XII, momento de crecimiento a juzgar por su iglesia, construida en la segunda mitad de este siglo y que hoy sirve de iglesia parroquial. San Paio no puede tomar posesión efectiva de este monasterio hasta 1528 ante la fuerte resistencia de su última abadesa, doña Inés de Quiroga.

Sobrado poseía su propio coto jurisdiccional por donación de Alfonso IX en 1228, teniendo la abadesa derecho a nombrar merino y dos regidores en la villa de Sobrado. Los vasallos pagan abadías, luctuosas y otra serie de derechos. También tiene la jurisdicción sobre Santa María de Cova y Santo Estevo de Penapetada y un pequeño coto en Santa María de Paredes. Este dominio jurisdiccional fue afectado por el proceso de desmembración de señoríos de la iglesia que pone en marcha Felipe II. San Paio logró impedir la desmembración del coto de Sobrado comprándolo al rey, pero pierde la jurisdicción sobre Cova y Penapetada que pasa a los vecinos.

Su dominio territorial es extenso y se halla desperdigado por 16 parroquias. A finales del siglo XVIII las rentas que genera ascienden a 384 ferrados de trigo, 3.792 de centeno, 75 moyos de vino y 721 reales.

Desde 1684 este dominio es administrado por un monje benedictino —el primero de San Benito de Valladolid— con el título de prior, que se encarga de cobrar las rentas forales y diezmales —el monasterio las percibe en siete feligresías— y comercializarlas.



Sacro-pelicano de San Salvador de Sobrado de Trives

San Pedro de Ramirás

Se enclava en el municipio homónimo de la provincia de Ourense. No conocemos su fecha de fundación pero sí que existía en el siglo XI como monasterio familiar, quizá dúplice, convirtiéndose en monasterio femenino en el siglo XII, antes de 1137. Del antiguo monasterio medieval se conserva la iglesia, románica en sus comienzos de transición al gótico en su etapa final. En 1950 se instaló —renovando el edificio— una comunidad de monjas clarisas procedentes de Allariz.

El monasterio medieval poseía varios cotos, pero debido a las alteraciones de los dos últimos siglos, San Paio sólo hereda el derecho sobre dos: el propio de Ramirás que incluye las feligresías de San Pedro de Ramirás, Santiago de Rubias y Santa María de Villameá, y el de Fraguas en San Pedro de Leirado. La abadesa tiene la jurisdicción civil y criminal, poniendo merino, que tiene atribuciones judiciales, y escribano. Nombra también a un juez anual entre las cuatro personas que presentan los vecinos. San Paio hereda también el derecho a cobrar los diezmos de las feligresías del coto cuyos sacerdotes presenta, derecho que se extiende al menos a otras seis feligresías. El dominio territorial es importante, disperso por 16 parroquias, genera unas rentas de 13 ferrados de trigo, 1.335 de centeno, 350 de menudos, 10 moyos de vino y 3.834 reales. En 1697 se instaló un monje como prior llevando la administración de Ramirás junto con la del dominio de Albeos.

San Pedro de Lobás

El antiguo monasterio, cuya parroquia hoy ha desaparecido para unirse a Santa Uxía de Lobás, se situaba en el municipio de Carballiño, en la provincia de Ourense. No conocemos la fecha ni las circunstancias de su fundación. La primera mención documental es de 1185 apareciendo como monasterio femenino. Poco se conserva de su antigua iglesia y nada de las dependencias monacales. Quedan los restos de la casa que San Paio construye a finales del siglo XVII y principios del XVIII para instalar al prior que administra este dominio junto con el de Dozón.

La última abadesa de Lobás fue de las que opusieron férrea resistencia a la supresión, teniendo que visitar el monasterio fray Rodrigo de Valencia con ayuda de la justicia. San Paio no pudo tomar posesión efectiva hasta al menos 1516.

Posee un coto jurisdiccional que integra las parroquias de San Pedro y Santa Uxía de Lobás y San Miguel de Piteira, donde la abadesa nombra juez y escribano y cobra luctuosas, aunque fue aforada al conde de Monterrey en 1536. La abadesa presenta también al capellán de San Pedro y cobra los diezmos.

Su dominio territorial genera a finales del siglo XVIII unas rentas forales de 2.015 ferrados de centeno, 10 de trigo, 44 de mijo, 20 de castañas y 50 moyos de vino además de 529 reales.



Cruz procesional de San Pedro de Lobás

San Pedro de Vilanova de Dozón

Enclavado en el actual municipio de Dozón (Pontevedra), fue fundado —según Duro Peña— en el año 1124 por doña Guntrude Suárez. No quedan restos del edificio monacal pero sí su iglesia románica. Su última abadesa, doña Isabel de Ulloa, posiblemente de la familia del conde de Monterrey, muere poco antes de la anexión del monasterio a San Paio, pero la toma de posesión no fue fácil porque el abad de Osera y arzobispo de Tarso, don Suero de Oca, había obtenido la encomienda de Dozón y Santo Estevo de Ribas de Sil y no renuncia a ellas hasta 1512 a cambio de una pensión.

El monasterio medieval poseía un coto jurisdiccional que pasa a San Paio a principios del siglo XVI, pero pronto se pierde sin que sepamos las causas, salvo que la propiedad del coto ya era discutida desde el siglo XIV por los vecinos. La única noticia que se posee son unas palabras de un vicario del San Paio a principios del siglo XVII, que afirma que el monasterio la perdió “por nuestra negligencia”. Le pertenece el coto de Oira en San Pedro de Cudeiro, pero tiene poco importancia y la jurisdicción se divide con el monasterio de Osera, estando siempre aforada. Es un anexo en el que San Paio tiene pocos derechos, prácticamente no percibe diezmos pero sí presenta la feligresía de San Pedro de Dozón. Su dominio territorial es muy disperso. Se extiende por 51 feligresías de Pontevedra, Ourense y Lugo y genera unas rentas forales que a finales del siglo XVIII ascienden a 2.057 ferrados de centeno y 10 de mijo que son recaudadas y comercializadas desde finales del siglo XVII por el prior asentado en Lobás.

San Salvador de Albeos

Se sitúa en la parroquia de San Xoán de Albeos, municipio de Crecente (Pontevedra) y fue fundado en el siglo X por Hermogio, obispo de Tuy, en honor a su sobrino San Paio. Nunca fue un monasterio muy rico y San Paio perdió posteriormente alguno de los derechos que tenía el monasterio medieval, como su coto jurisdiccional que nunca administró la abadesa de Antealtares. Tampoco tiene el derecho a cobrar diezmos, aunque presenta la vicaría de San Xoán de Albeos. Su dominio territorial se extiende por 18 parroquias todas situadas en la misma provincia a lo que se añaden algunos bienes en Portugal, en las villas de Malgaço y Monçao y en el partido de Balladares. La renta foral recaudada en el dominio de Albeos presenta una característica propia que la aleja de los restantes do-



Santiago peregrino
de San Salvador de Albeos

minios y es que la mayor parte de los foros son concertados por San Paio en dinero a mediados del siglo XVIII. Así la renta asciende a 12.130 reales, 82 ferrados de centeno, 101 de mijo y 8 moyos de vino.

San Salvador de Camanzo

Situado en el municipio de Villa de Cruces (Pontevedra), fue monasterio masculino. Parece provenir de una fundación familiar realizada en el siglo X, dentro de las obras piadosas de los condes gallegos don Gonzalo Betótz y doña Teresa. En 1115 pasa a poder de la iglesia de Santiago y pertenece a fines del siglo XV a San Martín Pinario. Fray Juan de Melgar, abad de San Martín Pinario, cede el dominio y rentas de este cenobio a Lope Gómez de Marzoa tras la fundación del colegio en el edificio de San Paio. Al anular, como hemos visto, la donación de las dependencias de San Paio a Lope Gómez se anula también la cesión del priorato que vuelve a San Martín para terminar siendo anexionado a San Paio.

Poseía el monasterio medieval tres cotos con la jurisdicción civil y criminal: el coto de Camanzo, que incluye la feligresía de San Salvador de Camanzo, el coto de Vesteiros y San Pedro de Donas y el coto de Pedre. La abadesa de San Paio nombra juez y escribano, pagando los vasallos luctuosas y abadías. Éstos, además, tienen obligación de realizar prestaciones de trabajo que consisten en llevar las rentas y el diezmo a la era de Camanzo, majar el diezmo y transportarlo, junto con la renta foral, a la tulla central del monasterio en Santiago, pagándoles el monasterio un tanto por ferrado. Estas obligaciones son continuamente contestadas por los vasallos, al menos desde el siglo XVII, litigando contra el monasterio. La situación se salva generalmente a través de concordias, pero no deja de causar problemas hasta bien entrado el siglo XVIII. San Paio tiene mucho interés en conservar estos derechos sobre sus vasallos porque las rentas de este priorato, junto con las de Ansemil, Orrea y Seavia, son las únicas que llegan en especie a la casa central para cubrir sus necesidades de trigo y centeno. A partir de 1709 es administrado por un prior que se encarga también de los anexos de Ansemil, Orrea y Seavia. Siempre fue un monasterio modesto, aunque su dominio territorial es bastante extenso, afectando a 50 feligresías de las provincias de A Coruña y Pontevedra. Las rentas a finales del siglo XVIII suman 1.408 ferrados de trigo y 1.310 de centeno. A ellas hay que sumar los diezmos que percibe en varias feligresías: San Salvador de Camanzo, San Pedro de Donas, Santa María de Riveira y un tercio de los de San Pedro de Añobre, presentando la abadesa estos beneficios.

Santo Andrés de Orrea

Situado en el municipio de A Golada (Pontevedra), se conserva su iglesia de los siglos XII y XIII. No conocemos sus orígenes pero en 1171 moraba en él una comunidad de religio-

sas benedictinas. Su última abadesa conocida es doña Aldara López de Figueroa que está en el monasterio hasta 1495, posteriormente parece que lo preside un abad, fray Pedro de Roade, que administra el dominio en los primeros años del siglo XVI. Las religiosas de San Paio tardaron en hacerse con este monasterio en medio de una situación confusa con mandatos contradictorios de Roma. Posee de época medieval un coto que integra las feligresías de Santo Andrés de Orrea y San Lorenzo de Brántega. Sobre los vasallos que lo habitan ejerce la abadesa de San Paio los mismos derechos que se enumeraron para los de Camanzo y también aquí hubo problemas por las prestaciones personales que se les exigían. Administrado desde 1709 por el prior de Camanzo, las rentas llegan a San Paio en especie. Posee un dominio pequeño aunque disperso por 19 feligresías, la mayor parte en A Golada que renta también cantidades modestas: 501 ferrados de trigo, 975 ferrados de centeno y 925 reales. A ellas se une el diezmo íntegro de Santo Andrés de Orrea y la cuarta parte del de San Lorenzo de Brántega. Los feligreses pagan también, oblatas, avincias y reavincias, éstas consisten en 12 cuartos por cada pieza de ganado de labranza criado en casa y vendido.

San Pedro de Ansemil

Situado en el municipio de Silleda (Pontevedra), quizás fue fundado en el siglo IX, y en todo caso existe en el siglo X como monasterio dúplica. De sus edificios sólo se conserva la iglesia a la que aparece adosada la capilla señorial de los Deza con el sepulcro de Diego Gómez de Deza, de 1341, aunque en realidad constituye un edificio aparte. San Paio pudo tomar pronto posesión de este monasterio sin problemas graves, porque había muerto su última abadesa doña Isabel de Ulloa, la misma que lo era de Dozón. Posee un coto que integra la feligresía de San Pedro de Ansemil, teniendo los vasallos las mismas obligaciones que los de los monasterios de Orrea y Camanzo. Sus rentas llegan en especie a la tulla de Santiago junto con los diezmos de San Pedro, que también presenta la abadesa. Rentas y diezmos ascienden a cantidades modestas: 33 ferrados de trigo y 700 ferrados de centeno.

Santo Estevo de Chouzán

Enclavado en la feligresía de su nombre en el municipio de Carballedo (Lugo), fue inicialmente monasterio de monjes. En 1144 el abad García de Oseira instaura una comunidad femenina que se mantiene hasta su unión a San Paio, realizada sin muchos problemas. También tenía este monasterio su coto en parte de la feligresía de Chouzán (otra parte pertenece al marqués de Astorga) y en la de Santa Mariña de Viascos. San Paio percibe los diezmos de la parroquia de Chouzán.

Desde 1700 las religiosas colocan un prior en Chouzán, que administra también el dominio de San Xoán de Cova y dada la contabilidad que lleva, resulta difícil distinguir el dominio

territorial de cada uno. En conjunto se extiende por 40 feligresías fundamentalmente de Carballedo y Chantada, siendo el más importante el de Chouzán. Las rentas forales y diezmales se pagan en centeno, castañas y vino, consiguiendo el monasterio importantes cantidades de este producto, por lo que tiene varias bodegas distribuidas por el priorato. Poseen también molinos y pesquerías que pagan diezmo de pescado. En conjunto sus rentas totales ascienden a 2.195 ferrados de centeno, 1.407 de castañas, 616 cañados de vino y 2.300 reales. Todo ello es comercializado en el priorato por el monje encargado, llegando a la casa central la renta líquida en dinero, en torno a 30.000 reales a finales del siglo XVIII.

San Xoán de Cova

Situado en el municipio de Carballedo (Lugo), no conocemos prácticamente nada de la historia medieval de este pequeño cenobio de monjas. Los restos de sus edificios están sumergidos en el embalse de los Peares, salvo su iglesia, que fue trasladada. La incorporación a San Paio fue lenta por la resistencia de su última abadesa, doña Juana de Lemos, sobrina del conde de Monterrey, que apeló a Roma y no cedió sus derechos hasta 1515 tras un acuerdo por el que se le pagaba una renta anual.

El antiguo monasterio tenía un coto que se situaba en la feligresía del mismo nombre y que pasó a San Paio, manteniendo también el derecho a cobrar los diezmos y a presentar al sacerdote.

Santa María de Pesqueiras

Se asienta en el municipio de Chantada (Lugo). Sus orígenes son desconocidos y las primeras noticias que tenemos son del siglo XII, siendo restaurado en 1120. Su integración a San Paio fue menos conflictiva que la de otros cenobios. Fray Rodrigo de Valencia privó de su cargo a doña Inés de Guitián y el monasterio tomó posesión en 1499 y 1506.

Siempre fue un monasterio modesto, aunque también tenía su coto jurisdiccional en la feligresía de Santa María, pero San Paio lo pierde en 1604 pasando al marqués de Astorga. Después de múltiples litigios se establece una concordia por la cual San Paio conserva el derecho de cobrar los “servicios” —una tega de pan y una gallina año al año por cada vecino— y las luctuosas. Cobra también Antealtares los diezmos en Pesqueiras y una parte en San Fiz de Asma, San Martín de Mariz y Santa María de Sabadelle, presentando la abadesa a los sacerdotes de estas feligresías. Es administrado por San Paio a lo largo de toda la Edad Moderna a través de arrendamientos globales de sus rentas, obteniendo un beneficio en torno a 7.000/8.000 reales a finales del siglo XVIII.

San Xiao de Lobios

Se situaba este monasterio en el municipio de Sober (Lugo). No conocemos nada sobre su origen y la primera abadesa sobre la que tenemos noticia es Elvira Pérez en 1233. De sus edificios sólo conservamos la iglesia de los siglos XII–XIII. Su incorporación a San Paio fue dificultosa porque su última abadesa, doña Constanza López de Somoza, apeló, como otras, a Roma, y Antealtares no dispone de la rentas hasta 1516 o quizás más tarde. Posee la jurisdicción civil sobre el coto de Lobios que integra toda la feligresía de San Xiao (la jurisdicción criminal pertenece al conde de Lemos), donde nombra juez y escribano, y otro pequeño coto en San Vicente de Pinol. San Paio hereda el derecho a cobrar los diezmos en Lobios y a presentar este beneficio además de otros cercanos. Desde 1716 las religiosas deciden que sea administrado por un monje junto al priorato de Cangas. Las rentas forales y diezmales ascienden a 1.497 ferrados de centeno, 78 de trigo y 131 cañados de vino.

San Fiz de Cangas

Se sitúa cerca de Lobios, en el municipio de Pantón (Lugo). También de este pequeño monasterio desconocemos la fecha de fundación y su historia medieval. Consta que ya existía en 1116 y su incorporación a San Paio no revistió problemas porque la abadesa había muerto poco antes de la fundación. De los antiguos edificios conservamos la iglesia de los siglos XII–XIII. Es de los pocos dominios en los que San Paio no tiene ningún tipo de jurisdicción, pues pertenece al conde de Lemos en su totalidad, pero sí percibe los diezmos de la feligresía de Cangas, presentando la vicaría. Es un monasterio modesto, ascendiendo sus rentas a 463 ferrados de centeno, 43 cañados de vino y 194 ferrados de castañas.



Cruz procesional
de San Fiz de Cangas

San Miguel das Negradas

Es el priorato más alejado geográficamente de San Paio y uno de los más pequeños. El antiguo monasterio se situaba en la feligresía del mismo nombre en el ayuntamiento de Vicedo (Lugo). Desconocemos la fecha y los pormenores de su fundación en la Edad Media, pero parece acertado suponer que fue, como muchos otros, resultado de una fundación privada. A finales del siglo XV se encuentra en una total decadencia, con una comunidad formada

por una sola religiosa, María Vizosa, que también se negó a abandonar el monasterio. Después de varios años, San Paio llega a una concordia con ella al admitir reformarse a cambio de la administración de las Negradas, ejercida en nombre de Antealtares como presidenta; por ello San Paio no pudo hacerse con el monasterio y sus rentas hasta la década de 1540. El dominio de Las Negradas es muy pequeño, pero se vio ampliado a finales del siglo XVI por la incorporación de los bienes del famoso hidalgo vivariense, Gómez Pérez de las Mariñas, cuyas hijas doña Berenguela y doña Gregoria son monjas de San Paio desde 1588, y al que San Paio cedió por foro, en 1580, todas las rentas y derechos de Las Negradas. El monasterio recibe la herencia después de un arduo pleito con don Juan Pimentel Ribadeneira.

Tiene pocos derechos jurisdiccionales pero cobra importantes diezmos, en términos relativos: todos los de Las Negradas y la cuarta parte de los de Santa María de Chavín. La abadesa presenta estos beneficios junto al de Santa María de Galdo (derecho compartido). El priorato nunca fue administrado directamente por San Paio. Todas sus rentas son arrendadas al mejor postor, alcanzando a finales del siglo XVIII un valor medio de 10.500 reales.

Remate del ostensorio de San Mamede de Seavia



San Mamede de Seavia

Antiguo monasterio masculino, es el único de los anexionados a San Paio que está situado en la provincia de A Coruña, en el municipio de Coristanco. Nada sabemos sobre su fundación, aunque se sospecha que haya sido de propiedad privada y familiar, quizás unido a la familia Traba. Su primera mención es muy tardía, de 1392. Su incorporación a San Paio se realizó sin problemas, porque su último abad cedió los derechos a cambio de una pensión. El antiguo monasterio poseía un coto en la feligresía de Seavia, cuyos vasallos tiene las mismas obligaciones que hemos visto en Camanzo, también contestadas por los vasallos desde finales del siglo XVI. Antealtares percibe los diezmos de San Mamede, San Salvador de Padreiro, de Santa María de Restande y de San Salvador de Herbecedo, presentando los beneficios. Su dominio territorial es pequeño. Todas las propiedades estaban en la actual provincia de A Coruña y la renta llegaba en especie a San Paio alcanzando la cantidad de 2.128 ferrados de trigo y 2.500 reales.

PATRIMONIO ARTÍSTICO

José Cardeso Liñares

Los quince prioratos benedictinos, que en 1499 fueron anexionados al monasterio femenino de San Payo de Antealtares y que se hallan repartidos por toda Galicia —seis en la provincia de Lugo, tres en Ourense, cinco en Pontevedra y uno en Coruña— tuvieron todos historia muy variada y diferente, así en su origen como en su anexión, y también en su destino a lo largo de los siglos. Algunos nacieron como eremitorios, familiares o dúplices, ya en el siglo IX; otros fueron benedictinos ya en su origen o nacieron en la baja Edad Media, algunos aceptaron la anexión de buen grado, otros hicieron resistencia, incluso armada; de algunos monasterios no queda hoy nada, pero sus iglesias, casi todas joyas del arte románico, resistieron el embate secular y son interesantes ermitas o iglesias parroquiales. Esta es una de las páginas de la historia y el arte de Galicia de indudable interés.

San Salvador de Sobrado de Trives

El priorato benedictino de San Salvador de Sobrado de Trives, en el municipio de Pobra (Puebla) de Trives, de la provincia de Ourense y obispado de Astorga, se sitúa en uno de los parajes geográficos más atormentados y extremos de la Galicia interior: en las estribaciones de la sierra de Queixa, con el alto de Cabeza de Manzaneda de 1778 metros de altura, los barrancos vitivinícolas del río Bibey, afluente del Sil, tierra de embalses y saltos de agua, tierra de viñedos y olivares, tierra de eremitas y monjes, la cercana Ribera Sacra, los monjes del Bierzo... En estos montes secos y pelados ya no hay *toxos*, sino *uces*, *carqueixas*, *xestas*, *jaras*...

Tierras celtas de muchos castros, zona muy romanizada y cruzada por la Vía dieciocho de Antonino hacia Astúrica Augusta, con el bello puente romano sobre el Bibey, al que se desciende tras los



Cruz procesional
de San Salvador de Trives



San Benito de
San Pedro de Ramirás

codos de Larouco y muy famoso por las luchas de los nativos contra las huestes napoleónicas. Este es el lugar, Sobrado de Trives, cuna de uno de los prioratos de monjas benedictinas, que más poder detentaron y que más resistieron su impuesta incorporación a San Paio de Antealtares a finales del siglo XV.

López Ferreiro dice: “En la visita que hicieron —los Reyes Católicos— a los principales puntos de estas provincias no pudieron menos de lamentar el estado en que yacían los muchos conventos de monjas benedictinas y cistercienses que había en Galicia... ni se guardaba la regla, ni había culto; la comunidad se componía de dos o tres monjas; las haciendas eran presa de algún señor prepotente... Los Reyes Católicos juzgaron que, si todos estos abortos de monasterios se suprimiesen y con sus rentas se fundase uno... se acrecentaría mucho la religión y la piedad”.

Pero Sobrado de Trives llevó a mal la impuesta incorporación a San Paio y cuando fray Rodrigo de Valencia va a Sobrado es rechazado y no le permiten hacer la canónica visita; los amigos de las monjas y de la abadesa le hacen oposición armada. Doña Inés de Quiroga, abadesa de armas tomar, recurre a Roma y, después de 16 años de lucha, abandona su cargo con una suculenta pensión y Sobrado de Trives se incorpora a Antealtares.

De Sobrado de Trives se conserva el templo, que es la iglesia parroquial de San Salvador de Sobrado y de ella dice Vicente Risco que “es uno de los más bellos ejemplares de arquitectura románica que se conservan en iglesias rurales de la provincia (Ourense)... La fachada de la iglesia primitiva se halla hoy en el interior de una especie de nartex o anteiglesia, añadida con posteridad... rematando en piñón con el Agnus Dei y cruz antifixa, con torre cuadrada adosada”. Tiene una sola nave y ábside semicircular dividido en tres tramos. Conserva capiteles y canecillos historiados. De los retablos, imágenes y menaje litúrgico no queda nada que pueda ser datado con precisión como perteneciente a la etapa monacal.

San Pedro de Ramirás

El priorato benedictino de San Pedro de Ramirás se halla en la feligresía y municipio orensanos del mismo nombre, cerca del río Miño y de la frontera portuguesa, muy próximo a Celanova y a los valles vitivinícolas de Ribadavia y bañado por los ríos Arnoya y Tuno. El lugar, denominado popularmente *O Mosteiro*, es un bello paisaje cargado de arte e historia.

De este cenobio suele afirmarse, acaso por tradición pero sin datos documentales, que fue un primitivo y original *Eremitorio*, convertido más tarde en *Monasterio familiar*, *Monasterio*

dúplice y, ya en el siglo XII, Monasterio femenino de benedictinas, muy inquietado en el siglo XIV por las intromisiones de los *señoríos feudales*, para, finalmente, pasar a depender de San Paio de Antealtares en 1499. Tuvo jurisdicción comarcal en el XVIII y, tras la desamortización, el monasterio quedó como casa rectoral y la iglesia como parroquial. Después de una concienzuda restauración, en 1950 se instalaron en el monasterio las Clarisas reparadoras de Allariz.

Algunas curiosidades históricas resaltan por su importancia y son reseñadas por Lucas Álvarez en su obra *San Pedro de Ramirás. Un monasterio femenino en la Edad Media*. Se habla de las *Onas/Abadesas*, que “son las responsables espirituales y gerentes del patrimonio monástico. Posiblemente serían elegidas entre personas de prestigio por su nobleza o sus virtudes... en algunos casos rigen el monasterio con inusitada actividad.. Cuando es menester salen de la clausura para la defensa de los intereses jurisdiccionales y materiales, pleitean contra quienes atropellan sus derechos y mantienen la disciplina común...”

Dice Duro Peña: “Se adivina la existencia de una *escuela monacal*, a cuyo frente estaría uno o varios de los racioneros, para la enseñanza de la gramática, el canto y las ciencias sagradas”.

También se citan en el entorno de Ramirás “dos lugares de atracción civicomilitar, Milmanda y el Castillo de Santa Cruz, en zona, que por su proximidad a Portugal, resultaba muy vigilada y protegida por los reyes leoneses”.

De la iglesia monacal dice Vicente Risco que “es románica en sus comienzos y fue acabada en estilo ojival. De planta basilical con tres naves y con tres ábsides semicirculares...”. La fachada se divide en tres cuerpos y ostenta un precioso rosetón. Los muros laterales llevan contrafuertes, hermosas ventanas románicas y vistosos canecillos. Dice Risco que el interior de esta iglesia recuerda, por sus arcos torales y formeros, a la Catedral de Ourense y a las iglesias de Xunqueira de Ambía, Augas Santas y Espadañedo.

Algunos retablos, imágenes y piezas de valiosa orfebrería recuerdan todavía el pasado monacal y benedictino de este importante priorato de San Pedro de Ramirás.

San Pedro de Lobás.

El antiguo priorato de San Pedro de Lobás estuvo en la parroquia de San Pedro de Mosteiro, suprimida a fines del siglo XIX y anexionada a la de San Xoán de Lobás, en el municipio de O Carballiño, de la provincia y obispado de Ourense, en tierra regada por el río Arenteiro, que se une al Avia para nutrir al padre Miño.

El investigador orensano, Emilio Duro Peña, ha publicado el año 1968 en *Compostellanum* un extenso trabajo sobre la historia y el arte de este monasterio de San Pedro de Lobás, del que ya apenas quedan vestigios arqueológicos, después de múltiples transformaciones.

La iglesia es una nave de unos diez metros de largo por siete de ancho y con la capilla mayor cuadrangular. Es de estilo románico aunque alterada por muchos añadidos y restauraciones. Hay unos pequeños retablos de escaso valor artístico.

Cuando en el año 1499 se erige la nueva comunidad de Antealtares de Santiago, a la que debían incorporarse, por bien o por mal, “todas las monjas que andan derramadas, absentadas e perdidas por todo el reino de Galicia”, mal conocía el reformador, fray Rodrigo de Valencia, que sería en San Pedro de Lobás donde encontraría serias dificultades y su priora, Inés de Sanabria, muy terca y recalcitrante, tendría que ser depuesta “por sus delitos y excesos, inhabilidad e ignorancia de la Regla, apostasía y rebelión... viviendo muy disolutamente y haber sido destruidora e dilapidadora de los bienes e rentas del dicho monasterio”. Sin embargo, parece que doña Inés se fugó de Antealtares, con otras recalcitrantes, y se hizo cargo del monasterio de Lobás durante algunos años. Dice Duro Peña que esta situación debió durar hasta el año 1514 y que nada se sabe de la suerte de la abadesa.

San Pedro de Dozón

En la parroquia de Santa María de Dozón, a la que fue anexionada la suprimida de San Pedro, existió un antiguo priorato de monjas benitas, unido a San Paio de Antealtares en el año de 1499. El lugar de su ubicación se denomina Vilanova de Dozón y también Mosteiro, en el municipio de Dozón, que confina con Lalín, Rodeiro y la provincia orensana. El río Deza, con sus abundantes regatos, riega estas ásperas tierras. En la cumbre de la Pena de Francia (914 m.) hay una ermita mariana, cuyas leyendas se unen a las del Faro y por sus laderas se deslizan las aguas del Deza. La parroquia de San Pedro, que pertenecía al obispado de Lugo y a la provincia de Pontevedra, fue suprimida a fines del siglo XIX. Del convento no quedan restos, pero se conserva la iglesia de San Pedro, que es una verdadera joya del estilo románico.

Se dice que de esta tierra de Donó era natural el rey visigodo Wamba y su leyenda cuenta que, contra su voluntad fue obligado, cuando araba sus tierras, a abandonar yunta y arado, e ir a la corte para heredar el reinado. Todavía hoy se señala una vieja casona en ruinas y con blasones, como pertenencia real. La galleguidad de Wamba es muy admitida e, incluso, se dice que era sobrino de San Fructuoso.

Dice Freire Camaniel que este “monasterio de monjas, fundado bajo la regla de San Benito por Guntrode Suárez, viuda de Pelayo Martínez, en su heredad de Vilanova, a orillas del río Deza, el 26 de Noviembre de 1124. Siendo abadesa la propia fundadora, fue levantada la, todavía en pie, iglesia románica del monasterio, como consta en la inscripción de dicha iglesia de 1154: *Ego Gvntro Svari edificavi istvm monasterivm in honore sci pri in era M^a*

C^a L^a Xv.II^a”. Los reyes enriquecen este monasterio a lo largo de los siglos con cuantiosas donaciones y privilegios, aunque los cercanos de Chouzán, Asma y Oseira le superan con frecuencia en poder y privilegios.

De la iglesia de San Pedro (Mosteiro–Vilanova) de Dozón, en su obra *Rutas del Románico en la provincia de Pontevedra*, dice Hipólito de Sá: “... pocas habrá, dentro del estilo románico, que encierren el valor arquitectónico que tiene la iglesia de San Pedro de Mosterio de Dozón...” Planta de una nave rectangular, arquitos ciegos de tipo lombardo, ábside semicircular en cinco tramos separados por semicolumnas adosadas, bóveda de cañón sobre robustos contrafuertes, capiteles de ornamentación floral, tres portadas con decoradas archivoltas, etc. son algunos de los elementos de este románico ejemplar.

San Salvador de Albeos

En la parroquia de San Xoán de Albeos del municipio pontevedrés de Crecente, en las tierras del Condado, en las orillas del río Miño, que ya hace frontera con Portugal, hubo el priorato benedictino de San Salvador en el lugar de Mosteiro, del que Álvarez Limeses escribía a comienzos de siglo: “En el lugar de Mosteiro existe todavía una capilla que perteneció al monasterio de San Pelagio, mandado edificar por Ermigio, obispo de Tuy, en recuerdo del martirio de su sobrino el niño San Pelayo, que sufrió en Córdoba en el reinado de Abderraman III, como rehenes de su tío, hecho prisionero en la batalla de Valdejunquera en tiempos de Ordonio II, en el año 922. Este convento estuvo habitado por monjas benedictinas...”



Ostensorio de San Salvador de Albeos

Tierras fronterizas y de luchas medievales que recuerdan las del rey Alfonso VII contra Alfonso Enríquez, la independencia de Portugal, las luchas de los Irmandiños, la prisión

de Diego de Muros, obispo de Tui, los castillos de Fornelos o Alemparte, Sobroso, etc. Ya dice Hipólito de Sá “que esta porción de la provincia de Pontevedra estuvo sometida a una larga serie de influencias político–religiosas muy diversas a lo largo de los siglos... Resulta interesante el conocer que casi todas las Ordenes monásticas, que llevaron a efecto la colonización de Galicia, tuvieron asiento en las tierras de la amplia franja que va desde La Cañiza hasta Tuy...”

La vida y muerte del niño Pelayo (Pelagio>Paio) está bien historiada: acompañó a su padre a Córdoba para contratar con Abderramán la libertad de Hermoigio, obispo de Tui, cautivo del cordobés. Se vieron precisados a dejar a Pelayo en rehenes, mientras cumplían el pacto de llevar a Córdoba cierto número de cautivos, que era una de las condiciones del compromiso del rescate... El niño prisionero se resistió a los planes lujuriosos del Emir... y, enfurecido, ordena que corten las carnes puras e inocentes de Pelayo y arrojen los pedazos al río...

No es de extrañar que en Albeos, su tierra natal, se haya construido un monasterio, tal como afirma Leirós: “Con el patrimonio de San Pelayo fue edificado el monasterio de las benedictinas, por mandato del obispo Hermoigio, en acción de gracias a su sobrino martirizado en Córdoba”.

La GEG en reciente escrito resume la historia de este priorato de Albeos: “En esta parroquia —San Xoán de Albeos— existen restos del antiguo monasterio de San Paio, entre los que queda parte del muro con una puerta antigua y una semicolumna adosada, ambas de origen románico. Fue cuna del niño mártir Paio, y el monasterio se levantó en una heredad de los padres de aquel, y estuvo habitado por monjas benedictinas hasta su ruina”.

San Salvador de Camanzo

El monasterio benedictino de San Salvador de Camanzo está situado en dicha parroquia del municipio de Vila de Cruces, Carbia anteriormente, entre los ríos Ulla y su afluente el Deza y muy cerca de las venerables ruinas de los monasterios de Carboeiro y Ansemil y también del Santuario de la Virgen del Corpiño de Losón —acaso el sanatorio siquiátrico más concurrido de Galicia— en tierras fértiles y profundas quebradas de las hoces del Ulla y del Deza. Del monasterio nada se conserva, pero la bella iglesia románica es la parroquial de Camanzo.

Parece que todos los historiadores concuerdan en afirmar que este monasterio fue fundado ya en los inicios del siglo X, porque cuando el conde Gonzalo Betote comenzaba a erigir Carboeiro *in illo tempore erat fundator et auctor monasterii sancti Saluatori Camanci*. En 1115 doña Urraca dona Camanzo a la iglesia de Santiago y en 1145 Gelmírez lo enriquece con donacio-

nes. Fue de monjes hasta que en 1499 se anexionó a San Paio de Antealtares. La casa de los Moscoso, condes de Altamira, cobró rentas de este monasterio hasta el siglo XV, pues ostentaban su encomienda.

Hipólito de Sá dedica a Camanzo un largo estudio en *El Monacato en Galicia* y en *Rutas del Románico en la provincia de Pontevedra*. Hablando de la actual iglesia dice: “La iglesia conserva la planta primitiva basilical de tres naves y tres ábsides semicirculares, que cierran el arranque en forma de herradura... Las naves están divididas en cuatro compartimentos por semicolumnas adosadas sobre pilastras rectangulares... La iglesia, cuya importancia es extraordinaria, tiene sobre sí la historia de su conexión con el monasterio de San Paio de Antealtares... en determinadas ocasiones las benedictinas de Santiago se retiraban a Camanzo, donde seguían su vida sometida a la observancia regular”.

La ornamentación de las tres puertas con sus preciosos tímpanos, y de las ventanas, representa una admirable lección del paso del estilo visigodo al románico. Además de los variados elementos arquitectónicos, todavía se conserva en el interior, en imágenes, retablos y orfebrería, algunos vestigios de la época monástica y benedictina.

San Andrés de Orrea

En la feligresía de Santo Andrés de Orrea del municipio de A Golada de la provincia de Pontevedra y obispado de Lugo, se conserva una preciosa iglesia románica que, según los escasos datos conservados, fue priorato benedictino y anexionado en 1499 a San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela. En la actualidad Orrea es una pequeña feligresía que no alcanza los 200 habitantes, zona rural y agreste, no muy lejos del río Ulla, del arciprestazgo de Ventosa y muy cercana a Borraxeiros.

Los escasos datos conservados hacen dudar a los historiadores sobre la historia, origen y naturaleza de este priorato benedictino. Así Freire Camaniel dice: “Monasterio de monjas benedictinas, de origen desconocido. El documento más antiguo, conservado, es la venta que la abadesa de Orrea, Toda Rodríguez, y su convento hacen, el 1 de mayo de 1171, al monasterio de Sobrado... Julio II confirma la unión a Antealtares el 1 de Octubre de 1504”. Pero Fernández de Viana nos dice que Orrea ya aparece en el testamento de Odoario del año 747 y que la escasez de datos se debe a su alejamiento de las rutas más transitadas, y que es incorporado en 1499 a Antealtares.

En la actualidad nada se conserva del cenobio, pero sí la iglesia románica del siglo XII, de una sola nave, ábside semicircular, dividida en tramos por semicolumnas adosadas, venta-

nas abocinadas y dos puertas con decoración muy original, que es la misma que hay en la iglesia de Ventosa (A Golada), Santa María de Melide, Arcos y Antas de Ulla. Se trata de casetones rehundidos y con motivos diversos en su interior.

Se conserva muy bien la arquitectura de esta pequeña iglesia, que fue encomienda de los señores de Moscoso—Condes de Altamira, que percibían suculentas rentas de Acibeiro, Orrea, Camanzo, Moraimo y Baiñas. De los tiempos monacales ya no queda ni el recuerdo, ni retablos, ni imágenes, ni orfebrería.

San Pedro de
San Pedro de Ansemil



San Pedro de Ansemil

En las tierras de Trasdeza del municipio de Silleda, provincia de Pontevedra y obispado de Lugo, bañadas por el río Toxa y el Deza, que configuran una belleza paisajística excepcional, el primero con su curioso cadeiro, el segundo con sus hoces y profundos valles, se conserva el antiguo priorato benedictino de San Pedro de Ansemil que nació en el lejano siglo IX como dúplice y en 1499 fue anexionado a San Paio de Antealtares. Ansemil, como toda esta tierra del Deza, fue escenario de las reyertas de los señores feudales, todavía recordadas por el cercano castillo de Cira. Baste recordar a los temibles Churruchaos y a los Moscoso de Altamira... Se halla muy cerca de Carboeiro, cuyas ruinas venerables recuerdan una triste página de nuestra historia, la desamortización, y que las restauraciones periódicas no lograron su efecto porque

los inmuebles tienen que utilizarse para algo práctico y ojalá que la actual restauración sea efectiva. Pero estas tierras fueron también campo de luchas y de facciones cuando las guerras carlistas del siglo XIX y cuando la francesada.

No se conserva el monasterio pero sí la bella iglesia, que es la parroquial de San Pedro, anejo de Santiago de Breixa. Esta iglesia de Ansemil llama la atención por su planta basilical con tres ábsides rectos, por ser dos iglesias unidas y con diferente estilo, una románica y gótica la otra. A este respecto dice Hipólito de Sá: “Interesante el estudio de la iglesia románica, por ser una de las raras iglesias rurales que tiene planta basilical de tres naves y tres ábsides rectangulares en la cabecera”.

La iglesia gótica la hizo en el siglo XIV don Diego Gómez de Deza y es capilla funeraria de los Deza. La preciosa puerta tiene un dintel pentagonal con el Agnus Dei y una cruz florde-lisada y encima una talla de la Virgen de la Leche, devoción muy frecuente en tiempos medievales y en zonas monacales pontevedresas del Miño y el Ulla.

Hay que aludir, finalmente, a la interesante colección de canecillos del tejazoz y también a los capiteles de ambas iglesias. En el interior hay sencillos retablos y algunas imágenes con reminiscencias de la etapa benedictina.

Santo Estevo de Chouzán

En el ayuntamiento de Carballedo, en tierras luguesas y chantadinas regadas por el río Miño se halla la iglesia de Santo Estevo de Chouzán, el único resto arqueológico del que fue antiguo y famoso monasterio benedictino, priorato de San Paio de Antealtares, iglesia trasladada de su lugar primitivo a causa del Embalse de Os Peares. El P. Yepes da noticias de la existencia de este cenobio en el siglo IX, de sus muchos cambios y vicisitudes, hasta que en 1499 fue anexionado a Antealtares y después de haber dependido de Oseira, ser de monjes en alguna época y pasar por duras imposiciones de los Señores feudales. Sin embargo la ane-xión, con otros monasterios gallegos, a Antealtares la realizó el Papa Julio II en 1504, mediante una bula que suscribía los planes de los Reyes Católicos. La capilla mayor fue respetada en su traza.

La iglesia conservada en la actualidad y tras su traslado a causa del Embalse de Os Peares, obra dirigida por Chamoso Lamas y Pons Sorolla, parece que no conserva completo su trazado original, ya que, según los historiadores, era de cruz latina y la de hoy es de nave cuadrangular y sin crucero. Como quiera que sea, del estilo románico se conserva el ábside semicircular, el presbiterio y una buena colección de canecillos. En el año 1950 fue declarada “monumento histórico-artístico”. Se conserva el retablo mayor, de estilo renacentista y pintado en 1664.

Pero el motivo artístico de gran interés en esta iglesia monacal trasladada es el de las pinturas murales, que también fueron copiadas y reflejadas en la nueva construcción y que, a causa de la mucha humedad y de los métodos deficientes utilizados para su reproducción, se hallan en trance de perderse para siempre y hacerse irrecuperables.

Copio la detallada descripción del proceso de las pinturas, que nos ofrece García Iglesias en su obra *Pinturas murales de Galicia*: “La capilla mayor fue respetada en su traza anterior... con parte de las pinturas que la decoraban. Estas ocupaban todo el abovedamiento de la capilla. Se salvaron, y en condiciones muy discutibles, las que ocupaban el cuarto de naranja, mientras que se perdieron completamente las del tramo recto... Las pinturas trasladadas fueron pasadas a lienzo y estos montados adaptándose a la forma del abovedamiento. La humedad despegó buena parte de tales telas, que hoy hay que dar, en buena parte, por desaparecidas. Representa una de las muestras más ricas, desde un punto de vista iconográfico, que hay en Galicia del Juicio Final... La decoración con escenas de la Pasión se ha perdido por completo”.

San Xoán da Cova

Muy próximo al complejo monacal de Santo Estevo de Chouzán, en la orilla derecha del río Miño, en las tierras chantadinas del municipio de Carballedo de la provincia de Lugo se hallan los restos arqueológicos del monasterio de San Xoán da Cova. A causa del embalse de Os Peares fue trasladada la iglesia de su antiguo emplazamiento en el lugar de Forraqueira en donde se conserva en la actualidad; este traslado se hizo en el año 1952, y había sido declarado monumento nacional en 1950. Nada queda del monasterio sino solo la iglesia trasladada. El paraje de encrespadas crestas y valles profundos, muy apto para los microclimas donde se producen excelentes vinos, fue mansión de muchos eremitorios, que según muchos historiadores fueron la base y el necesario clima para la colonización monástica. Precisamente este cenobio de San Xoán da Cova agrupó a varios eremitorios en las décadas iniciales del siglo X. Todavía perviven hoy, en la misma parroquia, varias capillas o ermitas, una en el lugar de Vilar dedicada al Santo Ángel de la Guarda, otra dedicada a San Cristóbal en el lugar de este nombre y otra en el lugar de Papelle dedicada a Santa Agueda. También por sus muchos castros y campos de *medorras* son abundantes las leyendas populares y los cuentos aldeanos sobre *os mouros*. En la iglesia trasladada se han conservado todos los elementos de su románico rural gallego en las puertas, tejazoz con una bella faja lombarda, capilla mayor semicircular y arco triunfal, columnas y arcosolios, además de bella ornamentación. Se conservan también tres retablos del siglo XVIII y algunas imágenes de iconografía benedictina y también de la misma época y estilo. De este monasterio dice Hipólito de Sá que “ya se conoce que existía en el año 967 en que se le menciona como

perteneciente a la Mitra de Lugo... Su última superiora fue doña Juana de Lemos, que fue depuesta de su cargo para llevar a efecto la incorporación del monasterio al de San Paio de Antealtares de Santiago en el siglo XVI...”

Santa María de Pesqueiras

En la margen derecha del río Miño, en el municipio lugués de Chantada, en las proximidades del Embalse de Belesar existía la fundación monacal de Santa María de Pesqueiras, de la que Hipólito de Sá dice “antiguo cenobio de monjas benedictinas anexionado en el siglo XV al monasterio de San Paio de Antealtares, previa deposición de su priora Inés Guitián, que se oponía a la incorporación del monasterio chantadino a la comunidad benedictina de Santiago. Como recuerdo del cenobio de Pesqueiras tenemos su iglesia, declarada monumento nacional por la singularidad de su traza románica”. Por el desplazamiento de la población a causa de la cola del embalse de Belesar, esta iglesia no tiene culto y se halla semiabandonada. Su estructura arquitectónica se forma con una simple nave cuadrangular y la capilla mayor con ábside semicircular; Yzquierdo Perrín data su construcción en los años iniciales del siglo XIII. Conserva el retablo mayor de estilo neoclásico y de escasa importancia. El dato más singular de esta iglesia monacal románica de Pesqueiras es el de sus pinturas murales, que estudió García Iglesias en su obra *Pinturas murales de Galicia* y que se reducen a los paños del presbiterio en los que “se desarrolla la escena de la Anunciación, algún motivo decorativo y un busto, quizás de la patrocinadora del programa pictórico. En las paredes laterales del tramo rectangular hay en cada una representado un tema, en la norte la Resurrección y en la sur el Juicio Final”. Se han perdido muchos paños murales por haberlos repicado y el Dr. García Iglesias añade: “Es de gran interés este conjunto de pintura manierista, de fácil restauración en aquello que está en la capilla mayor... Para mejor valoración de carácter artístico de esta construcción resulta imprescindible esa renovación del ciclo pictórico”. Pero es en su obra *La pintura manierista en Galicia* donde el Dr. García Iglesias hace un estudio más completo de los murales de Pesqueiras, con atinadas observaciones sobre las diferentes representaciones: *La Anunciación, la Resurrección, el Juicio Final y la Virgen con el Niño*.

San Xiao de Lobios

Cuando fue priorato su patrón era San Salvador, pero hoy se ha anexionado a la parroquia de San Xiao de Lobios y se halla situado en el sur de la provincia de Lugo, en las orillas del río Sil, en las tierras de Amandi del municipio de Sober, de las que Amor Meilán, sin exagerar nada, dice: “Una hermosura de tierra y un inagotable venero de riqueza... Sober, fertilizado por el Cabe... bañado por el Sil, que lo separa de la provincia de Ourense, puede

afirmarse sin temor a exageraciones que es esta comarca una de las más fértiles y ricas de la provincia. Baste recordar que en ella está enclavado el paradisíaco valle de Amandi, cuyos vinos compiten con los de mayor renombre... Tierra privilegiada y favorecida por la mano de Dios... “Muy cerca de Lobios están los monasterios famosos de Atán, Pombeiro, Cangas, Rivas de Sil, etc., toda la Ribeira Sacra y el Valle de Lemos.

Suele admitirse, a falta de datos concretos, que la antigüedad de este monasterio de Lobios, por hallarse en tierras cercanas a la Ribeira Sacra, se remonta a los tiempos de los eremitas, que abundaban en las riberas del Miño y del Sil. La primera abadesa que aparece en documentos es Elvira Pérez en el año 1233. La última abadesa fue Constanza Vázquez de Somoza, que en 1499 se opuso a la anexión de Lobios a Antealtares, apeló a Roma, se fugó con otras monjas del convento compostelano y, apoyada por la Condesa de Camiña, siguió disponiendo de los bienes de Lobios hasta el año 1515.

Sólo se conserva la iglesia románica del siglo XII, pero ya con elementos góticos del XIII: tiene una sola nave, bóveda de cañón. Conserva dos puertas, ventanas, canecillos y capiteles historiados, todo de buen gusto románico.

Todavía quedan en su interior restos de retablos e imágenes, además de alguna pieza de orfebrería de la época monástica.

San Fiz de Cangas

Este monasterio benedictino de San Fiz de Cangas (en algunos documentos aparece como patrón San Pedro Felis) está situado en el municipio lucense de Pantón, enclavado entre los ríos Miño, Sil y Cabe, los embalses de Peares y San Pedro, extremos Sur de la provincia de Lugo ya limítrofe con la de Ourense, y de él dice Amor Meilán: “En verdad puede afirmarse que este término municipal constituye un verdadero y rico museo de arquitectura religiosa, especialmente del románico terciario, tan propio de la región, sin que falten muy estimables muestras del gótico más puro...Verdad también que es tierra de antiguos y muy sonados monasterios... Eiré, Pombeiro, Cangas, Pantón, Atán...”.

Se desconoce la fecha de la fundación de este monasterio benedictino de Cangas, pero consta, por el testamento de doña Urraca Fernández, que existía en 1116 y es citado en documentos de Pombeiro y Montederramo. Sin embargo Viana Vieites cita un documento de 1108 en el que su abadesa acepta una donación: “*Domina Visclavara in Sancti Felicis conf.* Fue incorporado a Antealtares en 1499.

En la iglesia del monasterio, hoy parroquial, se conservan tumbas de linajudas familias —Ribaneira, Ulloa, Pardo, Taboada, Lemos, etc con sus respectivos escudos de armas— y es una de

las más valiosas muestras del románico gallego. Suele afirmarse que su planta es ejemplar único y que su estructura es muy poco frecuente: “Consta de una nave amplia y otra transversal de crucero, con tres capillas en la cabecera, de planta rectangular en los laterales y la central poligonal por fuera, y semicircular por dentro” (Hipólito de Sa). La nave está dividida en tres tramos y se cobren con bóvedas estrelladas góticas del siglo XV.

Lo único que esta iglesia conserva en su interior de los tiempos benedictinos es un retablo barroco con un precioso frontal cordobán. Muy cerca de esta iglesia monasterial, hoy parroquial, hay una pequeña ermita, que guarda un bello Calvario románico: un Cristo en la cruz, la Virgen Dolorosa y el apóstol San Juan.



Santa Escolástica
de San Fiz de Cangas

San Miguel das Negradas

En uno de los paisajes más idílicos y variados de la Galicia norteña, donde la Estaca de Bares se adentra en el océano para delimitar el Cantábrico, el río Sor cansino y fatigado se abre en las marismas de una angosta ría, que se jalona con bellos pueblos como Grañas, O Vicedo, O Barqueiro, etc., con la isla (insua) de San Martín en la marisma y la isla (illa) de Coelleira al abrigo de la costa cántabra, se asentó una colonia monástica numerosa ya en los tiempos muy antiguos, quizá porque esta zona fue refugio para los cristianos que escapaban de la invasión sarracena —en opinión de López Ferreiro— y también para buscar defensa contra las acometidas nórdicas.

En un corto espacio hay memoria de tres colonias monacales: en la isla Coelleira se afincaron los Templarios, que sirvieron de protección a los Caminos del Mar hacia Compostela, en la isla (insua) de San Martín hubo un convento de monjas y en As Negradas (Mosteiro) se ubicó el priorato dependiente de San Paio de Antealtares. En una de las aldeas de la parroquia de

Negradas, llamada San Roque, se conserva una ermita dedicada a este santo, que se dice fundada por Gómez Pérez das Mariñas en el siglo XVI y también hay un pazo, que dicen casa de Alexos, con escudo de armas en su fachada.

En la “insua de Samartiño”, de propiedad particular y totalmente repoblada de eucaliptos no se conserva edificación alguna, solamente restos de muros y tejas de la antigua edificación monacal. La actual iglesia parroquial de San Miguel de Negradas es una nave en cruz latina con muros de mampostería y esbelta espadaña de sillares graníticos y se cubre a dos aguas con la común pizarra de la zona. El retablo mayor y uno lateral son neoclásicos de buena factura, pero resulta más interesante el lateral sur, que es barroco de columnas salomónicas y muy del gusto de los monjes de la época barroca, al igual que las imágenes de San Benito y de Santa Gertrudis, que allí se veneran. Hablando de los monasterios de esta tierra Manciñeira Pardo afirma que debieron fundarse al calor de una capitalidad eclesiástica que acaso hubo en el país de los antiguos ártabros... Y en frase del rey Ordoño II “los que se salvaron de la furia sarracena huyeron a la costa del mar y habitaron hasta entre las rocas”.

San Mamede de Seavia

En el Arciprestazgo de Bergantiños y municipio de Coristanco se halla la parroquia de San Mamede de Seavia que, juntamente con su anejo de Erbecedo y las aldeas de Rabadeira y Salgueiras ocupa una larga extensión del Valle bergantiñán lo que acaso responda al carácter de feligresías dependientes y con monasterios antiguos en ellas instalados, al ejemplo de Soandres, Bergondo... En Seavia hubo un monasterio benedictino de monjes ya en tiempos muy antiguos y que Lucas Álvarez supone privado y familiar de los Traba. Fue Abadía en sus mejores tiempos, pero quedó pronto en simple priorato dependiente de San Paio de Antealtares y siguió sus propios cambios y vicisitudes. El cardenal Jerónimo del Hoyo escribía en el año 1607: “... esta feligresía es priorato de las monjas de San Payo de Antealtares y anexo al dicho monasterio de San Paio... En este monasterio (Seavia) vivieron monjes benitos y después monjas de la misma orden. En tiempos de la cosecha venían dos o tres monjas, se estaban aquí; hanlo dejado de hacer de diez años a esta parte...”.

En la actualidad sólo quedan restos y recuerdos del antiguo priorato benedictino: La iglesia fue reconstruida a principios del siglo actual, reutilizando el aparejo románico de la anterior, pero en vez de las tres cortas naves antiguas se colocaron las columnas y capiteles románicos, adosados a los muros laterales y simulando grandes y ciegas arcadas; muy original; la fachada y torre son las mismas que se habían adosado a la obra románica.

El presbiterio presenta un amplio retablo, obra del escultor compostelano Carballido, y que reproduce un Apostolado en altorrelieve y con hornacinas para imágenes de bulto. Del mismo escultor son los dos púlpitos con grabaciones y símbolos de los Evangelistas.

Hay dos tipos de imágenes, las antiguas y pequeñas y las modernas y muy grandes. Pero merece especial mención la talla de Santa Gertrudis, que aparece con su típico emblema del niño en el corazón, el báculo y el libro, obra inconfundible de la etapa monacal de esta iglesia.

Entre las piezas de orfebrería, algunas muy valiosas como la cruz procesional, el incensario y la naveta, merece destacarse el ostensorio, pieza de plata y de estilo renacentista, que, por su forma, merece destacarse como obra muy poco frecuente aquí en Galicia: Tiene una base cuadrada, un templete cuadrangular central con el correspondiente cerquillo y un remate superior como una torre que alberga una campanilla.

El conjunto monacal se complementa, en la actualidad, con dos edificaciones que debieron sustituir al primitivo monasterio: La denominada “casa das monxas” y la actual casa rectoral. La huerta aneja a este complejo arquitectónico está vallada con el primitivo y alto muro de piedra, acaso muy alto para cobijar a las religiosas de clausura, según era costumbre.



Patena de San Mamede de Scavia

EXPONENTES DE UN PATRIMONIO

LA EDAD MEDIA

La Orfebrería

CRUZ PARROQUIAL.

ANÓNIMO. TERCER TERCIO DEL SIGLO XV.

PLATA. 58 x23 CM.

PROCEDENTE DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN

FIZ DE CANGAS. FERREIRA DE PANTÓN (LUGO).

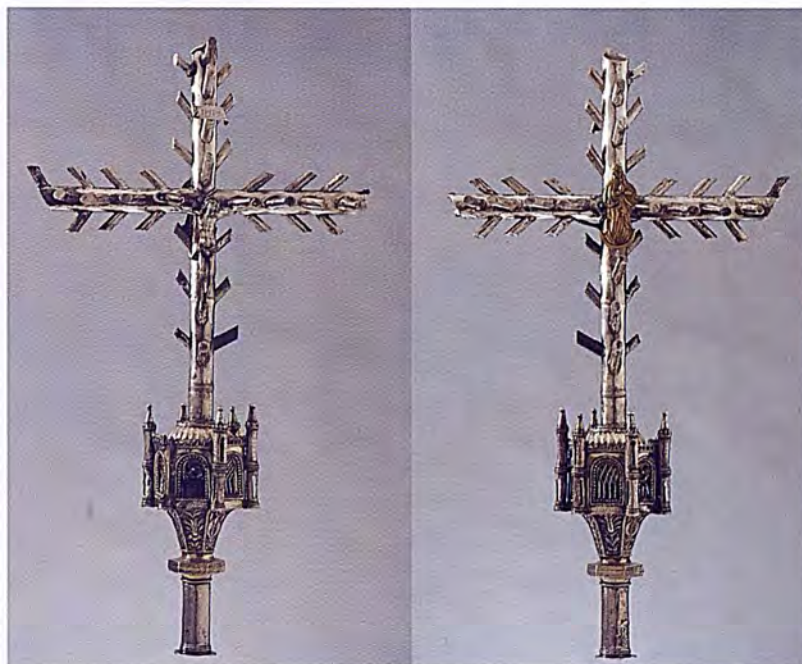
MONFORTE (LUGO). MUSEO DE ARTE SACRO

DE LAS CLARISAS

Se trata de una interesantísima cruz parroquial de plata —el número de ejemplares de cruces de plata en la Galicia de esta época es muy escaso y son de gran importancia artística— en su color. Por el tipo de cruz, el profesor Yzquierdo Perrín la ha comparado con la Cruz de azabache de la Catedral de Ourense, una obra de talleres leoneses del tercer tercio del XV, adjudicándole a ésta la misma cronología y dejando abierta la posibilidad de que tenga idéntica procedencia. Su teoría de datación se reafirma en base a un documento en que don Diego de Muros encarga en ese momento una cruz de este tipo para esta zona.

Es una cruz de gajos a la que posteriormente se añadieron, sobreponiendo sobre los gajos, un estilizado Cristo de plata, que con su cuerpo forma una pequeña "S" y que, a pesar de lo reducido de su tamaño, es detallista y de cuidada anatomía. La cartela de "INRI" también se añade en este momento; al igual que la Inmaculada, en plata sobredorada, que se coloca en el reverso de la cruz.

Pero lo realmente destacable de esta cruz está en su macolla, que adopta la forma de un castillete hexagonal, con torrecillas de ventanas rasgadas en cada uno de sus ángulos. Entre los mismos se abren ventanas con forma de arco de medio punto y de ricas celosías. En este castillete el detallismo es impresionante, tanto en las mencionadas celosías como en las torrecillas, e incluso se marcan las líneas que forman las piedras con las que se construiría el castillo, el cual se culmina con una crestería también llena de detalles. El remate inferior de la macolla se adapta progresivamente a la forma que va adquiriendo hasta llegar a la base de la cruz y se decora con motivos vegetales de gran riqueza.



Cruz parroquial de San Fiz de Cangas

R.Y.P.

Bibliografía: YZQUIERDO PERRÍN, R.: "Orfebrería". En *Arte Medieval II. Galicia Arte*, t. XI, Hércules de Ediciones, A Coruña, 1993.

La escultura

Sacro-pelicano. San Salvador
de Sobrado de Trives

*SACRO-PELÍCANO.*

ANÓNIMO. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII. MADERA DORADA. 142 x 76 x 34 CM. IGLESIA DE SAN SALVADOR DE SOBRADO DE TRIVES; POBRA DE TRIVES (OURENSE).

La iglesia de San Salvador data del siglo XII. Actualmente se conserva gran parte de la obra románica a excepción de las partes que debieron ser sustituidas después del derrumbamiento sufrido en el siglo XIX. Consta de una nave y cabecera dividida en tres ábsides semicirculares, aunque lo más destacado es, sin duda, su anteiglesia cubierta. Durante varios siglos formó parte de un conjunto monástico de benedictinas que pasó a pertenecer a San Paio de Antealtares tras la reforma llevada a cabo a finales del XV y principios del siguiente.

Este sagrario-pelicano, que es además expositor, se encuentra situado en un lateral de la nave de la iglesia y se usa exclusivamente el día de Jueves Santo. La figura del pelicano se asocia a la simbología de la Eucaristía y a la sangre de Cristo, porque la tradición cuenta que es un ave que derrama hasta la última gota de su sangre por sus hijos. Aunque no es una iconografía habitual, disponemos de otro ejemplo que nos permite deducir la época a la que puede pertenecer esta pieza tan

curiosa. Se trata del sacro–pelicano de San Paio de Antealtares, de plata cincelada, datado en 1641–1645. En la capilla del Cristo del monasterio de San Juan de Poio, en la provincia de Pontevedra, encontramos una obra muy similar a la de Trives, también realizado en madera dorada.

El sagrario–pelicano de Sobrado de Trives está hecho en una sola pieza a excepción de las alas que tuvieron que ser unidas en la restauración que se le realizó hace tres años. Toda la obra está recubierta por una lámina de dos milímetros de oro. En la parte superior destaca la presencia de la *vieira* ligada al culto jacobeo. Este pelicano, con sus alas extendidas, se apoya en una base decorada con volutas que remata en una decoración compuesta de hojas y piñas, característica del barroco. En su interior tiene grabada una custodia.

M^a.P.M.L.

SAN BENITO.

ENTORNO ARTÍSTICO ORENSANO. FINALES DEL SIGLO XVII–PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII. MADERA POLICROMADA. 120 x 66 x 42 CM.

RAMIRÁS (OURENSE). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO

En el siglo XII se establece en este lugar un monasterio de monjas benedictinas que se convierte en un simple priorato administrativo a finales del XV, cuando pasa a formar parte de San Paio de Antealtares. De la primera etapa sólo se conserva la iglesia, ejemplo de transición del románico al gótico, cuya cabecera presenta tres ábsides. Uno de estos ábsides, el lateral derecho, está presidido por la figura exenta de San Benito.

El santo se representa vestido con el hábito negro de la Orden benedictina, de la cual es fundador, y con algunos de los atributos que le son propios, tales como el báculo, el libro de la Regla y a sus pies el cuervo ofreciéndole el pan que lleva en el pico. En esta ocasión se ha preferido presentar a un San Benito imberbe, tonsurado y sin mitra, con el capuchón cubriéndole parcialmente la cabeza y con la mirada elevada.

Artísticamente, la multiplicidad de pliegues, quebrados y angulosos, consiguen dotar a la pieza de un efecto pictórico muy destacado. El autor se recrea en el plegado del hábito de enormes mangas que viste al santo dejando algo más descuidadas la cabeza y las manos, sobre todo en lo que a proporción se refiere. Los rasgos tienden a difuminarse y desdibujarse, presentando una figura espontánea pero no grandilocuente. El tratamiento de la vestimenta, que llega hasta el suelo pero dejando ver los zapatos, la posición de la capucha y las enormes manos, nos acercan al San Benito que Estevo de Cendón Buceta, seguidor de Mateo de Prado, realizó a finales del siglo XVII. Características semejantes aparecen en el mismo santo de San Esteban de Ribas de Sil, ya del siglo XVIII.

M^a.P.M.L.



San Benito. San Pedro de Ramirás



San Benito. San Salvador
de Sobrado de Trives

SAN BENITO.

ANÓNIMO. SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XVIII. MADERA POLICROMADA.
84 x 43 CM.

CRECENTE (PONTEVEDRA). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN XOÁN DE ALBEOS

Se representa al santo fundador de la orden benedictina con el hábito negro de la misma, amplio capuchón y cogulla. Su fisonomía se adapta a los modos más usuales de representación del santo: amplia tonsura monacal y, en esta ocasión, con barba.

El rostro está conformado a partir de unas formas muy naturalistas: grandes ojos coronados por pobladas cejas, la boca entreabierta se enmarca por medio de un abundante bigote y la larga barba elaborada a mechones. En la misma línea son especialmente llamativas las enormes manos del santo.

Como atributos lleva báculo abacial que su mano derecha no ha terminado aún de rodear, el libro de la Orden abierto sobre la izquierda. A sus pies, la mitra que simboliza su rechazo al Obispado y el cuervo que sostiene en el pico el pan envenenado.

El tratamiento de los paños es muy aristado, con partes cóncavas y convexas que generan fuertes clarososcuros, buscando crear un intenso efecto pictórico intensificado por la policromía. Los pliegues caen desde la cogulla en forma de haz con una clara tendencia vertical. A media caída comienzan a tomar distintas direcciones generando el consiguiente movimiento. Entre ambas piernas se dispone un gran pliegue que adopta una clara forma piramidal.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Barroco". En Enciclopedia Temática de Galicia, Barcelona, 1988; RÉAU, L.: *Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1996.

SAN BENITO.

ANÓNIMO. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII. MADERA POLICROMADA.
101 x 48,5 x 31,5 CM.

FERREIRA DE PANTÓN (LUGO). PARROQUIA DE SAN FIZ DE CANGAS,
RETABLO DE SAN BENITO

Imagen perteneciente al retablo de San Fiz de Cangas —dedicado a San Benito, fundador de la orden benedictina, a la que pertenecía—, al menos desde el siglo XII; este monasterio femenino. En 1515, tras quedar vacante el puesto de abadesa, fue anexionado por el monasterio de San Paio de Antealtares.

El tipo de imagen es similar al de la Santa Gertrudis y la Santa Escolástica del retablo mayor de la misma iglesia; aunque en este caso, se trata de una imagen

de mayor tamaño pues es el titular del retablo y los pliegues de su vestimenta —hábito negro de benedictino, orden que fundó en el año 528 en Montecassino— son más aristados y acartonados, cayendo hasta el suelo casi a modo de acordeón. De esta manera se nos oculta el cuerpo y la postura, lo que en las otras dos imágenes citadas no pasaba.

En su pecho aparece el sol, símbolo que sirve para remarcar su santidad y que, a la vez, representa el haz de luz de su alma cuando murió. Esta utilización del sol como afirmación de la santidad de San Benito se plasma en el retablo de San Benito de San Martín Pinario.

Las telas son duras y acartonadas, tanto en el aristado hábito como en su capa. Al levantar los brazos para sujetar el báculo y el libro de la regla benedictina en sus manos se forman abundantes pliegues en la caída de las mangas.

De nuevo tenemos un rostro naturalista e inexpresivo, aunque en este caso más personalizado que en las dos imágenes del retablo mayor. Se muestra con rostro delgado, de facciones muy duras y marcadas, con barba rizada y muy pegada que tiene gran sentido pictórico. Sus ojos, en pasta de vidrio, se presentan con la mirada elevada al cielo y pómulos muy salientes. Su cabeza tonsurada, dejando muy poco pelo, que está tratado de la misma manera que la barba. En el afán del escultor por el detalle, se marcan las venas de la cabeza y de la frente, del mismo modo que las arrugas de ésta.

R.Y.P.

Bibliografía: RIELO CARBALLO, N.: "San Fiz de Cangas". En *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia*, t. II, Madrid, 1975, pp. 35-40; RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F*, t. II, vol. 3, Barcelona, 1997.

SAN BENITO

ARTISTA ROCOCÓ. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.

MADERA POLICROMADA. 90 X 49 X 27 CM.

POBRA DE TRIVES, (OURENSE). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SALVADOR DE TRIVES, RETABLO LATERAL

La techumbre de la iglesia de San Salvador de Sobrado de Trives, actualmente de madera pintada, se hundió junto con el muro izquierdo en 1872. Este derrumbamiento fue, muy posiblemente, la causa de la destrucción del retablo al cual pertenecerían los tres santos benedictinos: Santa Escolástica, Santa Gertrudis y el San Benito que nos ocupa. Todas ellas se encuentran actualmente en la parte superior del retablo lateral derecho.



San Benito. San Fiz de Cangas



San Benito. San Xoán de Albeos

San Benito aparece, como es habitual, con el hábito negro de la orden de la cual es fundador. Se presenta joven, sin barba ni mitra, con tonsura y con los dos atributos más frecuentes: con una mano sujeta el báculo y con la otra el libro de la Regla que parece estar leyendo. De modo excepcional, sobre el pecho lleva el cordón con cruz de doble travesaño, propio de los fundadores.

Los pliegues, abundantes, redondeados y bastante uniformes, parten a la altura del pecho, provocando en esa zona un estrechamiento que le confiere a la figura un canon más alargado. Los paños adoptan un perfil curvilíneo y sinuoso, sugiriendo mayor dinamismo. La amplia vestimenta de enormes mangas está decorada con estofados dorados muy del gusto rococó. El naturalismo del rostro, los grandes ojos de mirada ensimismada, la boca pequeña insinuando una sonrisa y la barbilla destacada nos acercan a los rasgos que José Gambino mostraba en sus obras.

M^a.P.M.L.



Santa Escolástica. San Salvador de Sobrado de Trives

SANTA ESCOLÁSTICA.

ARTISTA ROCOCÓ. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.

MADERA POLICROMADA. 64 x 36 x 25.

POBRA DE TRIVES (OURENSE). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SALVADOR DE TRIVES, RETABLO LATERAL.

Esta santa ocupa, junto a San Benito y Santa Gertrudis, la parte superior del retablo lateral derecho de la iglesia románica de Sobrado de Trives, aunque éste no fue su lugar primitivo. Posiblemente las tres figuras formaron parte de un retablo distinto colocado en el muro de enfrente, el cual se destruyó con el derrumbamiento de parte de la techumbre y las paredes del templo en 1872. Dicho templo formaba parte de un conjunto monástico de monjas de la Orden Benedictina, circunstancia que explica la presencia aquí de los tres santos.

Santa Escolástica es hermana de San Benito y fundadora del primer monasterio de monjas benedictinas. Se presenta vestida con el hábito negro y tocas blancas propias de la Orden. Como único complemento en su mano izquierda lleva el báculo abacial y prescinde de cualquier otro atributo. Ni la característica paloma blanca que representa su alma elevada al cielo ni el libro de La Regla acompañan aquí a la santa italiana. Su cabeza se levanta y dirige su mirada hacia arriba como implorando al cielo.

Los mismos rasgos estilísticos que definen a los otros dos santos benedictinos caracterizan también a Santa Escolástica, permitiéndonos hablar sin duda de un

mismo autor. El plegado de la vestimenta sigue teniendo un tratamiento sinuoso y redondeado, con una caída uniforme desde el cuello, sin producir brusquedades ni quebramientos en la tela. La forma de tratar el rostro es también muy similar, presentándonos líneas muy finas y rasgos muy suavizados que le confieren a la cara un aspecto casi angelical, potenciado además en este caso por la mirada elevada al cielo. La boca pequeña y entreabierta, mostrando los dientes, los pómulos marcados y sonrosados y, en general, los rasgos tratados con delicadeza y naturalismo nos presentan a la santa con la ternura y la serenidad de una obra rococó.

M^a.P.M.L.

SANTA GERTRUDIS.

ARTISTA ROCOCÓ. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.

MADERA POLICROMADA. 70 x 34 x 21 CM.

POBRA DE TRIVES (OURENSE). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SALVADOR DE SOBRADO DE TRIVES, RETABLO LATERAL

La iglesia de San Salvador de Sobrado de Trives formó parte de un conjunto monacal fundado en el siglo XII o incluso un poco antes. Este monasterio estuvo ocupado por monjas benedictinas y regido por una abadesa hasta el siglo XVI, fecha en el que la reforma benedictina lo pone en manos de San Paio de Antealtares.

Esta monja benedictina alemana se representa mirando hacia abajo, vestida con el hábito negro y tocas blancas de su Orden y con sus atributos propios. En una mano lleva el libro de sus escritos, el llamado Libro de las Revelaciones y, sobre el pecho, un corazón inflamado con la imagen del Niño Jesús.

Es de destacar la postura de la rodilla de la santa, ligeramente levantada, que provoca una suave curvatura en la composición de la figura. El artista insinúa la pierna a través del hábito, marcando el movimiento y generando así un cambio en el sentido de los pliegues de aristas redondeadas. Este hecho genera un perfil sinuoso y permite al artista sugerir la anatomía, ambas características del quehacer rococó, así como la diagonal marcada por la posición de los brazos. La cara es fina y delicada, sonrosada y de suaves facciones, con una mirada llena de tristeza y ternura. La vestimenta habitual de las santas benedictinas aquí se decora con estofado dorado de estrellas.

M^a.P.M.L.



Santa Gertrudis. San Salvador de Sobrado de Trives



Santa Escolástica. San Fiz de Cangas

SANTA ESCOLÁSTICA.

ANÓNIMO. SEGUNDO TERCIO S. XVIII. MADERA POLICROMADA.
66,5 x 37,5 x 24,5 cm.

FERREIRA DE PANTÓN. (LUGO). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN FIZ
DE CANGAS, RETABLO MAYOR

Imagen perteneciente al retablo mayor de la antigua iglesia monasterial de San Fiz de Cangas; monasterio de monjas benedictinas que se supone que ya existía en el período visigótico, aunque se desconocen sus orígenes. Sí que aparece constancia de su existencia en diversos documentos —con noticias bastante indeterminadas— del siglo XII y del siglo XIII. En el año 1515, momento en que se hallaba sin abadesa, fue anexionado al monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela.

La imagen que nos ocupa forma pareja en el retablo con la de Santa Gertrudis, de similares características. Ambas flanquean a la figura de San Fiz, que preside dicho retablo.

La habitual presencia de Santa Escolástica en el mundo benedictino es debida a que era hermana gemela de San Benito, fundador de la Orden y con quien suele formar conjunto en los retablos monasteriales (aunque en San Fiz de Cangas San Benito ocupa un retablo lateral independiente de éste).

Está representada con sus elementos iconográficos habituales: vestida como abadesa benedictina, con una paloma posada sobre el libro abierto de la regla de San Benito, que sostiene sobre su mano.

Es la típica imagen naturalista del segundo tercio del siglo XVIII, con destino a un retablo rural de la época.

Lo más destacable son los marcados pliegues aristados de su vestimenta, la cual se adapta al cuerpo dejándonos adivinar la postura y el giro que está provocando con sus piernas. Los pliegues son duros y acartonados, algo que se aprecia con mayor exactitud en las mangas del hábito.

El tocado que cubre su cabeza cae sobre el hombro derecho y se recoge en el otro lado cayendo por detrás. En ambos casos se forman abundantes pliegues, menos duros que los del hábito y de mayor plasticidad.

El rostro es naturalista e inexpresivo, con rasgos muy marcados: ojos rasgados y hundidos, nariz afilada y boca entreabierta.

R.Y.P.

Bibliografía: RIELO CARBALLO, N.: "San Fiz de Cangas". En *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia*, t. II, Madrid, 1975. pp. 35-40; RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*. De la A a la F, t. II, vol. 3, Barcelona, 1997.

SANTA GERTRUDIS "LA MAGNA".

ANÓNIMO. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII. MADERA POLICROMADA.

63,5 x 41 x 18 CM

FERREIRA DE PANTÓN. (LUGO). IGLESIA PARROQUIAL DE
SAN FIZ DE CANGAS, RETABLO MAYOR

Pertenece esta talla al retablo mayor de la antigua iglesia monasterial de San Fiz de Cangas, monasterio de monjas benedictinas de origen antiguo y desconocido, que en el año de 1515 pasó a depender del monasterio de San Paio de Antealtares.

En dicho retablo forma pareja con la imagen de Santa Escolástica, un hecho habitual en el mundo benedictino. En este caso están flanqueando la imagen de San Fiz, patrón del monasterio y de la parroquia; quedando San Benito, su tradicional compañero, en un retablo lateral bajo su advocación.

Las imágenes de Santa Gertrudis y Santa Escolástica son de idénticas características y esa idea de conjunto se acentúa aún más por la contraposición de posturas entre ambas figuras, lo que formaría una composición cerrada que incluiría en su centro a San Fiz.

Santa Gertrudis, nacida en el año 1256 y canonizada en 1677, tienen un importante culto en España. Fue monja benedictina, y se suele representar como abadesa benedictina, con el báculo vuelto hacia dentro y, en su pecho, un corazón en llamas habitado por el Niño Jesús.

Desde un punto de vista formal, repite las mismas características de Santa Escolástica, se trata de una imagen del segundo tercio del siglo XVIII, con marcadísimos pliegues aristados, acartonados y duros en el hábito, que se adapta al cuerpo y deja adivinar su postura y el giro que provocan las piernas.

El rostro es naturalista e inexpresivo, de rasgos muy acentuados: nariz afilada y puntiaguda, ojos rasgados y hundidos y boca entreabierta.

R.Y.P.

Bibliografía: RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*. De la G a la O, t. II, vol. 4, Barcelona; RIELO CARBALLO, N.: "San Fiz de Cangas". En *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia*, t. II, Madrid, 1975. pp. 35-40, 1997.

SAN FIZ.

ANÓNIMO. MEDIADOS DEL SIGLO XVIII. MADERA POLICROMADA. 85 x 45 x 25 CM.

FERREIRA DE PANTÓN. (LUGO). IGLESIA PARROQUIAL DE
SAN FIZ DE CANGAS, RETABLO MAYOR

Imagen perteneciente al retablo mayor de la iglesia de San Fiz de Cangas, que en 1515 pasó a depender del priorato de San Paio de Antealtares de Santiago, tras quedar vacante el puesto de abadesa.



Santa Gertrudis "La Magna". San Fiz de Cangas

San Fiz. San Fiz de Cangas



Dado que el monasterio y su iglesia estaban bajo la advocación de San Fiz, santo mártir del siglo III, es lógica su presencia en el retablo mayor, ocupando la hornacina central, con Santa Gertrudis y Santa Escolástica a sus lados y un relieve dedicado a la Virgen María coronando el conjunto.

La pieza, de reducidas dimensiones, se encontraba en bastante mal estado de conservación, aunque sin embargo ha mantenido su policromía original; quizás lo más destacable de la obra, sobre todo en su casulla —está vestido de sacerdote, ya que ésta era su dedicación hasta que fue martirizado—, espléndidamente estofada en oro con decoración de motivos vegetales.

Se trata de una obra de gran barroquismo dado el giro que le imprime el tallista a la cabeza del santo. Su hábito forma abundantes pliegues, al igual que sucede

con las telas de la magnífica casulla a la que antes nos referíamos. Hay que destacar también la posición de los brazos y las manos, que acompañan el movimiento general de la figura. En su mano izquierda sostiene las Sagradas Escrituras y en la derecha debería llevar una palma, como atributo de su condición de mártir, aunque este atributo, así como los dedos de su mano, se han perdido.

Se está representando una alegoría del momento de su martirio, con la espada en el cuello, que aparece con una gran herida de la que brota abundante sangre. Se ha escogido, por tanto, el instante más dramático; la cabeza cae a un lado como consecuencia del profundo corte, los ojos — de pasta de vidrio, lo que acentúa la expresividad de la pieza— se elevan al cielo con la mirada perdida y la boca entreabierta. A pesar de todo ello, presenta un rostro sereno, con esa confianza en el Dios por el que está muriendo.

Su rostro es de facciones muy marcadas: ojos rasgados, nariz afilada y boca pequeña, rasgos semejantes a los que tienen las figuras que le acompañan en el retablo. Los cabellos, al igual que la barba, están realizados con un gran sentido caligráfico.

R.Y.P.

Bibliografía: RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*. De la A a la F. t. II, vol. 3, Barcelona, 1997; RIELLO CARBALLO, N.: "San Fiz de Cangas". En *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia*, t. II, Madrid, 1975, pp. 35-40.

SANTIAGO PEREGRINO.

ANÓNIMO. SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XVIII.

MADERA POLICROMADA. 93 x 42 x 37 CM.

CRECENTE (PONTEVEDRA).

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN XOÁN DE ALBEOS

Representación de Santiago el Mayor vestido de peregrino con los atributos que caracterizaban a los romeros medievales. El sombrero de ala ancha con la concha o venera (del latín *veneris*, documentado en Plinio) que también adorna la esclavina cerrada que le cubre todo el torso. Del bordón, rematado en pomo, cuelga la calabaza que los peregrinos utilizaban para guardar la reserva de vino o agua para el camino.

El *Liber Sancti Iacobi* dice, en el sermón *Veneranda dies*, que aquellos que se dirigían a lugar sagrado recibían en la iglesia, ya bendecidos, el bordón y la escarcela. En este caso el Apóstol la lleva sujeta al cinturón.

La vestimenta del Apóstol resulta muy curiosa pues se ha sustituido la usual esclavina por una estola cerrada totalmente.

La colocación del bordón, que Santiago separa con su brazo derecho del cuerpo, abriendo una diagonal, subrayada por la mirada ascendente hacia la misma dirección, provoca una dispersión de fuerzas y rompe el eje frontal. Los paños han perdido la división en cinco pliegues; ahora se arremolinan ondulantes en la parte inferior creando movimiento. El espacio que queda entre las piernas está ocupado por un amplio pliegue que dibuja una marcada estructura triangular hueca muy dinámica en base a los cortes que se han dado para achaflanar dichos pliegues. Hay un claro contraste entre el tratamiento aristado de los pliegues laterales y la sinuosidad y ondulación del central, si bien el dinamismo, la dispersión de fuerzas y la composición abierta nos remiten todavía a un estilo barroco pleno.



Santiago Peregrino. San Salvador de Sobrado de Trives

E.M^a.L.A.

Bibliografía: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "El Barroco". En *Galicia Temática*, Barcelona, 1988; VÁZQUEZ DE PARGA, L. y otros.: "Los peregrinos". En *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 2ª ed., Madrid, 1993.

San Pedro. San Pedro de Ansemil

**SAN PEDRO.**

ANÓNIMO. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII.

MADERA TALLADA Y POLICROMADA.
75 x 41 x 28 CM.

ANSEMIL, SILLEDA (PONTEVEDRA).
IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO

San Pedro, uno de los primeros apóstoles reclutados por Jesús, cuyo verdadero nombre era Simón —cambiado por el de *Petrus*, que significa piedra angular de la Iglesia— viajó a Roma, ciudad de la que fue primer obispo.

Este hecho de su vida se ha tomado para la realización del tipo iconográfico de esta talla, realizada en el segundo tercio del siglo XVIII para la iglesia parroquial de San Pedro de Ansemil, uno de los prioratos del monasterio compostelano de San Paio de Antealtares.

Considerado muy pronto como el “Moisés de la Nueva Ley”, es el Santo Universal por excelencia y el más popular por su condición de portero del Paraíso.

Se nos presenta caracterizado no sólo por sus atributos, sino también por su aspecto físico, con cabellera rizada, en la que se ha realizado mucha filigrana y con barba también rizada y corta.

Está tocado con la tiara pontificia —ornamento obligado en la iconografía del santo desde el siglo XV—, tallada directamente en la cabeza del santo.

En cuanto a sus atributos, el más antiguo son las llaves del cielo que aquí se han eliminado para colocarle un escapulario en la mano izquierda.

Estilísticamente, sus características lo sitúan en los años centrales del siglo XVIII, pero presentando claras reminiscencias del pasado, tal y como se aprecia en los pliegues aristados y cortados del vestido y la capa. La falda, quebrada en los laterales, está dividida en cinco partes y conserva un pliegue central que se ha dividido en dos. La disposición de sus piernas, muy unidas, le proporcionan gran inestabilidad y una postura forzada.

El canon comienza a alargarse y las facciones son muy naturalistas, marcando una fuerte estructura ósea.

M^a.A.C.F.



SAN MAMEDE.

ANÓNIMO. ÚLTIMO TERCIO
DEL SIGLO XVIII.

MADERA POLICROMADA.

90 x 29 x 21 cm.

CORISTANCO (A CORUÑA).

IGLESIA DE SAN MAMEDE DE SEAVIA

San Mamede

Este santo, titular de la parroquia de Seavia, preside el retablo mayor de esta iglesia y es conocido por haber predicado la palabra de Dios en el desierto a las bestias salvajes. El emperador Aureliano le intentó matar de varios modos, pudiendo eludir la muerte, en todos los casos, por mediación divina. Su representación iconográfica se basa en la leyenda sobre su muerte que cuenta que fue eviscerado, hacia el 275, con un golpe de tridente en el abdomen. Así, aparece con el tridente

en la mano derecha, las tripas sobresalientes del abdomen que sujeta sobre la mano izquierda y el libro que aprisiona entre el brazo izquierdo y el pecho.

Lleva túnica talar y manto sobre ella que casi la cubre y que se recoge en su brazo izquierdo. Alza la mirada, sostiene el tridente adelantando el brazo tratando de crear espacio. El rostro ovalado, de mentón prominente y mirada ascendente, nos habla de un barroco muy avanzado.

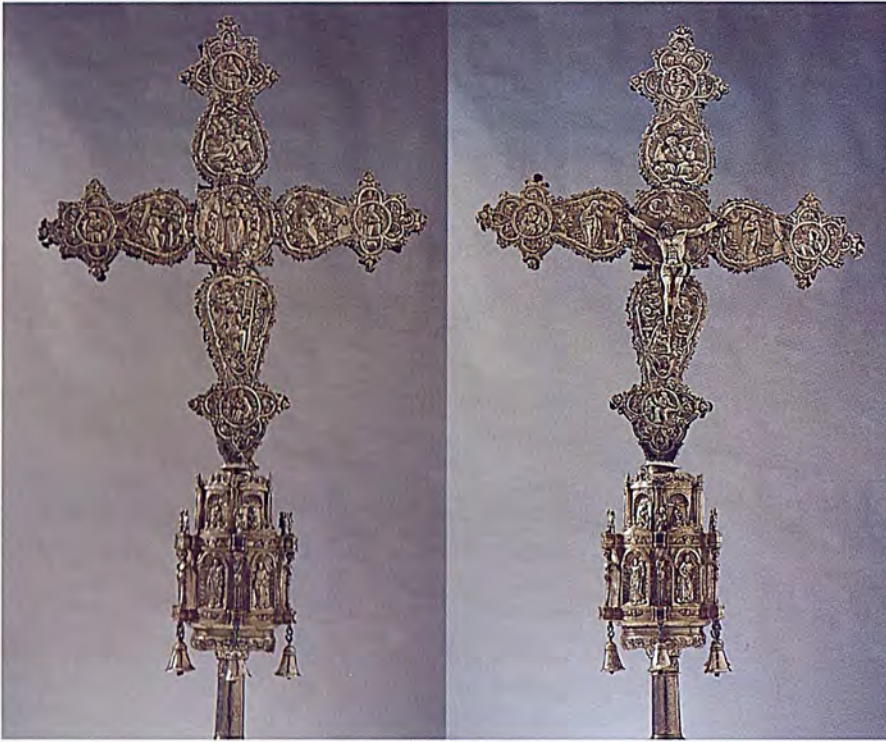
La estructura de cinco pliegues, que había trascendido mucho más allá de Mateo de Prado, se ha perdido aquí por completo. Los paños se aristan y se aplican algunos cortes, como sobre la rodilla izquierda, que buscan mostrar la anatomía subyacente. Esa sensación se logra perfectamente a pesar del arremolinamiento de los paños. El manto se terna sobre el brazo derecho y cae generando una lograda sensación de volumen.

El apoyo se hace sobre la pierna derecha, que se adelanta mientras la izquierda se flexiona ligeramente. Esta pose —que dibuja una ligera “S” e infunde movimiento al cuerpo— y su canon alargado sugieren una influencia de Gambino y su taller.

La policromía, si bien no es la original, mantiene la cenefa con palmetas en relieve, típica del último tercio del siglo XVIII.

E.M^a.L.A.

La Orfebrería



Cruz procesional de San Salvador
de Sobrado de Trives

CRUZ PROCESIONAL

TALLER MANIERISTA ORENSEANO.

PEDRO BARREIROS (?) 1585.

PLATA REPUJADA. 104 x 58 x 23 CM.

POBRA DE TRIVES (OURENSE). IGLESIA DE
SAN SALVADOR DE SOBRADO DE TRIVES

La cruz se encuentra en una sacristía de reciente construcción y dotada de importantes medidas de seguridad, a la cual se accede por la anteiglesia cubierta que caracteriza a este templo medieval de Sobrado de Trives, perteneciente en su origen a un monasterio de monjas benedictinas que pasaron a estar bajo la tutela de San Paio de Antealtares a finales del siglo XV.

La cruz data de 1585, según una inscripción que aparece en la parte central de la propia obra. Los documentos recogen además que recibió plata de añadidura. La pieza se utiliza en las procesiones y en eventos religiosos de importancia.

Es una cruz latina con terminaciones lobuladas en los brazos y un perfil decorado con formas curvas. Toda la superficie está cubierta por decoración vegetal y geométrica que enmarca las representaciones figurativas. Sobre el pie circular se dispone una estructura hexagonal de dos cuerpos adornada con columnas, remates en las esquinas y pequeñas hornacinas aveneradas que cobijan representaciones de santos y apóstoles. Un elemento original lo aportan las campanillas que cuelgan de la base de las citadas columnas. En el reverso, la figura del Crucificado con el Sol y la Luna sobre su cabeza centra la pieza. El Salvador con la bola del Mundo, dos escenas de la vida de Cristo y los evangelistas en las trifolias son algunas de las representaciones que aparecen en el reverso de la cruz.

Atendiendo a las características descritas y al estudio iconográfico, podemos encontrar varios ejemplos de cruces similares en estos años y en esta zona geográfica que nos hace suponer la autoría de un mismo taller claramente manierista. La cruz de San Benito da Arnoia (1594) es una muestra de ello.

M^a.P.M.L.

Bibliografía: PEREIRA SOTO, M.A.: "Sobre las cruces parroquiales de Valongo y San Benito de la Arnoia (Orense)". En *Porta da Aira*, nº 2 (1989), pp. 189-196.

CÁLIZ Y PATENA.

ANÓNIMO. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVI. PLATA SOBREDORADA.

22 x 15 x 9,2 CM. PATENA: 14,5 CM.

CORISTANCO (A CORUÑA). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MAMEDE DE SEAVIA

Interesante conjunto de cáliz y patena perteneciente a la iglesia parroquial de San Mamede de Seavia en Coristanco.

Lo primero sobre lo que hay que llamar la atención es el basamento, muy amplio y achatado que se divide en tres cuerpos o molduras lisas sin apenas elevación. En el vástago vemos la disposición del elemento cilíndrico —golete— que aquí se ha fusionado ya con el basamento. Este golete sustenta el bocel sobre el que se sitúa directamente el nudo-jarrón que es de fábrica sencilla y se presenta moldurado en su parte inferior. Corona el nudo un plato muy plano y bastante sobresaliente. Luego la copa mantiene la forma cilíndrico-cónica y está dividida en dos partes por una moldura central plana de resalte.

En el basamento del cáliz hay una cruz grabada que es una de las cruces de las órdenes militares. Tenemos que relacionarla con la pertenencia de la parroquial de Seavia al priorato de San Paio de Antealtares. Por lo demás la ornamentación se ha obviado por completo.



Cáliz y patena de
San Mamede de Seavia

Se trata de un cáliz limosnero que responde al tipo del arzobispo de Compostela Francisco Blanco: el cáliz de Santa María de Arzúa (1581), si bien aquí el elemento cilíndrico todavía no aparece, lo cual indica que puede ser ligeramente anterior a esa fecha.

El cáliz conserva todavía su patena que tiene como elemento más interesante un relieve con la inscripción: "SANTI LIFONCO". Se trata de San Ildefonso, que fue un gran defensor de la virginidad de la Madre de Dios. Ésta le impuso la casulla bordada en agradecimiento por su defensa aunque aquí se le representa antes de la imposición. Porta en la mano izquierda un báculo y lleva mitra, y con su mano derecha bendice. La devoción de este santo es muy común a finales del siglo XVI, apareciendo en Iria Flavia en el siglo XVII.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "Tipologías de la orfebrería religiosa gallega". En *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia*, Actas del Curso de Orfebrería y Arquitectura religiosa, Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro, A Coruña, 2-11 mayo 1994.



Ostensorio de San Mamede de Seavia

OSTENSORIO.

ANÓNIMO. ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI. PLATA REPUJADA. 45 x 10,5 x 11 CM.
CORISTANCO (A CORUÑA). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MAMEDE DE SEAVIA

Desde las primeras celebraciones de la procesión del Corpus Christi, los ostensorios o viriles, cuya función es portar la Sagrada Forma, cobran mayor importancia.

Arranca este ostensorio de un pie circular abocelado que se apoya en cuatro patas y está decorado por una sucesión de gallones de apreciable tamaño. A continuación se sitúa un elemento cilíndrico bastante desarrollado culminado por un plato liso sobresaliente. El ástil está conformado por un estrechísimo bocel sobre el que se posa un elemental nudo-jarrón decorado con querubines y sin plato que se une, por medio de un cuello liso, a la copa abocelada y gallonada del igual modo que el pie. Sobre ésta se coloca la estructura cuadrangular que representa una arquitectura renacentista de pilastras, arcos de medio punto y frontones sobre los que se recuestan dos querubines. Dentro se porta el cerco moldurado destinado a contener la Sagrada Forma.

Sobre todo ello, una última estructura en medio de la cual hay una campana que sonaría en la procesiones al ritmo de los pasos de los fieles. Sobre cuatro cariátides se dispone un círculo rematado en crestería que sostiene una cupulilla lisa en la que se hincan un crucifijo. El Cristo, de tosca realización aunque de cuidada anatomía, flexiona ligeramente los brazos, inclina la cabeza hacia la derecha y posee una cuidada anatomía. El ancho y recto paño de pureza se anuda a la derecha. Sobre él aparece la cartela que reza: INRI.

Habría que datar esta pieza hacia 1600, habida cuenta de toda la estructura y elementos decorativos renacentistas que se unen ya a los gallones de basamento y copa característicos de la siguiente centuria.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: LEMA SUÁREZ, X.M^a.: *A Arte relixiosa na Terra de Soneira*, 2ª edición, A Coruña, 1998; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "Tipologías de la orfebrería religiosa gallega". En *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia*, Actas del Curso de Orfebrería y Arquitectura religiosa, Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro, A Coruña, 2-11 mayo 1994; TRENS, M.: *Las custodias españolas*, Barcelona, 1952.

INCENSARIO.

ANÓNIMO. TERCER CUARTO DEL SIGLO XVIII.

PLATA REPUJADA. 24 x 20 x 7,4 CM.

CORISTANCO (A CORUÑA). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MAMEDE DE SEAVIA

Este incensario muestra un pie circular trabajado a base de una moldura lisa, otra troncocónica y la última convexa, en forma más bien de bocel, todas ellas sin ningún tipo de decoración. La copa es semiesférica, ligeramente bulbosa y con tres asas sobresalientes. Lleva una decoración repujada conformada por motivos vegetales sencillos, en concreto grandes hojas de acanto que se cierran sobre ellas mismas o se elevan verticalmente hasta la moldura de unión con la cúpula que remata la pieza.

La moldura que lleva al cuerpo de humo es totalmente lisa. Éste está conformado por dos partes: un grueso bocel decorado con hojas vegetales de gran sencillez y un cuerpo cilíndrico que se divide en tres cuarteles por medio de molduras lisas verticales. Esas tres zonas se decoran con hojas vegetales acantiformes en medio de las cuales se dispone un óvalo hueco. Tanto los huecos que las propias hojas generan al chocar con la moldura vertical, como el propio óvalo, son las vías de escape del humo.

Se corona la pieza con una cupulilla calada y decorada con motivos similares a los del cuerpo del incensario. En su pináculo se dispone una pequeña argolla que sirve para recoger las cadenas que se enganchan también en tres elementos de resalte adosados a los laterales.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: LEMA SUÁREZ, X.M^a.: *A Arte relixiosa na Terra de Soneira*, 2ª edición, Santiago, 1998; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "Juegos de plateros compostelanos en el arte contemporáneo (1787-1914)". En *Prateria e Acibeche en Santiago de Compostela*, Xunta de Galicia, 1998.



Incensario de San Mamede de Seavia



Naveta de San Mamede de Seavia

NAVETA.

ANÓNIMO. ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII. PLATA REPUJADA. 13,5 x 13,5 x 8 CM. CORISTANCO (A CORUÑA). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MAMEDE DE SEAVIA

Naveta en forma de nave que se apoya en un pie circular conformado por la sucesión de varias molduras. Una recta, dos convexas —la primera de ellas decorada con formas vegetales, la otra lisa— y la última de forma troncocónica, bastante elevada, se decora también con motivos vegetales. Sobre ella se sostiene la quilla o casco. Ésta tiene forma de barco y está recorrida por una profusa y enorme decoración vegetal conformada por varios elementos verticales que dividen la superficie en cuarterones decorados a base de gruesas “ces” repujadas.

La vela delantera se infla y se decora en forma de concha por el exterior permaneciendo lisa por el interior. Inicia una curva que no llega a completarse y se remata con un pequeño pináculo.

En cuanto a la cubierta, ésta es de perfil cóncavo-convexo y lleva un tirador calado de decoración minuciosa. Una crestería recorre de lado a lado la parte correspondiente a la tapadera.

En esta pieza, que permanece en perfecto estado de conservación, todavía no observamos la existencia de una división nítida entre quilla y cubierta, que será un recurso propio del más afamado platero compostelano del tránsito entre el siglo XVIII y el XIX: Jacobo Pecul. Esta característica, unida a la profusa decoración que presenta la obra, nos hace llevar su datación hacia el tercer cuarto del siglo XVIII.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “Juegos de plateros compostelanos en el arte contemporáneo (1787–1914)”. En *Practica e Acibeche en Santiago de Compostela*, Xunta de Galicia, 1998.

CRUZ PROCESIONAL.

MANUEL ORTIZ. 1797. PLATA SOBREDORADA Y EN SU COLOR. CRUZ:

61 x 46 x 5 CM.; MACOLLA: 40 x 18 CM.; ALTURA TOTAL: 90 CM.

O CARBALLIÑO (OURENSE). IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA UXÍA DE LOBÁS

Tras la reforma monástica acometida por los Reyes Católicos a fines del siglo XV, el reducidísimo número de monjas con que contaba el cenobio de San Pedro de Lobás fue obligado a integrarse, junto con otras pequeñas comunidades de benedictinas del resto de Galicia, dentro de San Paio de Antealtares. La oposición que la abadesa del monasterio ourensano mostró hacia esta medida fue notable, y cobraría aún mayores resonancias tras la famosa huida que protagonizaría, junto con otras compañeras, poco tiempo después.

Convertido el templo en parroquial, subsiste en el medio del núcleo de Mosteiro de Lobás, pese al total abandono que amenaza su modesta fábrica

medieval. Estrechamente relacionada con él está la vecina iglesia dedicada a Santa Eugenia, titular de la parroquia en la que se encuentra Mosteiro: sobre esta última iglesia tendría derecho de presentación, durante toda la Edad Moderna, San Paio de Antealtares, en una clara muestra de continuidad con respecto a los derechos jurídicos alcanzados por aquellos pequeños cenobios medievales, ahora absorbidos.

Precisamente es de la iglesia parroquial de Santa Eugenia de donde procede esta pieza de orfebrería: se trata de una cruz latina procesional, con cuadrón circular perfilado por una aureola acantiforme. Partiendo de él, y ocupando la bisectriz de los ángulos formados por los brazos, se disponen haces de rayos sobredorados —sólo se conservan dos de los cuatro grupos—, y de los cuales el central es ondulante y concluye en una estrella de doce puntas. Los brazos presentan un remate de apariencia trilobulada —potenciada por la presencia de elaboradas flores de lis—, enmarcados por una orla de acantos y fusionados con su respectivo resalte central por medio de curvas y contracurvas, en un juego acompañado de “ces” y “eses” contrapuestas. Para conseguir la cruz latina y no romper la simetría decorativa, el platero optó por alargar simplemente el tamaño de los enmarques del brazo inferior. La superficie se decora a base de bandas semejantes a escamas alargadas, sobre las que se disponen doradas cabezas de querubines en los extremos y rosetas en los resaltes centrales, animado todo ello por pequeñísimos óvalos que apenas destacan. La cruz en su conjunto, tal y como acabamos de ver, se adscribe sin fisuras a un persistente rococó.

En cuanto a la sobredorada figura de Cristo Crucificado, muestra la cabeza ladeada hacia la izquierda, un tanto inclinada para atrás en señal de expiración; el paño de pureza, bastante reducido, se anuda delante, dejando a la vista el inicio de las caderas y cayendo por detrás en vuelo; además, el platero denota una buena pericia en el tratamiento anatómico, resaltando la musculatura —especialmente patente en los contrastes lumínicos que muestra la caja torácica—, pero sin descuidar tampoco el detallismo emocional en los leves surcos que figuran la sangre. Sirviendo de fondo paisajístico a la imagen de Cristo, el interior del cuadrón está cubierto con una referencia urbana idealizada a la ciudad de Jerusalén y su muralla, presidida por las habituales representaciones humanizadas del sol y la luna. La parte posterior aparece presidida por la arquetípica figura de una mártir (con la correspondiente palma en una mano, así como un libro en la otra), lo que nos aconseja identificarla con Santa Eugenia, como titular de la propia iglesia.

Por lo que respecta a la macolla, nuevamente la decoración rococó a base de orlas acantiformes, óvalos, “ces” y “eses” enmascara una estructura retardataria más propia de fines del Renacimiento, y en la que salientes volutas y asas sirven de transición entre las diferentes partes. Esta decoración es la que cubre por completo las superficies del casquete y cúpula, así como el elemento abombado que separa a esta última del nudo cilíndrico. Este cuerpo circular, ligeramente más estrecho, recupera una ornamentación en el que seis hornacinas cobijan otras tantas imágenes apostólicas (una de ellas perdida), cuyo estilo arcaizante —similar a la propia imagen de Santa Eugenia de la parte posterior del cuadrón— nos conduce



Cruz procesional de San Pedro de Lobos

inequívocamente a fórmulas típicamente manieristas, poco acordes con la fecha que figura en la horquilla en que se sujeta la cruz: 1797. Es por ello que, aun cuando las fuentes de inspiración estilística pudieron haber sido numerosas, en dicho Apostolado podemos hallar características bastante miméticas con respecto a los correspondientes personajes sacros que, prácticamente dos siglos antes, había realizado Juan de Angés el Mozo para el coro de la catedral ourensana: San Pedro, San Pablo, San Juan, Santiago o San Andrés adoptan, de manera semejante, aquellas forzadas posturas o los elaborados y suaves pliegues, dentro todo ello del más vigoroso manierismo. De ser cierta una inspiración directa en el mencionado coro, podría identificarse con Santo Tomás la figura que falta.

En la parte posterior de la horquilla, el sello de la ciudad de Ourense (una torre y un león con una espada) y del propio platero (ORTIZ) nos indica su ejecución por parte de Manuel Ortiz. Documentalmente figura este orfebre como Maestro y Contraste de la mencionada ciudad desde 1783 hasta 1807, intervalo durante el cual consta además su presencia en varias ocasiones como maestro examinador; también aparece su nombre en 1788, cuando la propia Catedral le efectúe el pago correspondiente por la realización de siete juegos de vinajeras de plata y un acetre. Estamos, por tanto, ante un profesional de reconocido prestigio, quien sin embargo no muestra una innovación estilística acorde con el neoclasicismo marcado por la época en que trabaja, y así, a diferencia de otros talleres como el de Pecul en Santiago, nuestro artífice recurre habitualmente a un lenguaje anterior, haciendo pervivir recursos que no por obsoletos carecen de la vistosidad y elegancia que avalan una buena habilidad técnica.

D.Ch.C.

Bibliografía: BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: "El fiel contraste de oro y plata de la ciudad de Ourense en el siglo XVIII". En *Boletín Auriense* (1994), t. XXIV, Ourense, pp. 337-342. Idem: "Acercamiento al arte de la platería desde el marco profesional. Exámenes de plateros en Ourense (1783-1853)". En *Boletín Auriense* (1996), t. XXVI, Ourense, pp. 81-95; COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1932, p. 485.



Ostensorio de San Xoán de Albeos

OSTENSORIO.

ANÓNIMO. ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX. PLATA MENESES.

50 x 12,5 x 9 cm.

CRECENTE (PONTEVEDRA). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN XOÁN DE ALBEOS

Se trata de un ostensorio de plata meneses, es decir, realizado industrialmente a partir de un molde. Lo certifica la inscripción que lleva en la base que dice: "Nº 25 SACO-105 pts."

Custodia de tipo sol con viril de marco moldurado y decorado en su contorno con formas acaracoladas y algún pequeño motivo vegetal. El cerco es de rayos asimétricos unidos entre sí, y que se organizan de tal manera que de cada cuatro rayos pequeños hay uno que sobresale. Se corona con una cruz terminal lisa, de brazos iguales que rematan en trifolios.

El pie es rectangular conformado a partir de dos molduras cuyos bordes son redondeados. La estructura se apoya en cuatro pequeños pies decorados con motivos vegetales que parten de cada uno de ellos ascendiendo hasta llegar al ástil. Éste parte de un cilindro sobre el que se sitúa un pequeño bocel. Se repite el esquema dos veces más hasta llegar al nudo que es piriforme y remata con un bocel sobre el que se asienta una forma troncocónica cubierta por un plato convexo sobresaliente. A partir de ahí el ostensorio se eleva sobre un cuerpo troncocónico y abocelado totalmente decorado con sencillas y profundas incisiones.

E.M^a.L.A.

Bibliografía: LEMA SUÁREZ, X.M^a.: *A Arte relixiosa na Terra de Soncira*, 2ª edición, Santiago, 1998.

VINAJERAS.

ANÓNIMO. ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX. PLATA SOBREDORADA. BANDEJA: 28 CM.

VINAJERAS: 12 x 7,5 x 5,3 CM.

CRECENTE (PONTEVEDRA). IGLESIA PARROQUIAL DE SAN XOÁN DE ALBEOS

Par de vinajeras iguales que va colocado sobre una bandeja ovalada que se decora en su borde exterior tomando, para ello, motivos muy frecuentes en la decoración de otras piezas de orfebrería religiosa tales como cruces parroquiales. Se trata de "ces" enfrentadas, con una venera entre ambas, y espigas de trigo que arrancan de ese motivo y recorren parte de la bandeja sin llegar a cubrirlo por completo.

Cada jarra parte de un pie liso compuesto por dos molduras que alternan una forma cóncava-convexa que se elevan sobre un elemento troncocónico sobre el que se sitúa un bocel. En él se asienta el cuerpo de la jarra en sí, que es piriforme y se encuentra decorado por medio de incisiones de formas vegetales cerradas sobre sí mismas. La parte superior se moldura nuevamente con dos bocelos y se llega, finalmente, al cuello del recipiente que se estrecha sensiblemente y termina en forma de jarra propiamente dicha.

Las tapas son ovaladas y carecen de decoración, ocupando su superficie una bisagra y sendos tiradores lisos para facilitar su apertura.

Las asas están profusamente decoradas con motivos vegetales que arrancan desde la mitad del asa y se deslizan hasta el cuerpo de la misma, duplicándose así el motivo ornamental en cada una de ellas. En la unión con la tapa se moldura una "A" invertida en una de ellas.

Podemos establecer una datación del último tercio del siglo XIX habida cuenta de toda la decoración ecléctica que se observa en las piezas.

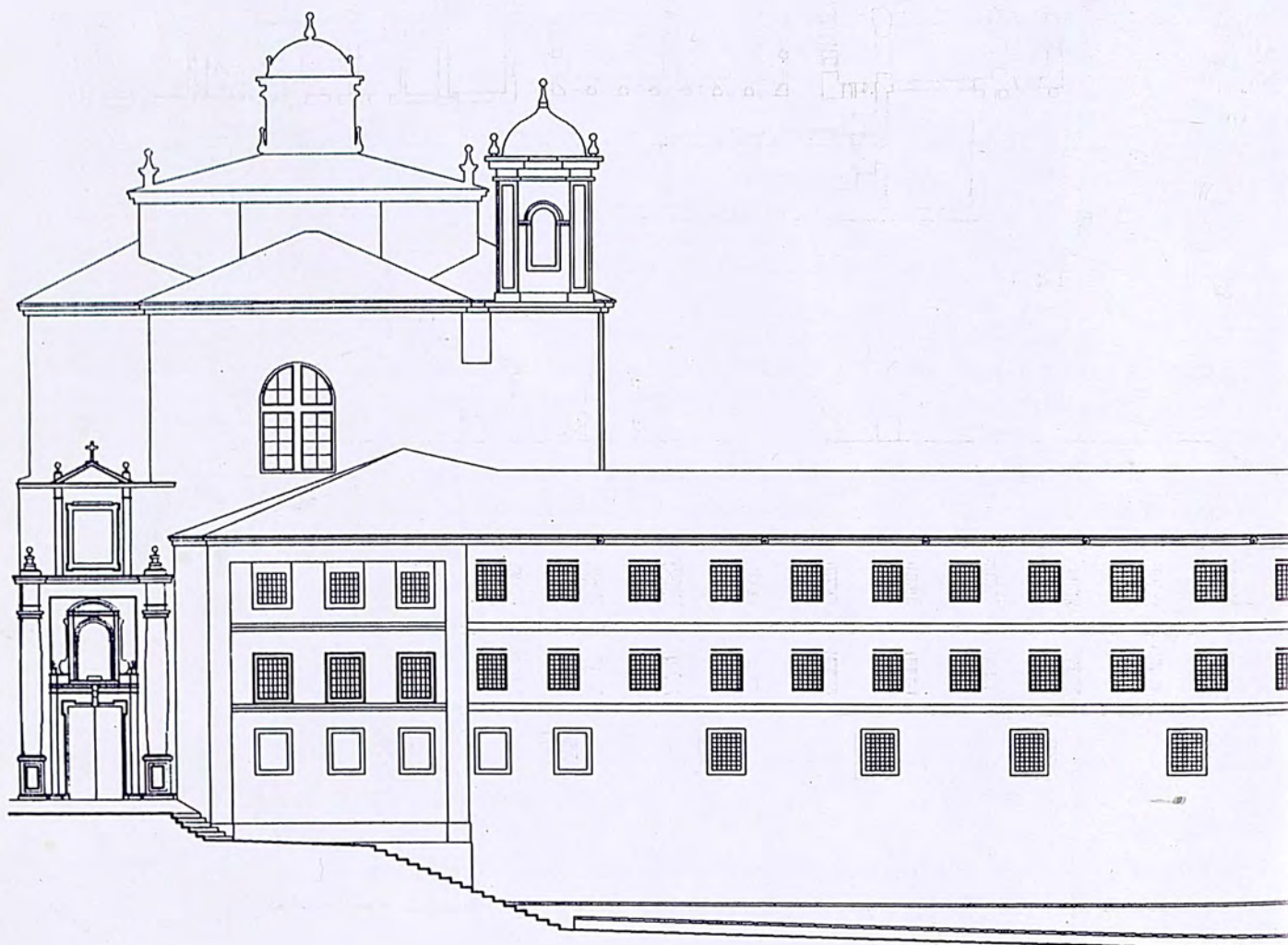
E.M^a.L.A.

Bibliografía: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "Tipologías de la orfebrería religiosa gallega". En *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia*, Actas del Curso de Orfebrería y Arquitectura religiosa, Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro, A Coruña, 2-11 mayo 1994.



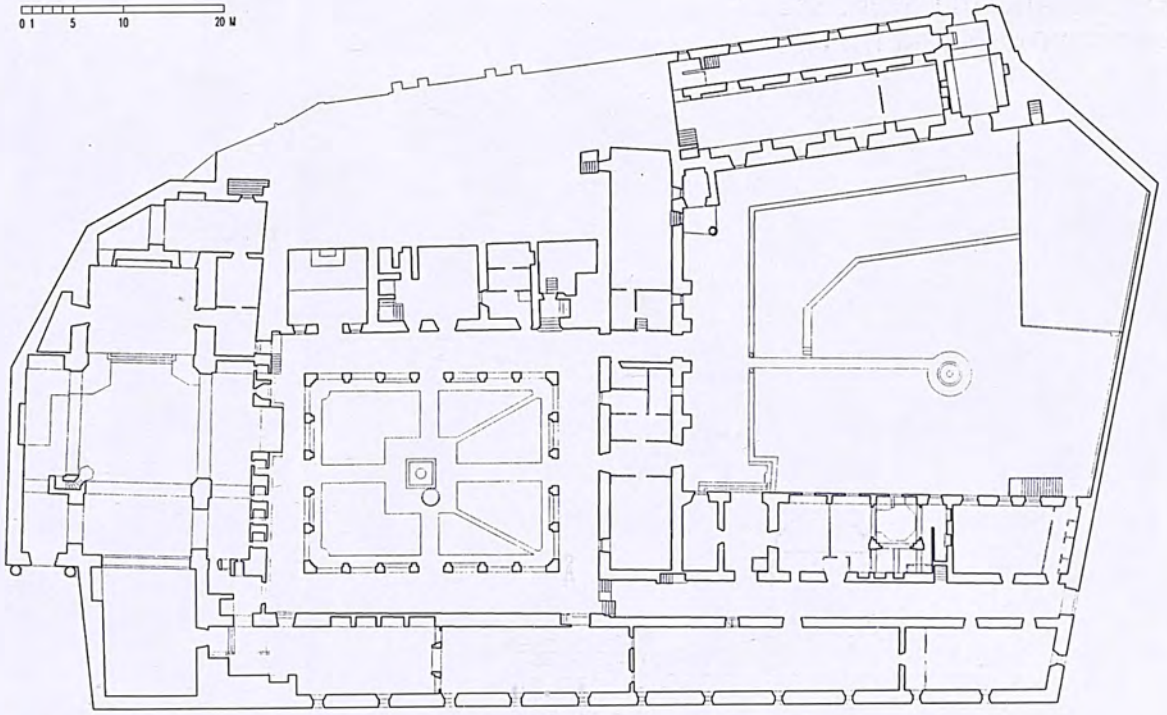
Vinajeras de San Xoán de Albeos

PLANO Y ALZADO DEL MONASTERIO
DE SAN PAIO DE ANTEALTARES

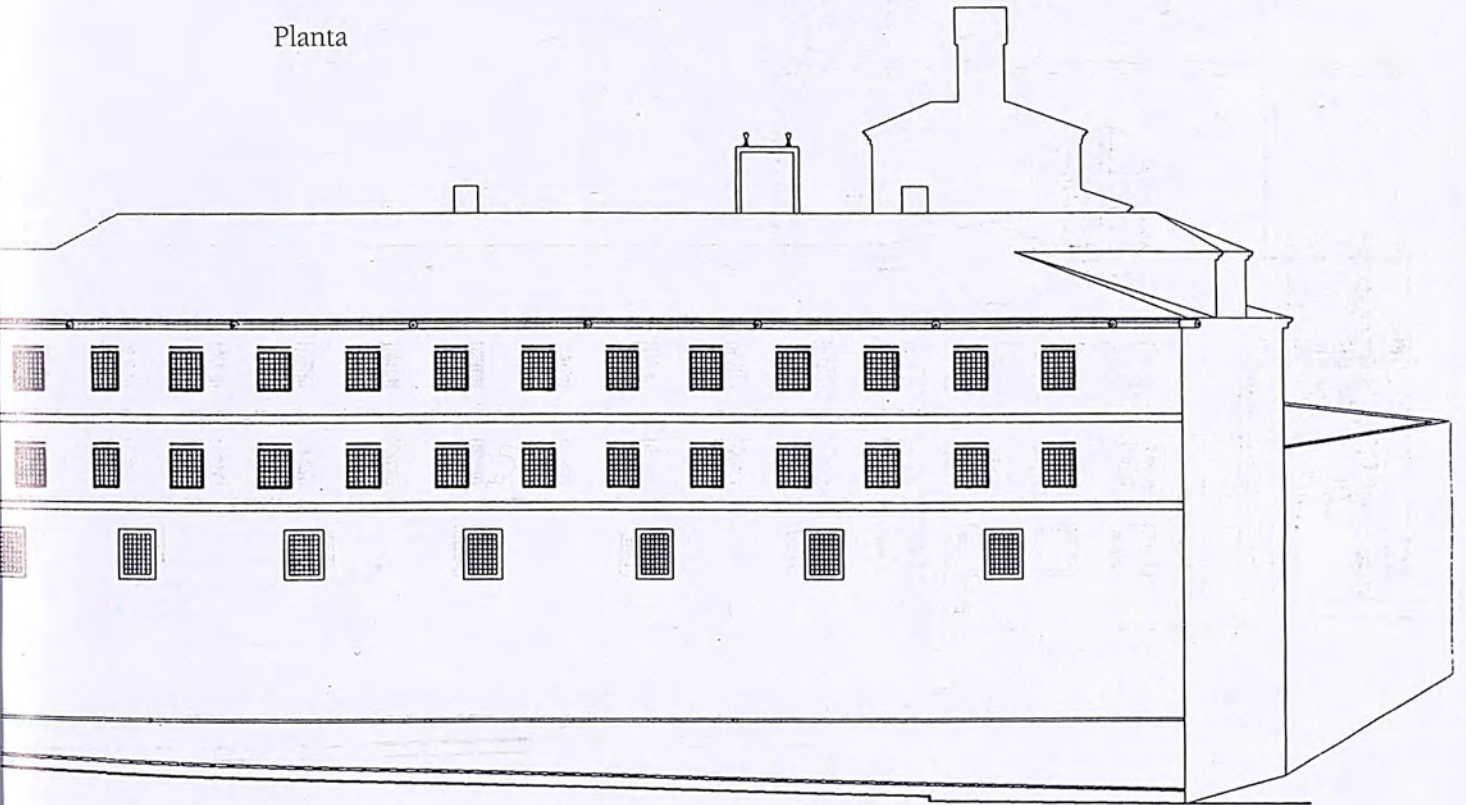


Alzado (plaza de la Quintana)

0 1 5 10 20 M



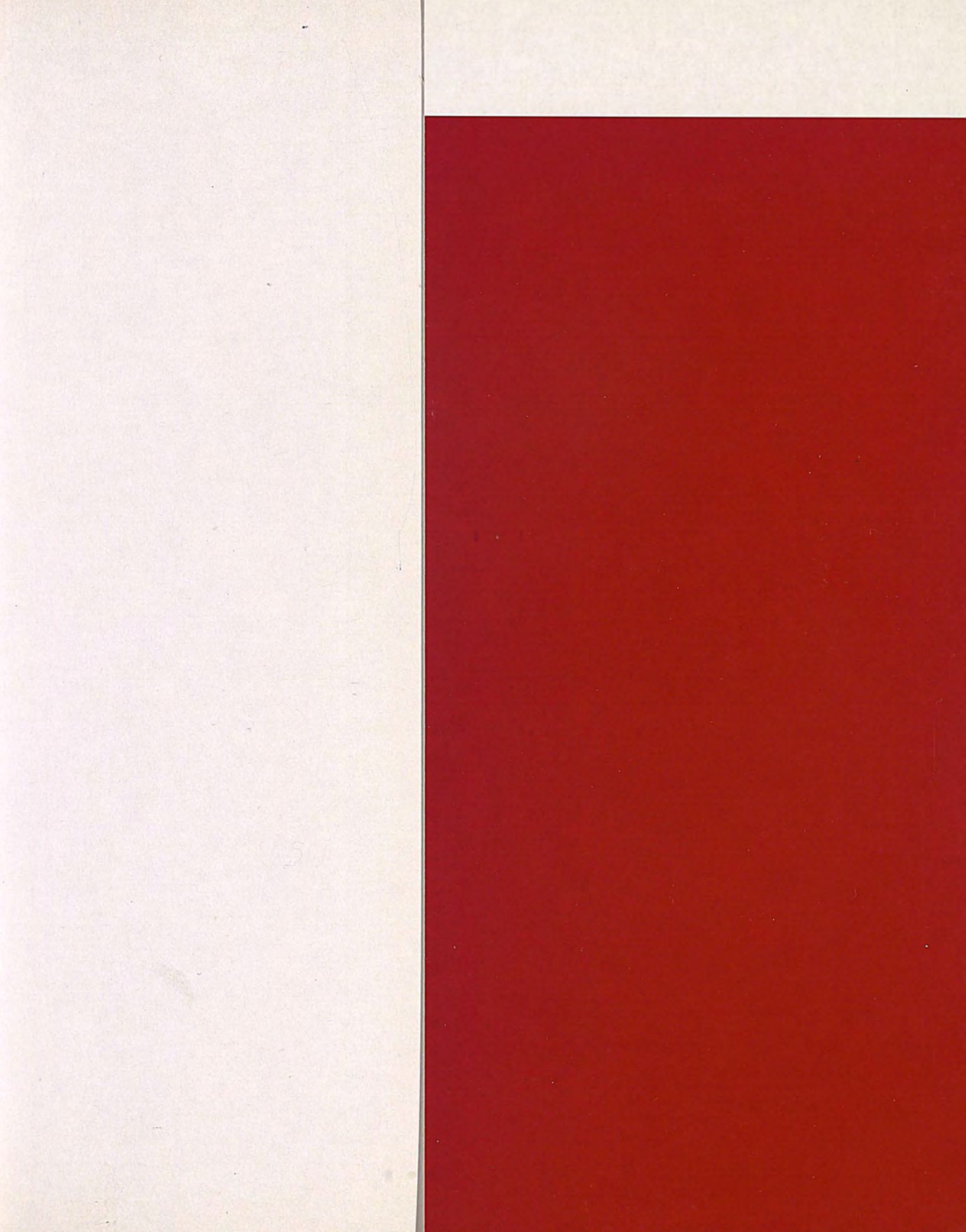
Planta



Este libro se terminó de imprimir
el 26 de junio, festividad de San Paio,
del Año Santo Compostelano de 1999.

LAUS DEO







XACOBEO'99
Galicia

ISBN 84-453-2448-9



9 788445 324486



CONSELLERÍA DE CULTURA,
COMUNICACIÓN SOCIAL
E TURISMO