

DEL MANIERISMO AL BARROCO: IMAGINERÍA E ICONOGRAFÍA EN LA CAPILLA COMPOSTELANA DE SAN ROQUE

Cuando ya habían transcurrido cuatro meses, me enteré, con profundo dolor en lo más íntimo del alma, de la muerte de mi gran amigo y, por tantos conceptos, querido maestro, don José Hernández Díaz. Acumulose el mundo de los recuerdos y ante los ojos, llenos de lágrimas, vi pasar como una película de la historia de nuestra amistad, nacida durante los cursos de verano de Santiago, dirigidos por otro inolvidable amigo, el también sevillano don Enrique Moreno Báez. Aprovechando los días libres, a lo largo de varios años, recorrimos juntos ciudades, villas y rincones de León, Portugal y Galicia, la región que “después de Andalucía conozco mejor”, me dijo en la Navidad de 1990, cuando me acerqué hasta Sevilla para visitarlo y, desgraciadamente, fue la última vez. Quien había documentado y estudiado el gran grupo de “terracotta” de la catedral de Santiago, obra del maestro Miguel Perrín, pudo admirar más intensa y afectivamente el arte, el paisaje y la idiosincrasia de nuestro pueblo gallego; pero yo tuve la ocasión de conocer su extraordinaria personalidad mediante incansables conversaciones sobre lo divino y lo humano; la interpretación de la vida con sentido cristiano e insobornable lealtad a la esposa, doña Amalia, la familia y los amigos; la política universitaria, ampliamente experimentada desde los cargos de Rector de Sevilla y Director General de Enseñanza Superior; la conservación, aunque también la creación y valoración del patrimonio artístico, mediante la presidencia de la Academia sevillana de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría; la formación de los futuros historiadores del Arte, cuya faceta más genuina había de ser la relación entre maestros y discípulos en el trabajo diario y el sincero afecto; e, incluso, el comentario analítico de investigaciones propias, publicaciones, donde se funde el dato documental con la más fina crítica y el más cálido entusiasmo descriptivo; y así siempre, desde la “Imaginería hispánica del Bajo Renacimiento” hasta los varios ensayos, artículos y libros sobre Montañés, que culminaron en la magistral y definitiva obra de 1987.

Esta predilección por la escultura renacentista y barroca, me ha animado a dedicarle las páginas siguientes, donde trato también de fundir la revelación de datos documentales inéditos y el estudio de las obras de arte comentadas. El obje-

tivo: las imágenes de la capilla de San Roque, extramuros de la ciudad de Santiago, entre el manierismo y el barroco.

ORÍGENES DE LA CAPILLA

El 11 de marzo de 1517 un singular cortejo salía de Compostela para hacer una rogativa circundando sus murallas. Mujeres y hombres aterrados suplicaban el cese de la peste que, desde hacía meses, se había adueñado de la ciudad. Enlutados muchos y temerosos los demás de ser las próximas víctimas, todos portaban velas encendidas, mientras entre las almenas brillaba el fuego de las hogueras. La lectura de este texto¹ me hizo recordar con Bécquer "el contraste de vida y misterio, de luz y tinieblas"². Andando el tiempo tal contraste estará presente en los planteamientos culturales e iconológicos de la capilla.

También llama la atención una frase de la bula de don Alonso III de Fonseca, aprobando la propuesta de Ayuntamiento y Cabildo catedralicio para "edificar iglesia de suntuoso edificio"³. La presencia sucesiva de los más famosos arquitectos y escultores del quehacer compostelano entre los siglos XVI y XVIII, con Martín de Blas y Juan de Herrera, Juan Dávila y Gregorio Español, Fernando de Casas y Simón Rodríguez, José Gambino y Miguel Caaveiro, revela la vocación artística con que se va plasmando el monumento.

Y todavía otra aportación documental. Cuando el 8 de mayo de 1570 se reanudan las obras⁴, interrumpidas casi sesenta años, tras la muerte de Martín de Blas, y cuando poco después se solicita de Gregorio XIII la concesión de un jubileo⁵, previo a la inauguración del nuevo templo, se ratifica para éste la titulación de San Roque y San Sebastián, ya prevista en dicha bula de Fonseca, lo cual explicará la dedicación de los retablos colaterales, según veremos seguidamente.

IMÁGENES DE RETABLOS DESAPARECIDOS

Inaugurada la capilla en 1577, es necesario suponer la existencia, al menos, de un altar y, quizá, de alguna imagen de los santos titulares. Sin embargo, la documentación hoy conocida no proporciona ni un solo dato sobre ello hasta el año

(1) LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, VIII. Santiago, 1885, 27.

(2) BÉCQUER, G.A.: ¡Qué solos se quedan los muertos!.

(3) Publicada en *Galicia Diplomática*, II. Santiago, 1882. Apéndice documental.

(4) Así consta en el contrato entre el Cabildo catedralicio y el Ayuntamiento de Santiago. *Galicia Diplomática*, I. Santiago, 1882, 113.

(5) DELGADO LOMBA, M.^a P.: *El hospital y la capilla de San Roque en Compostela*. Memoria de licenciatura inédita. Santiago, 1971, 95.

1604, cuando Juan Dávila y Gregorio Español⁶ contratan el retablo mayor, sustituido por el actual más de trece décadas después.

El encargo a ambos artistas, autores del magnífico coro catedralicio, entonces a punto de concluirse,⁷ confirma tanto la búsqueda de máxima calidad, como el referido contraste entre el sufriente mundo terrestre y el glorioso futuro celeste. Rematado mediante un *Calvario*, todavía según práctica habitual durante el siglo XVI, constaba de dos cuerpos. Presidía el primero el patrón *San Roque*, acompañado en las calles laterales de los *Santos Cosme y Damián*, los tres acreditados intercesores cerca de Dios para la curación de pestes, enfermedades y otras miserias humanas. Sobre ellos, el segundo piso mostraba la imagen de la *Virgen*, a quien flanqueaban *Santiago* y *Juan*, los apóstoles "Hijos del trueno" (Mc. III, 17), cuya presencia aquí podría explicarse por el omnipresente culto jacobeo de la ciudad, pero más aún por su encendida sugerencia de "hacer bajar fuego del cielo", que ha de entenderse ahora como el soplo de la vida, la resurrección para gozar de una bienaventuranza eterna. Nada queda de este retablo, puesto a la venta⁸ en 1744.

Después, otra laguna documental, salvo el testimonio de la pintura de los retablos mayor y colaterales⁹ en 1648 por José Rodríguez. El primero era, naturalmente, el ya mencionado. Los otros debieron hacerse antes de dicha fecha, como es obvio. No se conserva su arquitectura, pero los espacios a ellos adjudicados y la tipología de las esculturas llegadas hasta nosotros, al adoptar, ya la forma de relieves, ya la de imágenes exentas, evocan la estructura de las poco posteriores "máquinas" menores de la capilla del Cristo de Burgos de la catedral compostelana¹⁰. Entre columnas estriadas helicoidalmente, o incluso salomónicas¹¹, constituirán el único cuerpo las "historias" de San Roque o de San Sebastián, patronos de nuestro templo, como se recordará, mientras el ático se reservaría para una hornacina con la correspondiente figura.

Aunque dentro de límites bastante próximos, el estudio de tales relieves acusa con cierta claridad su distinta cronología. Careciendo de representación dentro de la capilla mayor, el título de copatrono del mártir romano exigiría su pronta incor-

(6) PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930. Reimpresión de 1988, 158 y 564.

(7) No debe olvidarse la inscripción del propio coro: JOANNES DÁVILA ARCHITECTUS TVDEM DIOCESIS FECIT ANNO 1606.

(8) Así se acordó en el cabildo de 18 de agosto de 1744. Véase DELGADO LOMBA, M.^a P.: Ob. cit., 125.

(9) PÉREZ COSTANTI, P.: Ob. cit., 476.

(10) FOLGAR DE LA CALLE, M.^a C.: *La capilla del Cristo de Burgos de la catedral de Santiago*. Fundación Argenteria, 1998, 22-30.

(11) OTERO TÚÑEZ, R.: "Las primeras columnas salomónicas de España". *Boletín de la Universidad Compostelana*. Santiago, 1955.

poración al culto en la nave de la ermita. Ocasión propicia sería el regreso de Gregorio Español hacia 1625 para contratar el famoso retablo de las Reliquias de la Catedral. Así lo confirma el estilo de las dos esculturas que le atribuyo.

El relieve de *San Sebastián*, desplazado desde el único cuerpo original hasta el ático del pobre ensamblaje actual¹², sufrió varios repintes, dificultando así su estudio y clasificación. Sin embargo (*il. 1*), la grandiosidad de las formas anatómicas y de las telas, sobre todo la de ese amplio paño deslizándose entre las piernas y doblándose a ambos lados para lograr un pliegue cóncavo, rebosante de plasticidad, recuerda enseguida recursos similares en la figura de la *Justicia* de la capilla de las Reliquias¹³, obra incuestionable de Español. De los pasajes de la vida de San Sebastián se prefiere, como casi siempre, el asetaamiento ordenado por Diocleciano¹⁴. Al aire libre, ante un cielo azul con tenues nubes, centra el espacio el cuerpo desnudo del joven mártir, cuyos pies y manos aparecen atados a los muñones de un árbol seco. Aunque sin dañar sus órganos vitales, las flechas perforan la piel del santo, mientras él dirige la mirada anhelante hacia el cielo. Se inicia así la dispersión de fuerzas típicas de este protobarroquismo de principios de siglo, que subrayan las diagonales, paralelas entre sí, de uno de los brazos y el paño volandero de la derecha. Sobre el primer plano se acumulan algunos objetos militares. Para comprender esta iconografía es preciso recordar¹⁵ que el culto a San Sebastián "tuvo inmensa difusión en la Edad Media. Se le atribuye el poder de detener las epidemias de peste. Esta característica se ha relacionado con una creencia antigua, que asimilaba las epidemias de peste con flechas lanzadas por la Divinidad: en la *Ilíada*, Apolo desencadena la plaga; en la Biblia, forzando un poco el sentido de los textos, se le atribuye a Yahvé. La interpretación presentada por H. Delehayes es más verosímil; señala que Pablo Diácono asigna a la intercesión de San Sebastián el final de la epidemia que asoló Roma en el 680 y constata, por otra parte, que a San Sebastián no se considera patrón de los que padecen la peste antes del siglo XVII".

Sobre el relieve, el ático mostraba la imagen de *Santa Catalina de Alejandría* (*il. 2*), hoy retirada a una de las paredes laterales de la capilla. Es otra mártir de la época imperial romana y también, como San Sebastián, intercede por los hombres, según refiere la *Leyenda Dorada*¹⁶. Después de su muerte "los ángeles recogieron su cuerpo y lo trasladaron al monte Sinaí y en dicho monte lo sepultaron. Desde entonces de los huesos de la santa emana permanentemente un delicioso aroma, que devuelve la salud a cuantos enfermos lo aspiran". Tal poder taumatúrgico se fundió durante la Edad Media con la fama de filósofa. Así, la misma *Leyenda Dorada*

(12) Data de 1921, por acuerdo de la Cofradía de 1 de agosto. DELGADO LOMBA, M.^a P.: Ob. cit., 125.

(13) VILA JATO, M.^a D.: "Gregorio Español en el retablo de la capilla de las Reliquias de la catedral de Santiago". *Archivos leoneses*. León, 1979.

(14) VORÁGINE, J. de.: *Leyenda dorada*, I. Alianza editorial. Madrid, 1982, 115.

(15) RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, II. 5. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1998, 195.

(16) VORÁGINE, J. de: Ob. cit., 766-772.

refiere: "Mantuvo con el César un prolongado debate y, por medio de innumerables silogismos perfectamente dialécticos, recurriendo a alegorías y metáforas, aduciendo argumentos, unas veces rigurosamente realistas y otras místicos, demostró la verdad de una serie de proposiciones". El triunfo en estas lides sobre el emperador y los cincuenta sabios que aquél había hecho venir de diversas provincias, explica la habitual presencia de la real cabeza bajo la espada de la doncella, la cual espada fue también el instrumento de su muerte. Completa el perfil iconográfico de la imagen compostelana la palma del martirio y el color rojo de la capa que, deslizándose desde los hombros, apenas oculta la túnica verde. La pérdida de la policromía original no logra desdibujar la manera de plegar los paños, tan parecidos a los de *San Sebastián*, ni la plástica solemnidad de formas y perfiles, entre manieristas y barrocos.

Pocos años después, el nuevo y último viaje de Gregorio Español a su tierra astorgana hizo necesaria la búsqueda de sucesor para la construcción de un retablo que emparejase con el existente, al otro lado de la nave. La cronología puede situarse poco antes de 1648, cuando lo pinta y dora José Rodríguez, como ya he dicho. Estaría dedicado al patrono principal de la capilla, pero, presidiendo una imagen suya el retablo mayor, se optó ahora por representar otra "historia" de las mismas medidas de la de *San Sebastián*. El tema elegido fue el de la *Prisión de San Roque*, donde murió, tras peregrinar a Roma, contagiarse de la peste y ser acusado de espionaje¹⁷. En reducido espacio (*il. 3*), ampliado mediante el efecto de perspectiva que consiguen las dos ventanas con sus rejas, aparece el santo, encadenado a un soporte pétreo, el cual simultáneamente le sirve de asiento. Acompañanlo el perro, cuyo significado expondré más adelante, y dos ángeles desnudos y voladores, quienes, según el grabado de Luis de la Piedra¹⁸, portarían antaño una cartela prometiendo librar de la peste a todos los devotos de San Roque. Sería, según Jacobo de Vorágine¹⁹, la cédula encontrada después junto al cadáver del prisionero. Completa el tablero sencilla y rústica mesa, sobre la que descansa la cruz, también de extrema simplicidad. Tal es el escenario donde vive el santo los últimos momentos de su vida. La figura sedente dibuja arcaizante línea helicoidal desde la bota de la pierna izquierda hasta la mano de dicho lado, alzada y semicerrada, pasando por cadera y hombros. Una inquietante ocultación de la otra extremidad inferior origina interpretaciones contradictorias entre los grabados de Ángel de la Piedra (1785) y su primo Luis (1807) y el de Corominas²⁰, de 1868, retocado por Mayer en 1910, que llega a inventarla y situarla en el primer plano. Estas peculiaridades, composición helicoidal, posición inestable y cierta distorsión de determinados miembros del per-

(17) VORÁGINE, J. de: Ob. cit., II, 954-955.

(18) BOUZA BREY, F.: "Los grabados compostelanos del siglo XVIII". *Compostellanum*, IX. Santiago, 1964, 179-224. Reproducido en *O gravado en Galicia*. Xunta de Galicia, 1995, 229-302.

(19) VORÁGINE, J. de: Ob. cit., II, 955.

(20) BOUZA BREY, F.: "Biografía de las estampas iconográficas de San Roque en el siglo XVIII". *Compostellanum*, XI. Santiago, 1966, 341-55. Reproducido por la Xunta de Galicia en 1995, 337.

sonaje, me hicieron recordar hace años, cuando elaboraba la tesis doctoral, recursos de Mateo de Prado, todavía joven, recién llegado de Valladolid para esculpir el coro de San Martín Pinario²¹. Se trata, hasta cierto punto de resabios manieristas, pronto superados mediante la talla apergaminada de los paños, ya barrocos, con hondos efectos de claroscuro, aunque matizados al ser retocados sus perfiles. Insisten en tales barroquismos el bordón de peregrino colocado diagonalmente y los ángeles desnudos, volando sobre la cabeza de San Roque para mostrar la cartela. Y todavía más: la policromía, subrayando las cenefas de manto y esclavina y destacando la vigorosa decoración floral de la túnica, corrobora dichas coincidencias, tan notorias cuando contemplamos las imágenes de *San José* y *San Andrés* de Santa María de Conxo, también obras de Mateo de Prado²². Sin embargo, algunos rasgos faciales del relieve que ahora estudiamos, me hicieron dudar entre la autoría de éste y la de su discípulo Pedro Taboada. El gran escultor Asorey se ofreció a hacerme un vaciado para cotejar "in situ" tales rasgos en creaciones de uno y otro. El resultado fue la comprobación de cómo el segundo se apropiaba de recetas de aquél: excesivo retraimiento bucal, ventanas de la nariz casi planas y barba partida y distribuida entre cuatro bucles de cada lado. Podría, pues, seguir vacilando entre ambos artistas, pero la noticia de que el relieve debe fecharse antes de 1648, pues entonces se pintaron los tres retablos de la capilla, inclina la balanza hacia Mateo de Prado: Taboada, cuyas primeras obras documentadas datan de la década de los 60, parece pertenecer a la generación siguiente. Menos titubeos proporcionan los atributos iconográficos, identificadores del personaje: atuendo de peregrino, sombrero decorado mediante las llaves de San Pedro entrecruzadas, símbolo de su romería romana, báculo con calabaza, herida por donde se le contagió la peste, a causa de una saeta que se le clavó en su pierna izquierda²³ y perro nutricio mientras duró la enfermedad. Tras el pleito de la cofradía de Montserrat, según expondré páginas adelante, fue necesario trasladar el ya famoso relieve, cuya colocación sobre el ático del retablo de *San Sebastián*, sustituyendo a la imagen de *Santa Catalina*, no pasó de provisional²⁴: poco más tarde, el año 1785, se entronizó como titular de la capilla y, consecuentemente, se expuso en el camarín de su retablo principal. La reciente restauración lo relegó a la pared meridional de la capilla.

Una hornacina con la estatua de la *Inmaculada*, la advocación mariana por excelencia de la época, constituía el eje central de la arquitectura y la referencia iconográfica fundamental del ático de aquel desaparecido retablo de la *Prisión de San*

(21) PÉREZ COSTANTI, P.: Ob. cit., 452.

(22) BARRAL IGLESIAS, A.: *Santa María la Real de Conxo*. Diputación Provincial. A Coruña, 1992, 146-171. OTERO TÚÑEZ, R.: "Mateo de Prado en el monasterio de Conxo". *Laboratorio de Arte*. Sevilla, 1992, 317-325.

(23) VORÁGINE, J. de: Ob. cit., 954.

(24) Así consta en la *Querrela de fuerza habida entre las cofradías de San Roque y Montserrat*, hoy en el Archivo Diocesano.

Roque. La presencia allí de la “sin pecado” reflejaba el creciente auge de tal devoción. Los franciscanos le dedican una capilla de su iglesia compostelana y la Universidad y el Clero de la Ciudad²⁵ hicieron solemne juramento de defender hasta la muerte la providencial concepción de María; eran los años 1617 y 1619, respectivamente. Después, la publicación de la bula “Sollicitudo” de Alejandro VII acreció y confirmó, incluso, como ahora, la presencia de la *Inmaculada* presidiendo el ático de retablos de distinta advocación²⁶: *Sagrada Familia* en la Universidad, *San Pedro arrepentido* en la capilla del Cristo de Burgos de la Catedral y *Santa Teresa* en Santa Salomé. El modelo iconográfico de todas ellas es el creado por artistas de la generación de 1560-1570: Francisco Pacheco, Juan de las Roelas, Sánchez Cotán y, sobre todo, Gregorio Fernández. María es representada frontalmente, quieta y estática. El rostro adolescente, encuadrado mediante prolijo cabello, cayendo sobre hombros y espalda, hace resaltar la “hermosura más ajena de mancha y con mayor pureza”, como quería el P. Ayala²⁷. Las manos juntas ante el torso añaden una mística entrega, llena de tensión espiritual. El manto azul enmarca verticalmente a ambos lados la túnica blanca y las dos prendas se pliegan formando angulosas oquedades, provocadoras de fuertes contrastes de luces y sombras (*il. 4*). En la peana, frecuentemente “el dragón de color de fuego” es sometido, de acuerdo con la sentencia genesíaca: “Ella pisará tu cabeza” (Gen. III, 15). La imagen santiaguesa reitera tal iconografía, aunque desviando algo hacia los lados la caída de la capa, sobre todo, al introducir uno de los bordes bajo el brazo izquierdo de la Virgen. El recurso, que yo sepa, no lo utilizó por aquellos años Mateo de Prado, introductor aquí de las técnicas y modelos iconográficos de Gregorio Fernández, siempre interpretados literalmente y muchas veces genialmente. Ello sugiere la autoría de alguno de sus primeros colaboradores o la posibilidad de retoques cuando fue trasladada desde este retablo desaparecido al mayor todavía existente; el dorso de la estatua, sin duda, fue rehecho y la policromía renovada, para encajarla dentro de principios estilísticos relacionables con dicho último retablo, como creí hace varios años²⁸. En todo caso, la espléndida cabeza acusa la mano de un buen escultor.

LA VIRGEN DE MONTSERRAT

El 3 de febrero de 1734, don Lorenzo Colvely y don Manuel Pereiro, miembros de la cofradía de Nuestra Señora de Montserrat, solicitaron de la de San Roque que “admitiese en dicha capilla del Sto. y en el altar mayor de ella la ima-

(25) LÓPEZ FERREIRO, A.: Ob. cit., IX. Santiago, 1907, 52. CABEZA DE LEÓN, S.: *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela*, I. Pontevedra, 1954, 489. LÓPEZ, A., O F M: *Nuevos estudios crítico-históricos acerca de Galicia*, II. Santiago, 1947.

(26) Todos se datan alrededor de la década de 1660.

(27) INTERIÁN DE AYALA, Fr. J.: *Pictor christianus eruditus*, Madrid, 1730.

(28) OTERO TÚÑEZ, R.: “La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa”. *Compostellanum*, I. Santiago, 1956, 743.

gen de Ntra. Sra. de Montserrat, para hacer sus funciones, quitar el Rosario en las ocasiones que se ofreciesen y decir las misas que la congregación hubiese de decir y cumplir"²⁹.

Aceptada la propuesta, hubo de sustituirse la efigie mariana de Gregorio Español por la de la nueva titulación, la cual ocupó así la hornacina más alta de aquella "máquina" de comienzos de la centuria anterior. Allí permaneció hasta la construcción del espectacular retablo barroco de Simón Rodríguez, donde presidió el camarín. Después de la concordia de 1764 entre ambas cofradías³⁰, se venera en el suyo propio, erigido donde había estado el de la *Prisión de San Roque*.

La imagen deriva iconográficamente de la titular de la gran abadía catalana, pero no como se contempla hoy, sino revestida de los ricos ropajes con los cuales fue ataviada, sobre todo, desde la época barroca hasta la quinta década de nuestro siglo XX. Trens³¹ reproduce dos alabastros del XVII (Museos Victoria y Alberto de Londres y provincial de Valencia), muy próximos a la escultura compostelana. Sin embargo, todavía más ilustrativo es el lienzo de Fray Juan Rizi³², en el propio monasterio. Algún grabado o estampa, divulgador de estos ejemplos, que en realidad reiteran el mismo tipo iconográfico, sirvió de inspiración para la imagen de la capilla de San Roque.

María, sedente y frontal, con el Hijo bendiciendo, y también hierático sobre sus rodillas, trae el recuerdo de la primitiva estructura románica. Lo confirman las bolas que ambos portan: la de Jesús simbolizaría el mundo universo, uno de sus atributos como Pantocrator, pero la de la Virgen, rematada mediante frondoso ramo vegetal, reducido a vertical varita florida en el cuadro de Rizi, habrá de interpretarse dentro de un sentido estrictamente mariano. Por el contrario, el atuendo de las dos figuras refleja la pomposa solemnidad de las telas, con las cuales las revistieron durante la Edad Moderna, aunque aquí sean de madera. Son especialmente representativas las del manto azul, resolviéndose en grandes masas, independientes entre sí, que forman una especie de pantalla o aureola de rico claroscuro para destacar los volúmenes corpóreos de los sacros personajes. El plegado de las otras prendas se subraya mediante el abultamiento de las arrugas, siguiendo recetas no ausentes de los talleres dieciochescos compostelanos de aquellas décadas, como atestiguan los de las Santas Mujeres del *Descendimiento* de la catedral de Santiago, obra de Diego de Sande³³. La pérdida de la documentación de la cofradía de Montserrat no permite, por ahora, añadir nada más.

(29) Querella... cit.

(30) Querella... cit.

(31) TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus ultra. Madrid, 1946, 531 y 533.

(32) DALMAU RIBALTA, B.: "Nuestra Señora de Montserrat". *Monasterios de España*, III. 2.^a ed. Everest, León, 1990, 316.

(33) OTERO TÚÑEZ, R.: "El barroco y el rococó. Escultura". *Historia del arte hispánico*. Alhambra. 2.^a reimpresión. Madrid, 1989, 209.

EL RETABLO MAYOR Y SUS ÁNGELES

El 18 de agosto de 1740 la cofradía de San Roque decidió hacer un nuevo *Retablo mayor*³⁴, cuyo proyecto encomendó a Fernando de Casas, el genial creador de la fachada del Obradoiro. No habiendo éste podido diseñarlo "por sus ocupaciones", el 3 de agosto de 1741 acordaron los cofrades que "se busque otro maestro de inteligencia"³⁵. Pocos meses después, el 3 de febrero de 1742, Simón Rodríguez presentaba la planta y alzado³⁶. Corrió con la ejecución Domingo de Romay³⁷, teniendo como fiador al ya anciano Miguel de Romay³⁸, patriarca de la gran escuela de retablistas compostelanos del siglo XVIII.

Descrito y valorado por la Dra. Folgar³⁹, señalaré sólo algunas peculiaridades de este magnífico retablo para poder situar así el cortejo de treinta y dos ángeles que complementan su iconografía.

Avanzando considerablemente a ambos lados de la calle central (*il. 5*), las laterales forman sendos cancelos, tras los cuales quedan ocultas las espaciosas escaleras conducentes hasta los dos camarines. Las fachadas simétricas de dichas calles laterales se subordinan, en cada cuerpo, a una hornacina que ocupa gran parte de la superficie. El resto, constituido por ménsulas, placas y algún otro elemento ornamental, se puebla de ángeles, esos seres de naturaleza completamente espiritual, cuya misión no sólo es la de desempeñar las funciones culturales y litúrgicas ante el trono divino, según narran las visiones de Isaías (VI, 1-4) y Juan (Ap. V, 11; VII, 11-12; VIII 2-4), sino también la de colaborar con los hombres para alabar a Dios y lograr la salvación. Recurso frecuente con objeto de mostrar su incorporeidad es la exclusiva representación de la cabeza. Formando parte de las ménsulas sustentantes y de las placas que actúan casi como gigantescos doseles sobre dichas hornacinas, las seis aquí existentes acreditan la continuidad de la escuela de Miguel de

(34) Así consta en el Libro de Cabildos de dicho día, mes y año, encomendando a la correspondiente comisión "hacer planta, reconocer los caudales y haberes de dicha cofradía, pedir si fuese necesario a los devotos, dar cuenta de lo que se ajustase..."

(35) Cabildo de 3 de agosto de 1741. En él se dispone que si Casas no puede hacer la traza, se le encargue a otro maestro.

(36) En el Cabildo de 24 de febrero de 1742 "se manifestaron las plantas hechas en orden al retablo, que nuevamente se intenta favricar en dicha capilla, las cuales ha dispuesto Simón Rodríguez, maestro de obras vecino de esta ciudad, a que concurrieron diferentes maestros de arte de arquitectura".

(37) Habiendo concurrido a la subasta de la obra los retablistas José Crespo, Luis Parceró, Pascual de Quiroga, Domingo de Romay, Salvador Ruiz y otros, se remató la factura del retablo en Parceró. Pero seis días después, Domingo de Romay rebajó notarialmente 682 reales. A él se encargó la obra (Cabildo de 13 de marzo de 1742).

(38) OTERO TÚÑEZ, R.: "Miguel de Romay, retablista". *Compostellanum*, III. Santiago, 1958, 193-220.

(39) FOLGAR DE LA CALLE, M.^a C.: *Simón Rodríguez*. Fundación Barrié de la Maza. La Coruña, 1989, 143-148.

Romay, aunque sin la característica morbidez de modelado de las mejores creaciones de tan gran patriarca: los rostros mofletudos y expresivos, surgiendo entre el oro de los acantos, contribuyen al efecto de dinamismo y vitalidad de todo el conjunto. Puesto así de relieve el carácter espiritual de los ángeles, otro grupo recuerda cómo desempeñan las funciones de culto: los seis portadores de lámparas o velas (cerofentarios) ante el fuste de las columnas inferiores y el arranque de la cornisa del ático, son ya figuras de cuerpo entero, desnudas, con aspecto infantil y alas, iconografía que se remonta hasta el siglo IV, en el ábside de Santa Pudenziana de Roma⁴⁰; desde el punto de vista técnico también es fácil rastrear la escuela de Romay, pero sin alcanzar las calidades dinámicas y táctiles de su maestro. Y todavía dos ángeles más sobre la cornisa del primer cuerpo de estas calles laterales manifiestan el carácter de mensajeros y hasta de colaboradores de los hombres: ahora sosteniendo la placa de donde parten las columnas divisorias del segundo piso o ático. La Dra. Folgar señaló su posible vinculación con los atlantes de algunos grabados de Dietterlin⁴¹, lo cual es muy verosímil. Pero la gran trascendencia de estos pequeños seres es la de apuntalar la inestable estructura de aquella frágil superposición de elementos, susceptibles de desmoronarse al primer soplo de aire. Se palpa lo acertado de la célebre frase de que "en el barroco las formas vuelan"⁴².

También la calle central, cuyo hundimiento respecto a las laterales la hace semejar una especie de gruta⁴³, donde las estalagmitas ascienden formando haces de columnas de distinto canon para intensificar los efectos de profundidad, acoge un grupo de ángeles, siguiendo análogos criterios. Dos cabezas se sitúan bajo las alas de su manifestador eucarístico, cuatro adornan el camarín de *San Roque* y una rellena la charnela de la venera que remata el retablo y acoge la paloma, símbolo del Espíritu Santo; sostienen la concha dos niños desnudos, sin alas y arrodillados, quienes inician la segunda serie angélica en esta capilla. Efectivamente, alrededor de la hornacina de la Virgen, los encargados de su culto asumen las respectivas funciones: dos descorren las cortinas de un rico dosel, permitiendo así la contemplación de la Señora, seis portan candeleros y otro mostraba una cartela, hoy desaparecida; técnica y estilísticamente todos reiteran las características ya comentadas de este taller de Domingo de Romay. También lo hace la pareja del tercer grupo, el de la colaboración con los hombres: flanqueando el camarín de *San Roque*, ambos ángeles sostienen sendas gigantescas vigas, cuya proyección en el vacío anuncia el avance progresivo de masas y volúmenes hacia la bóveda de la capilla. La desproporción entre las fuerzas infantiles y el descomunal peso que soportan es, de nuevo, uno de esos contrastes definidores del barroco.

(40) RÉAU, L.: Ob. cit., I, 1, 59.

(41) FOLGAR DE LA CALLE, M.^a C.: *Simón Rodríguez*, cit., 147.

(42) ORS, E. d': *Lo barroco*. Aguilar. Madrid, s.a., 134-135.

(43) OTERO TÚÑEZ, R.: "Los retablos de la iglesia de la Compañía, de Santiago". *C E G*, XXVI. Santiago, 1953, 397-408.

IMÁGENES PARA EL RETABLO MAYOR

Concluida la talla y ensamblaje de tan valiosa “máquina” dieciochesca y vendidas o desechadas las imágenes procedentes de la anterior, se hizo necesario proveerla de nueva imagería. Fue una labor de varios años, condicionada por la situación económica de la Cofradía.

En 1752 y para el primer cuerpo, Andrés Ignacio Mariño, escultor insuficientemente conocido, pero de indudable valor artístico, recibió el encargo⁴⁴ de tallar las efigies de los *Santos Cosme y Damián* (il. 6 y 7), respetando así el sentido iconográfico del ya desaparecido retablo seiscentista. Parece como si el mismo carácter de la capilla lo demandase. Los dos hermanos, que eran gemelos, ejercieron la medicina dentro de una ciudad de Cilicia y lo hicieron gratuitamente por amor de Dios. Acusados de proselitismo cristiano entre sus pacientes, fueron degollados hacia el año 287, después de sufrir terribles tormentos⁴⁵. Varios prodigios póstumos extendieron fama y culto por toda Europa, originando la dedicación de iglesias y la aparición de imágenes, cuya iconografía se perfila, sobre todo, a través de los datos biográficos. Como médicos visten sendos gabanes con mangas y capillas y se cubren las cabezas mediante bonetes. Porta el primero la vasija de vidrio para practicar la uroscopia y el segundo un tarro de pomadas o ungüentos. Ambos recuerdan el propio martirio al teñir de rojo dichos abrigos sobrepuestos y tener colocados sobre las respectivas gargantas los alfanjes que definitivamente segaron sus vidas. Las escuetas y altas cruces, apoyadas en el suelo y sujetas entre los dedos de las otras dos manos, explican el por qué de tales muertes. Y la policromía, hábil y sobriamente “estofada de tisús y franjas de oro”⁴⁶, acrece y espiritualiza el ya elegante canon de las figuras. Sin embargo, todavía ofrece mayor interés el profundo y místico realismo de los rostros, barbado el de *San Cosme* y lampiño el de *San Damián* (il. 7). Reflejan la estructura ósea, recubierta de la casi táctil calidad de la piel, pero también de la ardorosa entrega de la vida a un ideal. Todo, pues, hace de esta pareja de mártires una de las creaciones más importantes de la plástica gallega, durante el segundo tercio del siglo XVIII.

(44) Recibo de 20 de agosto de 1754: “400 reales que pagó a Andrés Ignacio Mariño por la hechura de los Santos San Cosme y San Damián, que se hallan en el retablo... de acuerdo con el memorial de dicho escultor, aprobado en cabildo de 18 de agosto de 1750”.

“Asimismo, en vista de memorial presentado por el maestro-escultor que hizo las imágenes de los Stos. San Cosme y San Damián, exponiendo el mucho trabajo que había tenido y otras razones, terminando a que se le mandase librar alguna cosa más de la que tenía percibido de mano del Sr. tesorero, fue acordado que éste le dé 50 reales más con los que ajustaban los 400, pero con las obligaciones de que en caso las maderas se abriesen, las haga rechar y componer el maestro para que se puedan pintar, sin llevar por esta razón cosa alguna, en que asintió el sobredicho”.

(45) VORAGINE, J. de: Ob. cit., II, 615-618.

(46) Es frase del contrato suscrito entre la Cofradía y el dorador Francisco Zorrilla, el 13 de febrero de 1763.

El 18 de abril de 1754 el mismo Andrés Ignacio Mariño recibe "80 reales por las figuras de los judíos del martirio de San Andrés y su santa ymagen"⁴⁷. El grupo estaba destinado a ocupar la hornacina más alta de la capilla mayor, pero distintas vicisitudes lo llevaron después al segundo cuerpo de un retablo colateral, el de *San Sebastián*, donde permaneció desde 1785 hasta 1921, año en que cedió su puesto al relieve ya mencionado de este último santo, quien hubo de dejar el suyo para el camarín del *San Roque procesional*, del cual me ocuparé más adelante. Sin duda, desprovisto de los verdugos acompañantes, nuestro *San Andrés* estuvo después semiolvidado dentro de la sacristía. Fue revalorizado durante la reciente restauración, cuyos responsables le asignaron por cobijo dicho camarín⁴⁸. La escultura puede contemplarse así mucho mejor, pero el artista la concibió para ser vista desde abajo y a considerable distancia, lo que influye decisivamente en su canon y en el robustecimiento de algunas formas anatómicas de torso, brazos y piernas. No obstante, teniendo presente tal circunstancia, debe catalogarse como obra de notorio interés. Representa al hermano mayor de San Pedro crucificado sobre una cruz con forma de X, letra que recuerda la inicial griega del nombre de Cristo⁴⁹, indicando la identificación de redentor y apóstol. Allí permaneció tres días, atado mediante cuerdas y no traspasado por clavos, para que la muerte se demorase más y, consecuentemente, se prolongasen sus sufrimientos, según ordenó Egeas, procónsul de Patrás. Así lo representa la estatua compostelana: abiertos los brazos y piernas, el cuerpo adopta esa composición de dos diagonales entrecruzándose, tan frecuente en creaciones españolas de época barroca. La característica dispersión de fuerzas se acrece aún al dirigir el apóstol, "envuelto por una luz misteriosa"⁵⁰, la mirada hacia el cielo. Es la suya una cabeza llena de dramatismo que, pese a los desperfectos sufridos, acaso recuerde, aunque muy vagamente la del "Laocoonte". Con todo, desde un punto de vista iconológico cabría preguntarse cuál es la razón de su presencia dentro de esta capilla, donde venerábanse los intercesores contra la peste y otras enfermedades. Consta la consideración de aquel pescador de Galilea como abogado en casos de calambres, erisipelas, torticolis y, sobre todo, disentería, vulgarmente llamada "mal de San Andrés"⁵¹. Sin embargo, el hecho documentado de ser entonces tesorero de la Cofradía don Andrés López de Seijas, me sugiere la posibilidad que se trate sólo de un homenaje a su celestial patrono. Semejante imposición iconológica parece reiterarla la reunión de 24 de febrero de 1763, al disponer el encargado de "los dos Santos de bulto que faltan para llenar los dos huecos que faltan en el altar mayor, exponiendo al mismo tiempo el tesorero tenía intención fuesen *San Miguel y San Rafael*"⁵².

(47) Recibo presentado por don Andrés López de Seijas, administrador de la Cofradía, aducido por DELGADO LOMBA, M.^a P.: Ob. cit., 144.

(48) Fue realizada esta restauración el año 1997, bajo la supervisión del Consorcio (Gobierno central, Xunta de Galicia y Ayuntamiento de Santiago).

(49) RÉAU, L.: Ob. cit., II, 3, 87.

(50) VORÁGINE, J. de: Ob. cit., I, 34.

(51) RÉAU, L.: Ob. cit., II, 3, 89.

(52) Cabildo de 24 de febrero de 1763. Arch. Diocesano de Santiago.

No sé cuáles fueron las razones de la elección. Pero si quisiera encajarlas dentro de conceptos más o menos relacionables, recordaría como el nombre del segundo significa "medicina de Dios" y el del primero era invocado cuando la tentación asediaba al hombre, para arrebatarse la salud espiritual, sobre todo a la hora de la muerte⁵³.

Para esculpir las esculturas de los dos arcángeles fue contratado Pedro de Romay, sin duda, perteneciente a tan ilustre linaje. La considerable altura donde están emplazadas las hornacinas que se les asignaron explica la poca minuciosidad de la talla, aunque sin perjuicio de otras calidades y recetas de la escuela.

San Miguel es representado como guerrero triunfador de Satán (Ap. XII, 7-9) y simultáneamente como "psicopompo" o conductor de los muertos, cuyas almas pesa antes del Juicio. Dirigiendo la mirada hacia lo alto, empuña largo palo con remate en forma de cruz y pisa la espalda de un diablejo calvo y barbudo, al que ha vencido. Viste traje corto de militar romano: polainas sujetas mediante cintas, falda estofada, banda roja sobre la coraza de acero y morrión rematado por plumas doradas. De la mano izquierda pendía una balanza, hoy desaparecida. Cabeza, antebrazos y rodillas desnudas revelan certeros conocimientos de anatomía, mientras las alas añaden la nota de color, tan cara a la sensibilidad de la época.

Características generales parecidas ofrece la imagen de *San Rafael*, también joven y lampiño. El bordón de caminante recuerda la misión de asistir al joven Tobías durante el viaje hasta la ciudad meda de Ecbatana; y el tarro conteniendo la hiel de un "enorme pez", capturado por éste, anuncia la próxima curación de su padre ciego (Tob. XI, 8-14). La túnica verde, que salpica una decoración vegetal en oro, es prenda de esperanza y contrasta con la roja del protegido, símbolo de quien personificó el amor filial y aquí es representado como niño. El chico avanza dirigiendo los ojos hacia el cielo y portando entre ambas manos dicho pez, magníficamente dorado. Parece dirigirse a realizar una ofrenda propiciatoria: el holocausto de corazón e hígado de tan extraño animal sobre unas brasas de incienso, según le sugirió el arcángel. Al hacerlo se rompió el maleficio de la muerte en la noche de bodas de los siete maridos sucesivos de Sara, la mujer predestinada para Tobías. La jugosidad de los rostros y la amplitud de los paños, con sus oquedades provocadoras de claroscuro, evocan, ya de lejos, la mejor producción de la escuela.

Desde este punto de vista, aunque sin documentar, he de referirme a la imagen de *Santiago peregrino*, cuya colocación ante la de la *Inmaculada*, quizá le proporcionó una mayor atención por parte del artista, casi seguramente el mismo Pedro de Romay. Después de la última restauración de la capilla se trasladó al ático del retablo de la *Virgen de Montserrat*. El recuerdo de algunas obras magistrales de Miguel, como el *Santiago* de la Universidad compostelana⁵⁴ o el de la iglesia de Souto (La

(53) El arcángel había disputado a Satán el alma de Moisés. RÉAU, L.: Ob. cit., I, 1, 75.

(54) OTERO TÚÑEZ, R.: *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago*. Santiago, 1986, 50, lám.

Estrada)⁵⁵ es evidente. El Apóstol calza botas, viste túnica y esclavina adornada con veneras, se cubre mediante el típico sombrero y porta bordón, libro y zurrón. Sin embargo, todo resulta más rígido y popular. En tal sentido merece especial atención la ingenua y expresiva cabeza, pletórica de realismo y honda sensibilidad gallega.

EL ROCOCÓ

En 1764, cuando concluye el pleito entre la cofradía titular y la de Montserrat, el retablo que se le permite instalar a ésta, donde estaba el protobarroco de la *Prisión de San Roque*, señala claramente un cambio de estilo, al compararlo con el mayor de Simón Rodríguez, proyectado poco más de dos décadas antes. Es verdad que algunos elementos decorativos recuerdan todavía fórmulas suyas, pero el escorzo de columnas, pilastras y volutas, la aparición de rocallas y la policromía mármorea de los principales soportes, destacando sobre el oro, intensamente vivo y pulido, anuncian la introducción del rococó. No es hora, sin embargo, de ocuparme de las formas arquitectónicas de este retablo, sino de su imaginería.

Hecho para alojar la efigie preexistente de la *Virgen de Montserrat*, ya mencionada, es lógico que organización, figuras y atributos se refieran a ella o a la famosa abadía catalana. Rematando el conjunto, un ángel, cual nuevo Atlas, sostiene aparatoso medallón, cuyo centro lo preside la paloma, con las alas abiertas, símbolo del Espíritu Santo, acompañada por otros seis seres celestes, quienes, con el mencionado portador, evocarían sus siete dones. El círculo, figura geométrica perfecta por no tener principio ni fin, y los rayos de él emergentes, como los de un ostensorio eucarístico, evidencian el carácter divino de la representación.

De pronto, el espectador descubre en la parte alta del resplandor la imagen de Dios Padre, aureolada por el característico nimbo triangular, que parece asistir complacido al descenso del Espíritu, de forma similar a muchos relieves y pinturas de la *Anunciación*. Se hace, pues, indiscutible la relación entre estas personas de la Trinidad cristiana y la de la Palabra, el Hijo, abajo sedente sobre las rodillas de María. Queda así subrayado el carácter trinitario de nuestro retablo, pero también el dogma de que Jesús es Hijo de Dios y de la Virgen.

En la hornacina donde es venerada la imagen titular, cuatro ángeles, asimétricamente dispuestos, se mueven e incluso vuelan, dibujando atrevidos escorzos; uno de ellos porta pequeña ermita, anticipo de las existentes bajo la línea de impostas, separadora de ese gran friso cóncavo, concebido cual escenográfico telón para la exposición de dicha imagen de la *Señora de Montserrat*.

(55) OTERO TÚÑEZ, R.: "Miguel de Romay, retablista" cit., 198. lám. III. Se conserva la imagen de Santiago, necesitada de una urgente restauración, pero los relieves de la calle central han sido robados hace pocos años.

Tal friso evoca el magnífico paisaje de la singular montaña, "dividido en muchas puntas, que a semejanza de pyrámides, suben, aunque con desigual proporción al cielo". Y el mismo P. Villafañe, subraya, sin embargo, el estremecedor contraste entre aquellos rudos y pelados picachos y la vegetación de sus faldas media e inferior: "Se viste a trechos de olorosas flores silvestres y yervas medicinales... robustos y corpulentos robles, hermosos laureles, olmos y fresnos... con sus frondosas ramas y verdes hojas... diversos arroyos de cristalinas aguas... baxando en vistoso despeño hasta lo más profundo de los valles"⁵⁶. No hace mención de las encinas, todavía hoy tan abundantes allí y cuya presencia durante el siglo XVIII la atestigua el relieve compostelano. Bello ejemplar ocupa gran parte de la zona izquierda, ante los riscos del fondo, mostrando alguna bellota, su fruto característico. A la derecha, en plano más bajo, se inicia el desarrollo de las dependencias monásticas, ya entonces monumentales. Por encima de ellas, el lejano paisaje aparece salpicado de pequeñas construcciones, como las iglesuelas de San Acisclo y San Pedro, la Santa Cueva y pocas ermitas más.

El efecto narrativo y pintoresco de este inusual friso tenía que chocar con la colocación ante él de la imagen de la Virgen titular. Cuando, además, se comprobó la necesidad de proporcionarles una mayor visibilidad desde toda la capilla, debió de surgir la idea de elevarla mediante el tan frecuente y dieciochesco trono de nubes y ángeles. Ocasión propicia para el encargo la brindaría el deslumbramiento producido entre los miembros de las dos cofradías, allí establecidas y reconciliadas, por la extraordinaria calidad del *San Roque* procesional, obra de José Gambino, bendecida e inaugurada⁵⁷ en 1770. El gran escultor, sin duda, encomendó la ejecución de tal trono a operarios de su taller, quienes tallaron esas cabezas angélicas de rudo realismo, expresivas miradas, tupés sobre las frentes y largas y afiladas narices, de amplia factura, como las de otras creaciones donde conceptos y formas revelan determinadas intervenciones personales del maestro⁵⁸. También aquí parece indiscutible ser suya la efigie central, pletórica de gracia rococó, morbidez táctil y melancólico encanto. La nariz, aunque dentro de la tipología de todo el grupo, se hace respingona, siguiendo recetas reiteradas por el artista en casi todas sus cabezas infantiles. El resultado es el de una pequeña obra maestra.

Sin embargo, el *San Roque* procesional, de tamaño natural y admirable ejecución, tiene mucha mayor importancia, que ya supieron apreciar los hombres de aquella generación. De ello dejó constancia el cabildo general de la Cofradía, celebrado el 18 de agosto de 1770: "Como el Sr. Conde [de Amarante y marqués de

(56) VILLAFÁÑE, J. de, S.J.: *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de los cielos, María Santissima, que se veneran en los más célebres santuarios de España*. Madrid, 1740, 349-350.

(57) OTERO TÚÑEZ, R.: "Gambino". *Gran Enciclopedia Gallega*. Santiago, 1980, 106-109.

(58) OTERO TÚÑEZ, R.: "Del barroco al rococó: Retablos e imágenes de la iglesia compostelana de las Huérfanas". *Abrente*, 26. La Coruña, 1994, 32.

Camarasa], por la gran devoción y afecto que tenía al glorioso Sr. San Roque y su Congregación... reconociendo la falta que tenía la Congregación de una imagen del glorioso Sto. que pudiera servir para las procesiones, mediante se usaba para ellas la que se halla colocada en el altar, había costado a sus expensas una efigie de vestido, la cual ha bendecido el Ilmo. Sr. D. Juan Varela Fondevila [obispo de Tanes y auxiliar de Santiago, desde el 7 de febrero de aquel mismo año de 1770]... cuya imagen expuso el Sr. Conde en la novena pasada y dos procesiones antes de la novena; cuya imagen se halla enteramente vestida de tela de oro, con algunas flores de plata, la esclavina de terciopelo negro galoneada, con sus conchas de bordadura de realce, una cartera y bordón con su calabaza de plata, un angelito a los pies del Sto., con su ropaje de gasa de oro y alas de plumage, llevando en las manos una balsamera de plata. Todo ello colocado en una anda dorada, con sus palos o vances pintados, con almohadillas de terciopelo carmesí⁵⁹.

La cabeza del santo (*il. 8*) es una de las más espléndidas salidas de las gubias de Gambino. Muestra el carácter meditabundo y melancólico de las principales creaciones suyas. La mórbida calidad táctil de aquel rostro macilento, la tersura de la piel sobre los pómulos y las juveniles arrugas de la frente revelan el extraordinario virtuosismo técnico alcanzado por el artista durante estos últimos años de la vida. El perfil de nariz y cejas adopta modelos casi clásicos, que contrastan con la caída de cabellos y barba, dibujando reiteradas rocallas.

Manos y piernas están talladas con minucioso cuidado, especialmente el muslo y la rodilla izquierda, tan destacados para hacer visible la herida, a través de la cual sufrió el santo el contagio de la peste. La policromía acrece el aspecto enfermizo de los postreros días de aquel desconocido prisionero, cuyas lustrosas botas traen, sin embargo, el recuerdo de mejores tiempos, incluso los de su romería a Roma, atestiguada además por las llaves de San Pedro. Las veneras de la esclavina sólo son una concesión al otro gran peregrinaje, tan europeo y tan compostelano.

Con tan magistral imagen se cierra el ciclo evolutivo de los tres siglos de desarrollo del arte de la Edad Moderna. Las pequeñas intervenciones de Miguel Caaveiro⁶⁰ en la capilla de San Roque preludian ya la época neoclásica, paréntesis necesario para el triunfo de la estética contemporánea.

Ramón OTERO TÚÑEZ

(59) Cabildo de 18 de agosto de 1770. Libros de la Cofradía de San Roque. Arch. Diocesano.

(60) LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: "La arquitectura neoclásica y del siglo XIX". *Galicia eterna*, V. Barcelona, 1984.



1. Gregorio Español. San Sebastián.



2. Gregorio Español. Santa Catalina.



3. Mateo de Prado. Prisión de San Roque.



4. Escuela de Prado. Inmaculada.



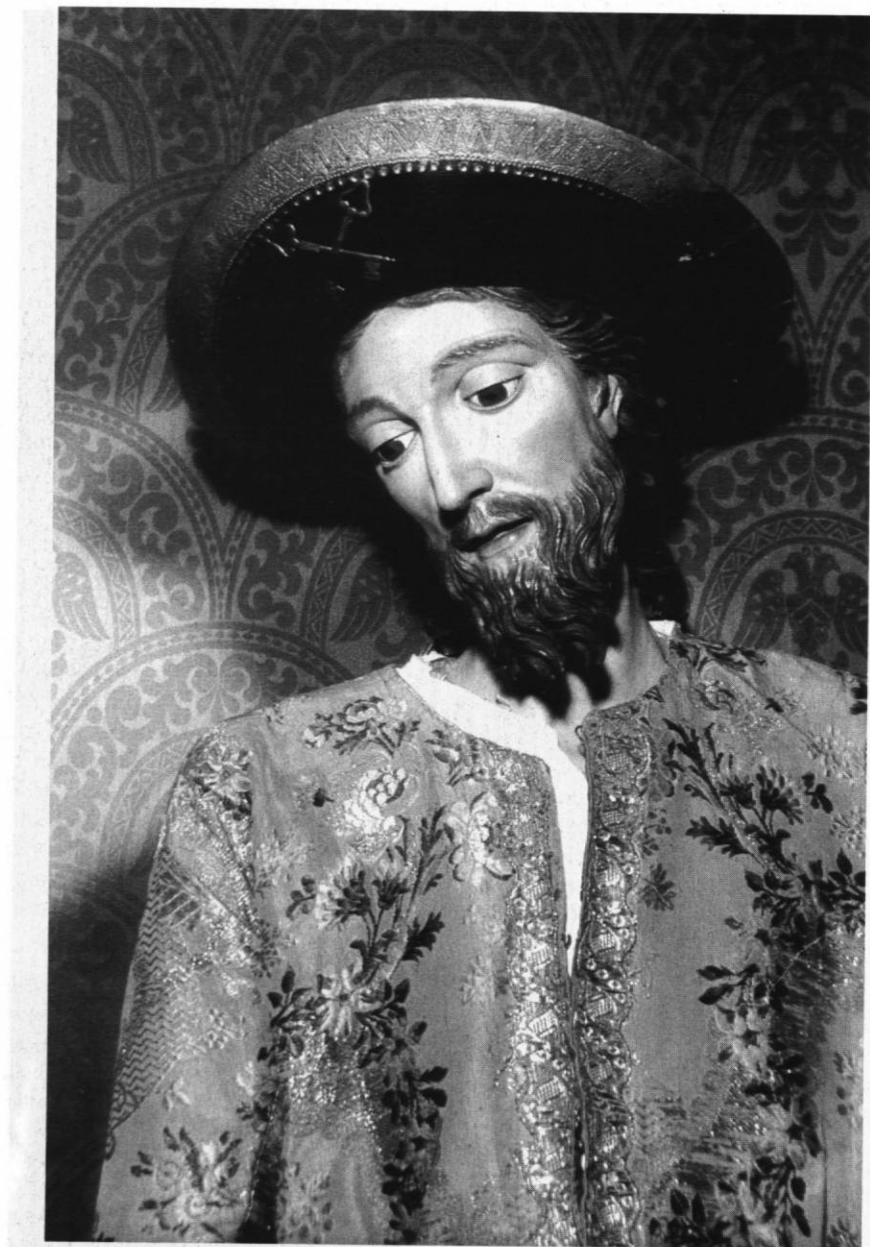
5. Simón Rodríguez. Retablo mayor.



6. Andrés Ignacio Mariño. San Cosme.



7. Andrés Ignacio Mariño. San Damián



8. José Gambino. San Roque.