

EL ARQUITECTO JIENNENSE GINÉS MARTÍNEZ DE ARANDA Y LA IGLESIA DE SAN MARTÍN PINARIO EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Alfredo VIGO TRASANCOS

«Item mandamos al Padre Abad que se prosiga la obra principal de la iglesia sin levantar la mano della...y en la dha obra se siga en todo la traça y modelo de Ginés Martínez maestro de Cantería».

(Fray Plácido Tosantos. 1611)

En 1590, coincidiendo precisamente con las grandes fiestas que la ciudad de Santiago había preparado para honrar el 25 de julio a su Santo Patrón, Fray Antonio de Comontes, abad entonces del monasterio benedictino de San Martín Pinario¹, ponía la primera piedra que daba inicio oficialmente a las obras de construcción de la nueva iglesia abacial² que abría así, a finales del XVI, una nueva era de esplendor constructivo en el rico cenobio compostelano³. Años antes, entre 1586 y 1589, ya la congregación benedictina había puesto los medios necesarios para conseguir el terreno en donde había de levantarla⁴, ya que se trataba de un solar diferente al que ocupaba la iglesia vieja⁵ y más en contacto con la población, a la vez que más amplio

¹ Fray Antonio de Comontes fue abad de San Martín en dos ocasiones; una en 1589 y otra en 1595. Nos cuenta YEPES, A., *Crónica general de la Orden de San Benito*, II, Madrid, 1960, pp. 70 y ss. (la ed. original es de 1609) que fue «*el que comenzó el templo grande y suntuoso que ahora se va edificando, y todos los abades siguientes han trabajado en él y le han acrecentado notablemente*».

² Vid. BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R., «Abadologio del monasterio benedictino de San Martín Pinario en Santiago de Compostela», *Studia Monastica*, VII, Montserrat, 1965, p. 150.

³ La construcción de la iglesia fue, en efecto, el comienzo de toda una época de fiebre constructiva en San Martín que no aminoró su ímpetu hasta el último tercio del siglo XVIII, cuando la comunidad decide levantar, entre 1770 y 1773, las magníficas escaleras barrocas que hoy se disponen en la plaza abierta a los pies del templo. Pero aún después fueron continuos los gastos que tuvo la congregación en la fábrica de retablos y otras obras diversas que buscaban amueblar con lujo y magnificencia las distintas dependencias monásticas.

⁴ Aunque parte del solar estaba inmerso en el recinto ocupado por la huerta del Monasterio, dadas las grandes dimensiones del nuevo templo, fue necesario que la comunidad tuviera que adquirir una amplia cantidad de terrenos circundantes que no eran de su propiedad. Sobre todos estos preliminares, que tuvieron lugar durante el mandato del abad Fray Pedro de Alegría, es útil la consulta de GOY DIZ, A., «La iglesia del Monasterio benedictino de San Martín Pinario», en *Monjes y Monasterios Españoles*, I, El Escorial, 1995, pp. 108 y ss. que aporta amplia y muy novedosa información sobre el tema.

⁵ Se encontraba, según todos los indicios, en el sector oeste de las viejas dependencias monásticas muy cerca del lugar donde está la Huerta del Arzobispo inmediata al Palacio Arzobispal. Subsistió en pie

y despejado, aunque caracterizado por tener un considerable desnivel con respecto a la plaza de la Fuente de San Miguel en donde estaba previsto que se erigiese la fachada. Quizá por ello el nuevo templo no respetó la orientación canónica más habitual Este-Oeste y prefirió, en cambio, dirigir su frente principal mirando a Oriente en un afán por integrar la nueva iglesia en una de las zonas más populosas y características del casco urbano y darle así una dimensión más pública y representativa⁶. Pero sea o no cierta esta apreciación, lo que no se puede negar es que, en el ánimo del monasterio, lo que desde el principio estuvo siempre en mente fue el deseo de erigir un templo magnífico y suntuoso que hablara a las claras del nuevo esplendor que entonces vivía la Orden⁷ —el proyecto inicial preveía un costo aproximado de 200.000 escudos⁸— y que, por consiguiente, no debía tener rival, en grandeza, en toda la ciudad de Compostela con la sola excepción de la Basílica Jacobea que debería seguir siendo el centro aglutinador de todo el tejido urbano dada su condición de templo apostólico y centro de peregrinaciones internacionales.

Ahora bien, es evidente que, a más de una construcción impresionante y majestuosa, el nuevo templo benedictino, para llamar la atención y marcar distancias con

hasta 1661-1665 en que fue demolida para dar paso a la construcción del pabellón monacal destinado a dormitorio de los monjes acometido en tiempos del abad Matías de Cosío. Vid. BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R., Art. cit., p. 161. Aunque de construcción antigua y modesta era «capaz» a decir de HOYO, J., *Memorias del Arzobispado de Santiago*, Santiago, s.a., p. 64 (el manuscrito original es de 1607) y «buena y suficiente» en opinión de YEPES, A., *Op. cit.*, p. 62 que la conocieron a principios del siglo XVII, entre 1601 y 1607 aproximadamente.

⁶ Se inicia, con esta medida, toda una política constructiva que, a la larga, supondrá un replanteamiento completo de todo el monasterio que pretende, ahora, mostrarse como monumento rector, dominante en el sector más nororiental de la ciudad. La iglesia fue el principio, pero, a partir de 1626, las sucesivas obras acometidas en el complejo monástico tomarán el mismo camino, esta vez dirigidas a que la fachada monástica presidiese la futura plaza de la Inmaculada inmediata a Azabachería. Aquí fueron decisivas las actuaciones de los arquitectos Bartolomé Fernández Lechuga y fray Gabriel de Casas. Sobre la integración de la iglesia nueva en la ciudad véase VIGO TRASANCOS, A., «Ciudad y urbanismo en la Galicia del Antiguo Régimen. Del Renacimiento a la Ilustración», en *Galicia no Tempo*. 1991, Santiago, 1992, p. 156.

⁷ Sobre la riqueza del cenobio vuelve a ser sumamente expresivo el comentario de YEPES, A., *Op. cit.*, p. 62: «La iglesia que solían tener edificada en tiempos de D. Diego Gelmírez era buena y suficiente; pero como la casa es tan rica y poderosa, quisieron rendir el tributo a Dios en fabricarle una iglesia digna de un convento tan calificado y principal. Así los abades dieron principio a uno de los mejores y mayores templos y de más buena arquitectura que habrá en nuestra Orden. Yo vi algunas capillas hechas y acabadas y parte del crucero y portada, y me admiré de ver fábrica de tanta majestad y grandeza, que puede ser comparada con los mejores edificios de España». También se expresa en los mismo términos HOYO, J., *Op. cit.*, p. 64: «y aunque la iglesia, como hemos dicho, es capaz, como la casa es tan rica han comenzado los abades a hacer una iglesia y templo sumptuosísimo, muy grande, muy alto y de muy buena cantería y de famosa arquitectura. Tiene acabada la portada con gran majestad y grandeza, con muchas columnas e imagenes de relieve entero, muy grandes y muy bien obradas; y toda ella parece un muy rico y suntuoso retablo. Las capillas y parte del crucero están por extremo bien hechas y toda ella, si se acaba, puede competir con los mejores edificios de España».

⁸ El dato del coste estimado para el templo entonces proyectado nos lo proporciona el viajero italiano Juan Bautista Confalonieri que visitó la ciudad en 1594 cuando la iglesia estaba en plenas obras. Dice lo siguiente: «Estos (los Padres Benedictinos o monjes negros) poseen un monasterio hermoso y comodísimo con muchos claustros, con 14 o 15.000 escudos de renta. Están en él 40 monjes. Ahora están construyendo una iglesia, en la que invertirán 200.000 escudos». La cifra, por consiguiente, hay que considerarla verdaderamente cuantiosa para ese tiempo. Vid. GUERRA CAMPOS, J., «Viaje de Lisboa a Santiago en 1594 por Juan Bautista Confalonieri», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1964, p. 215.

respecto a sus rivales, debía de ir investido en lo arquitectónico de un estilo novedoso y especial que fuese distinto a los del resto de la ciudad. De ahí que la elección de las formas que hoy llamamos renacentistas no fuese en modo alguno un hecho fortuito o enteramente casual, sino algo buscado conscientemente como signo de distinción a fin de otorgar a la fábrica abacial de un rango de modernidad manifiesto y, por qué no decirlo, incluso de una premeditada singularidad pues de este modo la nueva obra se destacaría como algo único y singular en el contexto de las restantes iglesias compostelanas vestidas todas, sin excepción, con estructuras medievales⁹. Así se entiende que el padre Yepes, cronista oficial de la Orden, diga del templo, a principios del XVII¹⁰, que se estaba construyendo con la «*más buena arquitectura*»¹¹ y, poco después, hacia 1607, el canónigo cardenal Jerónimo del Hoyo vuelva a incidir que toda la obra era de «*famosa arquitectura*»¹², sin duda deseando matizar que la iglesia era «al romano»¹³ y no construida a la manera antigua en que lo estaban los viejos templos que entonces presidían la fisonomía ancestral de la venerable y secular ciudad-santuario del Occidente cristiano.

Vista así, la fecha de 1590 es para la abadía benedictina verdaderamente trascendente, lo que quiere decir que, al menos meses antes, ya el abad había determinado las dimensiones que habría de tener la construcción, cuáles habrían de ser sus formas arquitectónicas y su planta general, y es indudable también que, para entonces, todo ello lo había fiado al prestigio y experiencia profesional del arquitecto portugués Mateo López¹⁴ que consta dirigiendo el inicio de las obras precisamente

⁹ Además de la Catedral, levantada en estilo románico, el resto de las iglesias compostelanas también respondían entonces a estructuras medievales románicas o góticas como eran los casos de las parroquiales de San Félix, Santa María Salomé, San Benito, Santa María del Camino y San Miguel, la iglesia de Santa Susana, las monásticas de Antealtares y San Pedro de Fora o las mendicantes de los franciscanos y dominicos así como las de clarisas y dominicas de Belvís. Y es que es cierto que, hasta que se erige el templo de San Martín, ninguna iglesia de Santiago estaba hecha en estilo «romano». Sólo algunos edificios de carácter civil construidos en el siglo XVI se habían diseñado en este estilo como ocurre con parte del Hospital Real, el exterior del claustro catedralicio o el Colegio de Santiago Alfeo, fundación del Arzobispo Fonseca.

¹⁰ El padre Yepes debió de visitar Santiago entre 1601 y 1604 aproximadamente.

¹¹ YEPES, A., *Op. cit.*, p. 62.

¹² HOYO, J., *Op. cit.*, p. 64.

¹³ Esta era, en efecto, la terminología usada en el siglo XVI para diferenciar entre construcciones que respondían al estilo renacentista llegado de Italia y las estructuras góticas llamadas «modernas». En este sentido es muy expresivo el título de la obra de Diego de Sagredo «Medidas del romano» publicada en Toledo en 1526 que pasa por ser el primer tratado arquitectónico de base clásica publicado en nuestra península. Vid. al respecto MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A., «Las «medidas» de Diego de Sagredo», en SAGREDO, D., *Medidas del Romano*, Madrid, 1986, pp. 7 y ss. Es la edición facsímil de la publicada en 1549.

¹⁴ Son muchas ya las publicaciones que aportan datos de interés referidos a la persona y actividad de este arquitecto. Entre las más interesantes cabe destacar PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930; BONET CORREA, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966; VALLE PÉREZ, C., «El Renacimiento», en *Galicia Eterna*, V, Barcelona, 1981; ROSENDE VALDÉS, A., «El Renacimiento», en *Historia del Arte gallego*, Madrid, 1982; VIGO TRASANCOS, A., «Renacimiento», en *Gran Enciclopedia Gallega*, XXVI, Santiago, 1983; «La iglesia monástica de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Proyecto, fábrica y artífices», *Compostellanum*, Santiago, 1993; «Sobre el arquitecto portugués Mateo López, la iglesia monástica de San Martín Pinario y el Clasicismo en Compostela (1590-1605)», en *Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, 1994; ZURRÓN OCHO, M.ª L., *Artistas que trabajaron en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XVI*, tesis de licenciatura inédita leída en la Universidad de Santiago en 1987; SA BRAVO, H., *El monasterio de San Martín Pinario*,

desde ese año ¹⁵. La razón de esta elección sobra indicar que se debió a las buenas relaciones que, desde su llegada a Galicia, López había tenido con diferentes abadías benedictinas como eran los casos de las de Lerez, Poyo, Tenorio o Celanova pues consta, en efecto, que trabajó en todas ellas en diferentes ocasiones y en realizaciones también distintas ¹⁶.

Es irrefutable, por tanto, que fue el portugués el artífice del proyecto general de la iglesia que debió de ser muy preciso en su representación ¹⁷, y el que llevó asimismo la dirección de la empresa hasta 1601 en que deja de ser mencionado en la documentación del monasterio ¹⁸. Para entonces consta que ya estaba ejecutada la totalidad de la fachada con su espléndido retablo pétreo central ¹⁹, las ocho capillas laterales con sus respectivas tribunas altas ²⁰, la totalidad de la nave principal con su ingente altura y sus bóvedas artesonadas ²¹ y, muy probablemente, también construí-

León, 1988; VILA JATO, M.ª D., «San Martiño Pinario en su acontecer pasado: el esplendor de un monasterio», *Galicia no Tempo*, Santiago, 1990; *O Renacemento. A Arte en Compostela*, La Coruña, 1993; «La arquitectura del Renacimiento», en *Galicia. Arte*, XII, La Coruña, 1993; «Precisiones sobre la construcción del monasterio de San Martín Pinario de Santiago», en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al prof. A. Bonet Correa*, I, Madrid, 1994; MARIAS, F., «La arquitectura del clasicismo en Galicia», en *Galicia no Tempo*, 1991, Santiago, 1992; FERNÁNDEZ REY, A. A., «Varios séculos de actividade constructiva en San Martín Pinario», en *Galicia no Tempo*, 1991, Santiago, 1992; GOY DIZ, A., «Mateo López y su interpretación de los modelos clasicistas», en *Los Clasicismos en el Arte español*, Madrid, 1994; «La iglesia del monasterio...», art. cit., y RUAO, C., *Arquitectura maneirista no noroeste de Portugal. Italianismo e flamenquismo*, Coimbra, 1996. Debíó nacer hacia 1537-40 y era hijo de Joao López o Velho. Sus primeros trabajos conocidos lo vinculan con las obras del conjunto de Santo Domingo de Viana do Castelo hasta que, hacia 1566, se traslada a Pontevedra. Debíó de morir en Portugal hacia 1605-1606. Vid. GOY DIZ, A., «Mateo López...» art. cit., pp. 318 y ss. Aquí podrá encontrar el lector un más amplio repertorio bibliográfico portugués sobre nuestro arquitecto.

¹⁵ Este dato importantísimo que aparece en las Actas del Capítulo de la Congregación de Valladolid celebrado en Oña en octubre de 1590 lo dio a conocer SA BRAVO, H., *Op. cit.*, p. 25. Consta, en efecto, que el día 10 se leyó una carta del Arzobispo de Santiago que pedía a la Congregación que mandase cesar la obra de la nueva iglesia del Monasterio de San Martín Pinario, «*que levantaba el Abad fray Antonio de Comontes y el arquitecto Mateo López*»; pero el Capítulo manda a dicho abad «*que la procurase proseguir y llevar adelante con el maior calor que pudiese y que nuestro Rmo. responda al Sr. Arzobispo*».

¹⁶ Vid. GOY DIZ, A., «Mateo López...», art. cit., p. 318.

¹⁷ Esto se puede entresacar no sólo de la lógica y coherencia que tiene toda la planta, muy unitaria y conforme a modelos ampliamente ensayados con anterioridad en la Península, sino de la precisión que, de las distintas partes del edificio, dan testimonio los diferentes contratos de obras que se suceden entre 1593 y 1598. Para más detalles véase PÉREZ COSTANTI, P., *Op. cit.*, pp. 335-336. Sobre el proyecto de Mateo López y el proceso constructivo de la iglesia véanse, como más recientes, los artículos de VIGO TRASANCOS, A., «La iglesia...» y «Sobre el arquitecto...» ya citados en la nota 14 y algunas noticias de interés aportadas posteriormente por GOY DIZ, A., «La iglesia del...» también cit.

¹⁸ De hecho, el último contrato que firma la comunidad con el arquitecto es de 1598 indicando en él que, por espacio de tres años «*que se empiezan a contar desde el mes de Mayo de este año*» debe concluir, entre otras obras, la fábrica de la nave mayor con todo su abovedamiento. Esto nos lleva, ciertamente, hasta mayo de 1601. Vid. PÉREZ COSTANTI, P., *Op. cit.*, p. 336.

¹⁹ *Ídem*, pp. 335-336. Se contrata su culminación en 1597-98.

²⁰ Contra lo que pudiera parecer estas tribunas fueron previstas, tal como señala GOY DIZ, A., «La iglesia...», art. cit., p. 111, para instalar en ellas la biblioteca monástica que entonces se empezaba a formar. Vid. al respecto el comentario realizado en 1572 por MORALES, A., *Viaje a los reinos de León y Galicia y Principado de Asturias (1572)*, Oviedo, 1977, p. 131: «*(San Martín) no tiene reliquias notables, ni libros antiguos, sino una librería que va haciendo el Abad que agora es, muy rica de lo impreso*».

²¹ Tal y como hemos dicho anteriormente fue contratada su realización en 1598, rematándose en 1601.

do en parte el coro alto primitivo²², tal vez la escalera interior de descenso al suelo de la iglesia²³, toda la sacristía vieja y la «statio»²⁴ y, casi con seguridad, abiertos incluso los cimientos y parte de los muros del transepto y de la profunda capilla mayor²⁵ que es lo que le da al conjunto, precisamente, ese carácter de iglesia conventual de cruz latina inscrita en un rectángulo tan frecuente, por cierto, en todos los territorios de la Península²⁶ (fig. 1).

En todo caso, del proyecto del portugués, quizá lo más llamativo en principio sea el tratamiento dado, de una parte, al alzado de la gran nave que es de una altura sorprendente y, de otra, a la capilla mayor de testero plano que es, a no dudarlo, de una profundidad poco común.

²² Puesto que el actual es obra del último tercio del XVII y consta que la iglesia llevaba coro alto a los pies en el proyecto de Mateo López, lo más probable es que tuviera algo que ver con el que, el mismo autor, años antes, había levantado en Santa María de Pontevedra ya desaparecido, pero que conocemos gracias a la existencia de viejas fotografías que lo reproducen. *Vid.* al respecto FILGUEIRA VALVERDE, J., *La basílica de Santa María de Pontevedra*, La Coruña, 1991, especialmente lám. LXXV.

²³ Desgraciadamente apenas tenemos información de esta escalera interna que fue destruida hacia 1770-1771 cuando se acometió la exterior que hoy preside la fachada. Sólo conocemos de ella el breve comentario que, en 1731, nos dejó MENDOZA DE LOS RÍOS, *Theatro moral y político de la noble academia compostelana*, Santiago, 1731, pp. 83-84: «partieron desde aquí a la magnífica anchurosa iglesia del convento (de San Martín), bajando por la admirable escalera, sobre la qual se registra aquella tribuna de piedra, pendiente del ayre y arracada de la admiración». En todo caso, en aquellos templos en donde existía fuerte desnivel entre fachada e interior eran bastante frecuentes este tipo de escaleras internas. La conserva todavía la Catedral de Santiago en su acceso de Azabachería; sabemos que tenía una semejante la Catedral medieval de Mondoñedo hasta que se rebajó el nivel del suelo ante la fachada y se levantó la exterior, por cierto tristemente desaparecida en la década de los 60 de nuestro siglo. Es probable, por tanto, que entonces abundasen ejemplos similares que hoy han desaparecido. Fuera ya del contexto gallego, el caso de escalera interior más conocido de la arquitectura española es, sin duda, el de la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos proyectada por Diego de Siloé.

²⁴ Atribuidas con anterioridad al arquitecto Ginés Martínez de Aranda, creo, con VILA JATO, M.ª D., «O Renacemento...», *op. cit.*, p. 90, que son obras inequívocas de Mateo López y perfectamente integradas en el proyecto general de la iglesia. Con todo, el tramo final de la sacristía –hoy oratorio de San Felipe Neri– no hay duda que es un aditamento posterior seguramente debido a Bartolomé Fernández Lechuga y que vino impuesto por la necesidad de comunicar este espacio con los nuevos claustros por él proyectados. Al otro lado, la «statio» debió de funcionar como tránsito hacia otras dependencias monásticas.

²⁵ En opinión de GOY DIZ, A., «La iglesia...», *art. cit.*, pp. 109 y 124, las obras de la iglesia comenzaron por la cabecera lo que es ciertamente probable. Piensa asimismo que toda la iglesia, con excepción de la caja y cúpula que preside el centro del crucero, estaría culminada hacia 1601. Personalmente creo que es imposible que estuviesen totalmente alzados los brazos de la cruz y los de la capilla mayor y, en consecuencia, construidas también sus respectivas cubiertas abovedadas. De otro modo se iría en contra de la descripción que del crucero nos proporcionan, en los primeros años del XVII, YEPES, A., *Op. cit.*, p. 62: «Yo vi algunas capillas hechas y acabadas y parte del crucero y portada», y HOYO, J., *Op. cit.*, p. 64: «las capillas y parte del crucero están por extremo bien hechas». Además, de aceptar la opinión de Goy Diz, quedaría por explicar la presencia de vanos serlianos al estilo de Vandelvira y tan andaluces en los cierres del transepto y presbiterio, semejantes en todo a los que aparecen en la caja del cimborrio.

²⁶ Aunque se la ha querido relacionar con la iglesia viñolesca del Gesú de Roma y con lo jesuítico en general, la verdad es que sigue patrones presentes en iglesias conventuales peninsulares tipificadas ya desde finales del siglo XV y en alza todavía en el XVI. Al respecto véase VIGO TRASANCOS, A., «La iglesia...» y «Sobre el arquitecto...», artículos ya citados en la nota 14 que aportan amplia información complementaria sobre este tema.

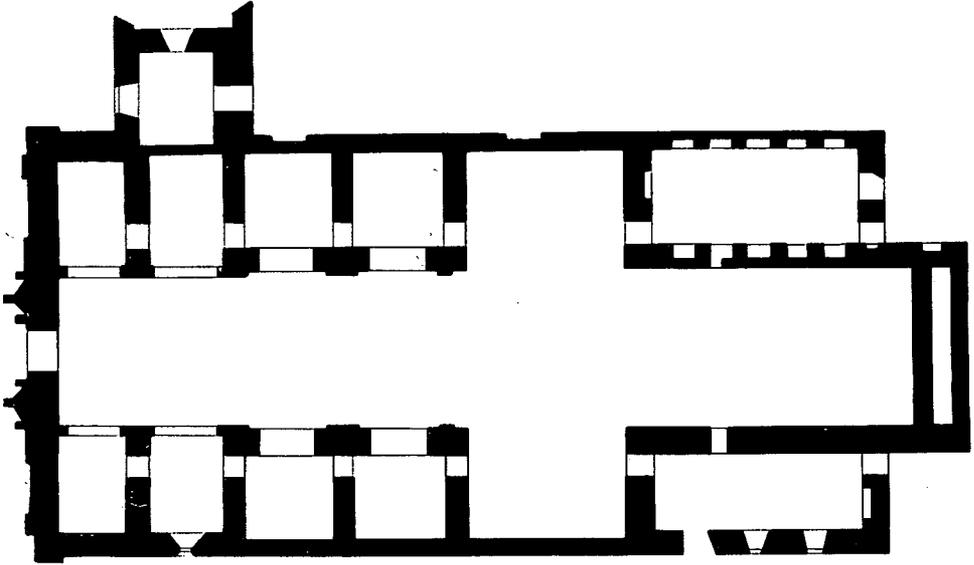


FIG. 1. Planta de la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Mateo López.

Respecto a lo primero debe decirse que, aunque señalado siempre como un rasgo distintivo de la iglesia santiagouesa²⁷, pocas veces se ha estudiado con auténtico rigor. Rompe, de hecho, la lógica proporción exigible a una estructura que aspira a ser clásica y le da, por ello, un rasgo de ascensionalidad vertical que más parece propia del gótico (fig. 2). Es, en efecto, una peculiaridad impropia del tiempo y nunca usada, hasta donde conocemos, en la actividad conocida del arquitecto portugués²⁸. Así que, aunque no descartemos en este hecho insólito una pervivencia goticista heredada de una tradición todavía cercana, parece que su explicación debe buscarse en una necesidad práctica y funcional, ya que el templo, al estar, como hemos señalado, en un solar en declive cuya planta debía de quedar muy por debajo del nivel del suelo de la plaza delantera en donde se yergue la fachada, tuvo que solucionar, a través de la altura otorgada a la nave, que fuese el frente a la ciudad lo que quedase realmente sujeto a proporción, como así en efecto sucede²⁹ (figs. 3 y 4). Y esto quiere

²⁷ Hoyo, J., *Op. cit.*, p. 64 dice de ella que era, en efecto, templo «muy alto».

²⁸ Las dos iglesias portuguesas que, por lo común, más se asocian con la actividad de Mateo López son la de Santo Domingo de Viana do Castelo y la de San Gonzalo de Amarante que no presentan, en efecto, esta peculiaridad. No obstante, debe decirse que todavía está muy confusa la producción portuguesa de nuestro arquitecto, a pesar del esfuerzo por aclarar su personalidad, la de su familia y la de su supuesto mentor, fray Julián Romero, que han hecho recientemente algunos autores lusos. *Vid.* al respecto los estudios respectivos de REIS, A., «Los Lopes, una familia de artistas em Portugal e na Galiza», *Revista de Guimaraes*, XCVI, Barcelos, 1988; MOREIRA, R., «Portugal, Roma y Galicia: fray Julián Romero y la arquitectura de la Contra-Reforma», en *Do Tardogótico ó Maneirismo. Galicia y Portugal*, La Coruña, 1995 y RUAO, C., *Op. cit.*

²⁹ Recientemente GOY DÍZ, A., «La iglesia...», art. cit., pp. 111-112, con argumentos un tanto frágiles, ha intentado explicar la altura extraordinaria de la nave como una necesidad derivada de la existencia de tribunas destinadas a biblioteca.



FIG. 2. *Nave principal de la iglesia de San Martín Pinario. Mateo López.*

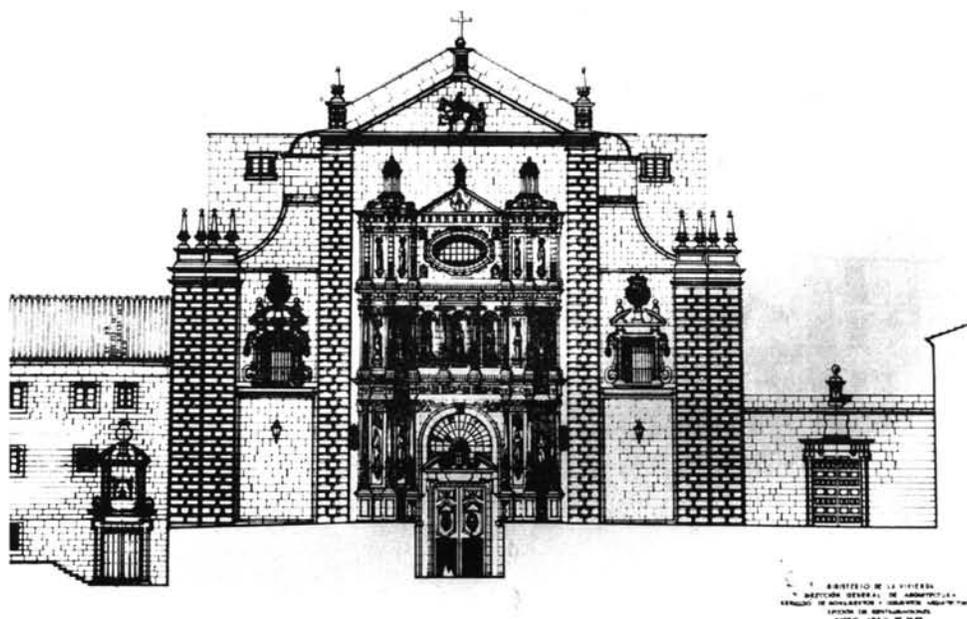


FIG. 3. Fachada de la iglesia de San Martín Pinario con sus desniveles y la nueva puerta del siglo XVIII.

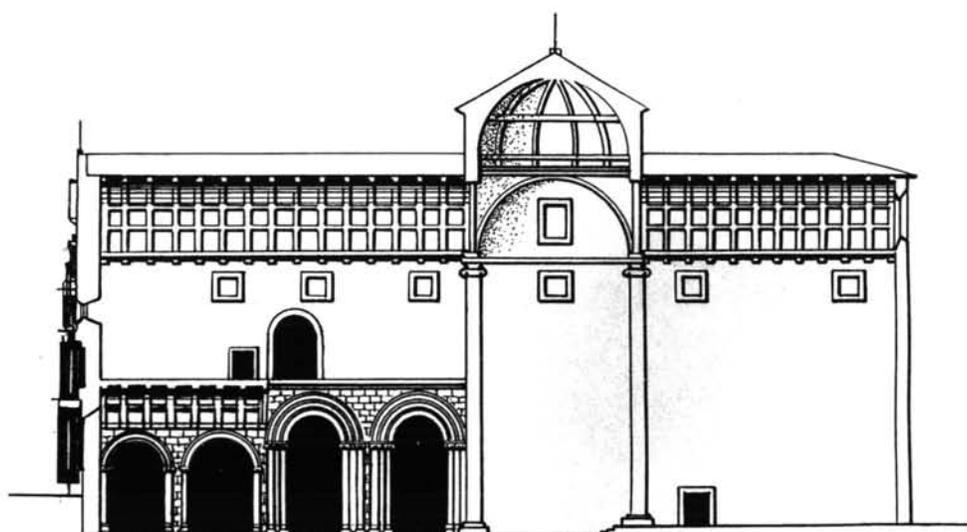


FIG. 4. Corte longitudinal de la iglesia de San Martín Pinario, según proyecto de Mateo López (conjetural). Dibujo de Vicente Vigo.

decir que fue el profundo escalón existente entre el arranque de la fachada y el suelo de la nave el que determinó la enorme altura del interior, del mismo modo en como ocurre en la iglesia de San Francisco, construida mucho después por Simón Rodríguez en la misma ciudad, que utilizó el mismo recurso interno para que el templo, también en declive, no quedara oculto y dominado por la topografía urbana de Compostela que es en su entorno inmediato muy prominente.

Con todo, para la fachada franciscana, su autor adoptó una solución diferente a la elegida por Mateo López. Ya que si en San Martín el portugués prefirió alzar el frente de su iglesia a nivel de la plaza frontera, por lo que se vio obligado a introducir en el interior unas escaleras de descenso a la nave³⁰; Rodríguez, por el contrario, optó por rebajar el suelo delantero de la iglesia a fin de que fachada y nave estuvieran ambas al mismo nivel. Dos maneras, pues, de solucionar la relación existente entre fachada-interior-topografía en dos edificios religiosos que aspiraban a dominar en sus respectivos entornos y a que sus diferentes arquitecturas, muy costosas ambas, no quedaran disminuidas y parcialmente ocultas por las grandes alturas que caracterizan todo el sector de la ciudad en el que, precisamente, las dos iglesias se levantan³¹.

Otro de los aspectos que le confieren a la iglesia benedictina una gran personalidad es, sin duda, la gran profundidad otorgada a la capilla mayor que supera con creces la gran mayoría de los ejemplos conocidos en la arquitectura eclesial gallega³². Siempre se ha querido ver este rasgo singular como una solución adecuada para disponer en él, y tras el altar mayor, un amplio retrocoro como el que, en efecto, existe en la actualidad en la iglesia³³. Pero en honor a la verdad no existe dato documental alguno que pruebe la existencia en tal lugar de un retrocoro con anterioridad a 1639 que es cuando, ciertamente, se encarga al escultor Mateo de Prado la ejecución de todo lo que compone la magna sillería benedictina³⁴. Por consiguiente, mientras no se demuestre lo contrario, lo más probable es que la profundidad presbiterial estuviese prevista inicialmente para acoger, en efecto, un amplio coro para los monjes³⁵, pero un coro que, contra lo que pudiera parecer en principio, no estaría previsto

³⁰ Estas escaleras interiores fueron, no obstante, destruidas en la segunda mitad del siglo XVIII cuando se procedió, sobre planos de Fray Manuel de los Mártires, a excavar la espléndida escalinata barroca que hoy se abre a los pies de la fachada y que obligó, a su vez, a abrir en el subsuelo una nueva puerta de acceso que convirtió en claraboya la original construida por Mateo López. Al final, pues, se invirtió el sistema de entrada al templo alterando la disposición pensada por Mateo López en el siglo XVI.

³¹ En cualquier caso, las dos soluciones fueron frecuentes en la arquitectura gallega cuando los templos se levantaban en solares con importantes desniveles. Como ejemplos pueden servir los casos de la Catedral de Mondoñedo y las iglesias monásticas de Jubia, San Clodio y Osera.

³² Quizá el único caso que se le parezca sea el de la iglesia cisterciense de Montederramo construida, por cierto, por las mismas fechas.

³³ Lo habitual en España es que el coro estuviese en el medio de la nave mayor como era frecuente en las catedrales, a los pies del templo en la modalidad del llamado coro alto o coro-tribuna, o en el presbiterio delante del altar. La idea del retrocoro era infrecuente en nuestro país y seguramente vino propiciada por soluciones de inspiración italiana donde son frecuentes al menos desde el Renacimiento.

³⁴ Vid. PÉREZ COSTANTI, P., *Op. cit.*, pp. 423-424. Más información sobre la sillería coral benedictina puede encontrarse en ROSENDE VALDÉS, A., *La sillería de coro de San Martín Pinario*, La Coruña, 1990.

³⁵ Fue continuo el aumento del número de monjes que formaron la comunidad benedictina de Santiago a lo largo de la Edad Moderna. Eran 40 en 1560, 78 en 1614 y 150, contando los novicios, en 1835 cuando tuvo lugar la Exclaustración. Vid. SA BRAVO, H., *Op. cit.*, p. 13.

levantar detrás, sino delante del altar³⁶; que por eso debemos imaginar en principio para estar adosado por entero al testero a manera de un inmenso retablo parietal como es frecuente en toda la cultura religiosa hispánica.

Soy consciente, no obstante, que con cierta frecuencia el retrocoro de San Martín se ha querido poner en relación con el existente en la iglesia lisboeta de San Vicente de Fora aprovechando la circunstancia de ser Mateo López oriundo de Portugal³⁷. Sin embargo es muy improbable el influjo señalado, tanto por ser el conjunto portugués muy cercano en el tiempo al compostelano –fue diseñado en 1582 aunque empezado en 1590³⁸, el mismo año en que comenzaban las obras de San Martín–, como por estar alejado a su vez de la órbita geográfica y artística en que se formó Mateo López, vinculado sobre todo a los centros norteños de Oporto, Amarante, Braga y Viana do Castelo. Además, en todas sus intervenciones lusitanas no se le conoce una solución semejante en ninguna iglesia; lo que nos lleva a pensar que la idea del retrocoro se introdujo tiempo después, cuando ya el portugués, en 1601, había abandonado Santiago y, con ello, la fábrica benedictina que nos ocupa.

Ante tales circunstancias parece necesario tratar de explicar cuándo y a quién se le ocurrió disponer el coro al fondo del presbiterio y, el altar, a modo de retablo o baldaquino ligeramente retraído con respecto al crucero y justo en la embocadura de la capilla mayor. Creo que la explicación más lógica y razonable debe encontrarse en los vínculos estrechos de San Martín con la Congregación Benedictina de Valladolid de la que dependía y que la idea surgiese a partir de 1602, tal vez en la mente del General de la Orden que pudo conocer las ventajas de la solución retrocoral a través del proyecto realizado por Juan de Herrera para la Catedral vallisoletana³⁹ o

³⁶ Las últimas investigaciones llevadas a cabo por GOY DIZ, A., «La iglesia...», art. cit., p. 115, parecen confirmar que, en efecto, el coro se pensaba instalar en el presbiterio, «bajo los órganos».

³⁷ De esta opinión son, sobre todo, SCHUBERT, O., *Historia del barroco en España*, Madrid, 1924, p. 268; BONET CORREA, A., *Op. cit.*, p. 111, y VILA JATO, M.ª D., *O Renacemento...*, *op. cit.*, p. 87. Más recientemente GOY DIZ, A., «La iglesia...», art. cit., pp. 115-116, tras reconocer la dificultad de documentar un retrocoro en el proyecto de Mateo López y que lo común en Portugal es que esté delante del altar, no descarta al final que el arquitecto pudiera conocer las trazas de San Vicente de Fora, su presumible modelo, ya que, según ella, la planta de la iglesia lisboeta se había difundido «a partir de 1580 por la península como una de las iglesias-estándar que sirvió de modelo para nuevas realizaciones de la Compañía de Jesús y de la Orden benedictina». En mi opinión resulta un tanto extraño y complicado este discurso teniendo en cuenta que San Vicente se trazó dos años después del que señala la autora, en 1582. Tampoco consta, en absoluto, que la planta de San Vicente –que no era iglesia jesuítica– formase parte de «unas colecciones de láminas con plantas de las iglesias-tipo» que, para la Compañía, «difundió por las Provincias de España y Portugal» el padre Everardo Mercuriano como la autora refiere. Y es que, como ya en su día señaló RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, 1967, pp. 321-322, «cuando la muerte del padre general (Mercuriano) en 1580... Su sucesor, el padre Acquaviva, se olvidó de aquel proyecto, dejando a cada cual que adoptase para sus casas e iglesias la forma y estilo que les pareciese, con tal que cumpliesen las normas generales de las primeras congregaciones sobre los edificios».

³⁸ Una interesante y reciente reflexión sobre esta iglesia lisboeta de autoridad muy contestada –se han mencionado los nombres de Juan de Herrera, Felipe Terzi y Baltasar Alvares como posibles autores– puede encontrarse en WILKINSON-ZERNER, C., *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Madrid, 1996, pp. 133-134. En esta obra puede encontrar el lector, además, amplia y reciente bibliografía sobre la iglesia portuguesa con todo el debate que ha suscitado hasta la fecha.

³⁹ Los diseños fueron preparados por el arquitecto del rey entre 1578 y 1582, año este último en que comenzaron las obras.

de la también benedictina iglesia de Yuso en San Millán de la Cogolla según la proyectó Giovanni Vincenzo Casale en 1589⁴⁰. Y no es ésta idea que en modo alguno debamos desechar; entre otras razones porque fueron muchos los generales benedictinos que desearon apurar las obras de San Martín, algunos incluso abades antes en el cenobio de Compostela⁴¹ y hay constancia, además, que, en 1611, existían, de años atrás, trazas nuevas para la iglesia que rectificaban lo ya emprendido por Mateo López y que habían sido aprobadas oficialmente por la congregación compostelana⁴².

Así pues, a mi entender, la idea de disponer un retrocoro debió de gestarse en los primeros años del siglo XVII; y tal vez fue esta determinación innovadora la que llevó al abad de entonces⁴³ a entablar conversaciones con el prestigioso maestro de obras de la Catedral compostelana, el andaluz Ginés Martínez de Aranda⁴⁴, que acababa de llegar a la ciudad en 1603 con el séquito del nuevo arzobispo don Maximiliano de Austria, y que pudo, por cierto, conocer a su vez la solución retrocoral a través de la que pensó realizarse en la iglesia granadina de Santa María de la Alhambra debida también en parte a las ideas de Herrera⁴⁵.

⁴⁰ Aunque no llegó a convertirse en realidad, como obra de patronato regio que era, el proyecto realizado por Casale también estuvo supervisado por el rey Felipe II con el consentimiento de la Congregación que sin duda lo conoció. Casale se nombra, en efecto, como ingeniero de su majestad. Vid. BUSTAMANTE, A. y MARÍAS, F., «Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale», en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, pp. 306-307. GOY DIZ, A., «La iglesia...», art. cit., p. 117 ve en la cabecera de Yuso una relación con la de San Martín, lo que es lógico en gran medida ya que ambas, como muchas otras del mismo tipo, tienen el aire de familia que les presta su apego a muchas fórmulas heredadas de la tradición.

⁴¹ Este fue el caso de fray Antonio de Cornejo que fue elegido abad del monasterio en 1601, 1607 y 1613, y general de la Congregación y abad de San Benito de Valladolid en 1604. Tuvo muy buenas relaciones con el general fray Plácido Tosantos ya que, en 1610, es uno de los nueve monjes por él elegidos para redactar las nuevas Constituciones de la Congregación. Vid. BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R., Art. cit., p. 150.

⁴² En 1611, en efecto, el general fray Plácido Tosantos obliga al abad Plácido de Ayala en virtud de santa obediencia, y si no bastase, bajo pena de suspensión de su oficio por un año, a que «*prosiga la obra principal de la iglesia sin levantar la mano della...y en la dicha obra se siga en todo la traça y modelo de Ginés Martínez maestro de cantería*». Vid. Ídem, pp. 150-151, y PÉREZ COSTANTI, P., *Op. cit.*, p. 364.

⁴³ Quizá el abad que entabló contacto con el maestro de la Catedral fuese fray Antonio Cornejo pues rigió los destinos de San Martín entre 1601-1604 y 1607-1610, de la Congregación de Valladolid entre 1604 y 1607 y tuvo, además, muy buenas relaciones con fray Plácido Tosantos que fue el general que mandó se siguiesen, en 1611, los planos de Ginés Martínez. En todo caso no es descartable la participación del abad fray Andrés de Iñarra cuyo mandato en San Martín se extiende entre 1604 y 1607.

⁴⁴ Nacido en Baeza en 1556, murió según parece en Castillo de Locubín en 1620. Consta que, además de en estos dos lugares, trabajó también en Alcalá la Real, Cádiz y Jerez además de en Santiago de Compostela. Sobre su personalidad véase PÉREZ COSTANTI, P., *Op. cit.*; BONET CORREA, A., *Op. cit.*; ANTÓN SOLÉ, P., «La Catedral vieja de Santa Cruz de Cádiz. Estudio histórico y artístico de su arquitectura», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1975; GALERA ANDREU, P., «Una familia de arquitectos jiennenses: los Aranda», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, 1978; *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*, Jaén, 1982 y, especialmente, GILA MEDINA, L., «Ginés Martínez de Aranda: su vida, su obra y su amplio entorno artístico», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, 1988; *Arte y artistas del renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*, Granada, 1991. También hay datos de interés en FALCÓN MÁRQUEZ, T., «El nombramiento de Ginés Martínez de Aranda como Maestro Mayor de las Diócesis de Cádiz y Santiago de Compostela», en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al prof. A. Bonet Correa*, I, Madrid, 1994.

⁴⁵ Aunque trazada por Juan de Orea, sus planos fueron revisados por Herrera hacia 1582 y de nuevo por Francisco de Mora en 1595.

Por otra parte, es sabido que el arquitecto andaluz permaneció al servicio de la Catedral de Santiago un breve período de tiempo que, con dificultades, apenas se puede dilatar más allá de 1606⁴⁶ o 1608⁴⁷ en que, de nuevo, sabemos regresa a su tierra. Tiene sentido, pues, que fuese en ese lapso cuando acometió la reforma que, a partir de entonces, resultaría definitiva. Es a Ginés, por lo tanto, a quien debemos atribuir los cambios introducidos en las trazas primitivas de Mateo López y quien planeó de nuevo toda la zona del testero y transepto en lo que al alzado se refiere. Y es a este nuevo plan de templo monástico, ya perfectamente adaptado a las nuevas necesidades, al que se refiere la orden de 1611 en la que el general fray Plácido de Tosantos manda al abad de Pinario, fray Plácido de Ayala, que «*prosiga la obra principal de la iglesia sin levantar la mano della*» siguiendo «*en todo la traça y modelo de Ginés Martínez maestro de cantería*»⁴⁸ (fig. 5).

Al mismo tiempo, resulta tan precisa la orden y a la vez tan imperativa en sus términos que no deja de sorprender que, a pesar de haber sido citada en casi todos los estudios referidos a San Martín, la mayoría de los autores hayan preferido devaluarla, pasarla por alto o darle sencillamente una explicación muy poco convincente⁴⁹.

Porque, en efecto, el plan diseñado originariamente por Mateo López para la zona del transepto, crucero y cabecera, no sólo debió de contemplar un presbiterio profundo con retablo en el testero y un coro anterior, sino también toda una cruz de altos brazos semejantes a la nave mayor⁵⁰ y, en el crucero, una estructura consistente en una simple cúpula de media naranja montada sobre pechinas y, tal vez, ciega, sin ventanas de iluminación en su anillo basamental o, todo lo más, culminada por una pequeña linterna (fig. 4), del mismo modo en como se ve, internamente, en la iglesia portuguesa de San Gonzalo de Amarante que es, según parece, obra en la que

⁴⁶ Esta es la fecha que tradicionalmente se ha venido aceptando como límite de su estancia en Santiago. Vid. BONET CORREA, A., *Op. cit.*, p. 116.

⁴⁷ Recientemente GOY DIZ, A., «La iglesia...», art. cit., p. 127 da como fecha límite 1608 argumentando para ello datos documentales inéditos.

⁴⁸ Vid. PÉREZ COSTANTI, P., *Op. cit.*, p. 364.

⁴⁹ De hecho sorprende que VILA JATO, M.^a D., *O Renacemento...*, *op. cit.*, p. 91 lo haya relacionado con la construcción de las «tullas» o graneros monacales que nada tienen que ver con la iglesia y que son obra del siglo XVIII; y con las escaleras interiores del templo —de esta opinión es también GOY DIZ, A., «La iglesia...», art. cit., p. 127— que no justificarían, en absoluto, el tono generalista y reformador que se desprende del documento de 1611. Y es que, una reforma en una escalera, por importante que fuera, no explica que el general haga referencia a que se siga, en la «obra principal de la iglesia», la «traça y modelo de Ginés Martínez». Así pues, la reforma no puede reducirse a una obra puntual o secundaria, sino a un elemento clave, fundamental, que debía afectar a la organización básica de la iglesia en una zona verdaderamente importante como eran el transepto y crucero todavía sin culminar.

⁵⁰ Cabe la posibilidad, pues es norma bastante frecuente en los testeros de iglesias portuguesas, que la altura de la capilla mayor fuese algo más baja y más estrecha su embocadura que las restantes del crucero —así es, de hecho, en Amarante, Santo Domingo de Viana y en muchas iglesias más de este tiempo—; pero esta solución no parece que se corresponda en absoluto con la estructuración conferida a los pilares que se abren al presbiterio que son idénticos, en todo, a los fronteros de la nave mayor y obra indudable de Mateo López. Por ello me inclino por un templo de igual altura en toda la cruz o, sencillamente, con la capilla algo más baja aunque de idéntica anchura a la nave. En este último caso sería necesario un cierre mural en la parte alta bajo el crucero, quizá con un vano de iluminación, que necesitaría fortísimos contrafuertes exteriores adosados al testero.

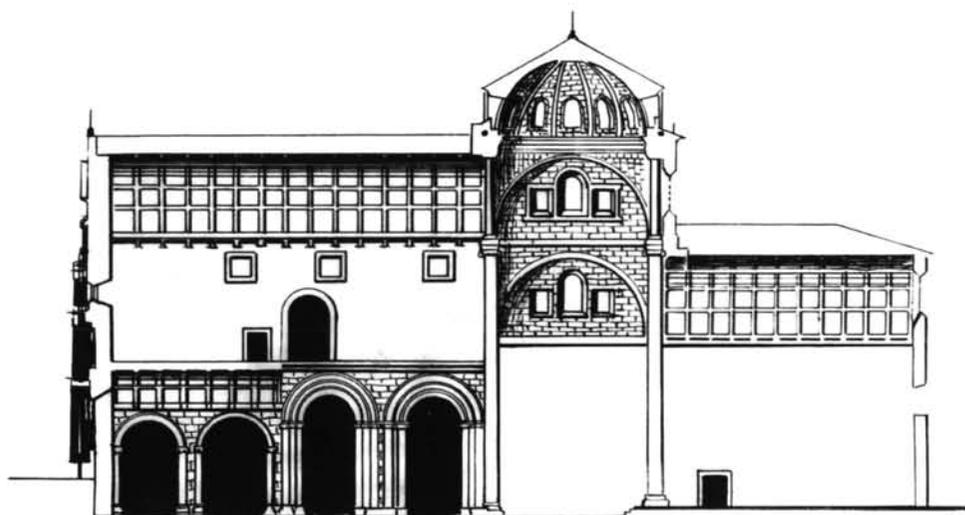


FIG. 5. Corte longitudinal de la iglesia de San Martín Pinario con la nueva cabecera proyectada por Ginés Martínez. Dibujo de Vicente Vigo.

intervino nuestro autor de una manera decisiva⁵¹ (fig. 6). Tal solución, a la altura de 1601-1602, debió considerarla la congregación una propuesta poco adecuada para los nuevos tiempos, también antieconómica e incluso peligrosa, ya que lanzaría las cubiertas de todo el testero a unas alturas realmente vertiginosas difíciles de contrarrestar y a la ejecución de un retablo parietal de no menos cuatro cuerpos si es que con él, como era costumbre, se quería cubrir todo el cierre posterior del presbiterio.

Por otra parte sabemos que, a la altura de 1601-1607, cuando escriben sus crónicas respectivas el padre Yepes y el cardenal del Hoyo, ambos no dejan de señalar en sus comentarios que la iglesia está sin terminar y que, en concreto, falta por hacer todavía «parte del crucero»⁵². Así que es correcta, en este sentido, la ya clásica interpretación articulada en los años 50 por Bonet Correa que pensaba, en efecto, que el nuevo sistema de alturas de toda la cabecera del templo, los vanos triples serlianos que se abren en los tres cierres de la cruz y la totalidad del cimborrio desde el arranque de la caja horadada hasta la cúpula, sólo podía entenderse por un cambio de planes en el proyecto de Mateo López y, por consiguiente, por la intervención de otro arquitecto

⁵¹ Al menos esta es la reciente opinión que sostiene RUAO, C., *Op. cit.*, pp. 74-81. A pesar de todo, la iglesia de Amarante, tradicionalmente atribuida a fray Julián Romero, sigue planteando serias dudas de autoridad, lo que complica y desdibuja la personalidad de Mateo López referida a iglesias portuguesas de cierto relieve. La cúpula, en cualquier caso, parece que se ejecutó mucho después, hacia 1641, lo que no excluye que se hiciese sobre las trazas primitivas de ¿Mateo López? Desgraciadamente la otra iglesia portuguesa que se relaciona con fray Julián Romero, con él mismo y con el círculo familiar de los Lopes, la de Santo Domingo de Viana do Castelo, no posee cimborrio, sino una sencilla cubierta de aristas en el crucero muy pobre y elemental, inconcebible para ser tomada de modelo para la gran abadía de San Martín, rica y caudalosa en sus rentas y deseosa de un templo sin rival dentro de la Orden.

⁵² YEPES, A., *Op. cit.*, p. 62, y HOYO, J., *Op. cit.*, p. 64.



FIG. 6. *Iglesia de San Gonzalo de Amarante (Portugal).*

que nada tenía que ver en su formación con los ambientes portugueses y mucho, en cambio, con el medio andaluz⁵³ (figs. 7, 8 y 9).

Ahondando precisamente en esta solución correctora apunta Bonet, aunque con escasa firmeza, que en esta zona de la iglesia tenía que haber intervenido el jiennense Ginés Martínez tal y como recordaba el documento que hemos mencionado⁵⁴. Sin embargo, tras hacer tímidamente esta observación, el autor opta por atribuirla con mayor decisión a otro arquitecto andaluz más tardío como era el caso de Bartolomé Fernández Lechuga que consta que fue llamado por la congregación pinaria en 1626 para intervenir en las distintas obras que estaban en ciernes en San Martín⁵⁵. Y es aquí donde, a mi entender, pierde fuerza el argumento de Bonet ya que todo lo que a principios del XVII se modificó y se indica claramente que se siga en 1611 tiene más sentido vincularlo a Ginés, todavía muy formado en un ambiente quinientista, que en el más sólido y grave lenguaje clasicista de Lechuga que apunta por una arquitectura hibridada andaluzo-herreriana y mucho más monumental por ello en todos sus resultados⁵⁶. De hecho, no deja de resultar sorprendente que en todas las

⁵³ BONET CORREA, A., *Op. cit.*, pp. 126 y 154.

⁵⁴ *Ídem*, p. 126.

⁵⁵ *Id.*, p. 154. Con posterioridad siguen aceptando esta atribución a Lechuga, VILA JATO, M.^a D., «Precisiones...», art. cit., y GOY DIZ, A., «La iglesia...», art. cit.

⁵⁶ *Vid. MARÍAS, F.*, Art. cit., p. 179.



FIG. 7. *Transepto, cúpula y capilla mayor de San Martín Pinario.*

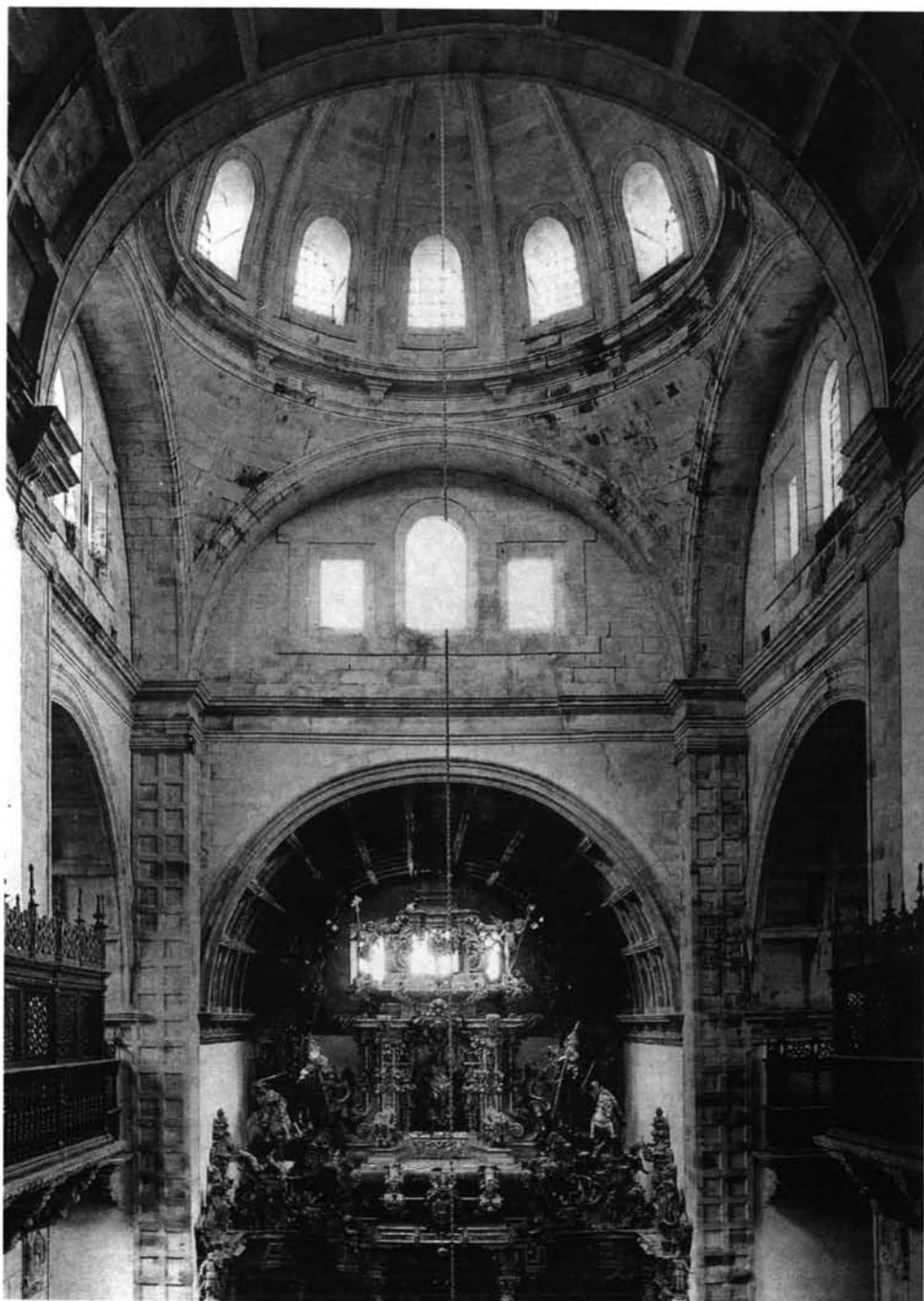


FIG. 8. *Cúpula del crucero de la iglesia de San Martín Pinario.*



FIG. 9. Crucero y cúpula de la iglesia de San Martín Pinario.

obras que, bien documentadas, realizó en Santiago nunca utilice ninguna de las soluciones que se ven en el crucero de San Martín, como son las ventanas triples serliano-vandevirescas, cúpulas nervadas o vanos semicirculares y abocinados en el anillo cupular. Prefiere, en cambio, estructuras serias y adustas, recias, de una gran simplicidad formal y, desde luego, sólo animadas por unas muy sutiles ornamentaciones geométricas de fuerte componente abstracto que, por lo demás, revelan en él un formidable cortista de piedra tan bueno como lo había sido el propio Ginés⁵⁷ aunque de concepción más reductiva. Su labor en la iglesia de San Agustín en Santiago⁵⁸ (fig. 10) y las galerías internas del claustro procesional de San Martín creo que son, en este sentido, suficientemente reveladoras de su diferente hacer⁵⁹.

⁵⁷ Debe recordarse que el maestro baetano fue autor de una obra de cortes de cantería en la línea que, antes que él, habían inaugurado otros artífices andaluces como Alonso de Vandelvira y Hernán Ruiz «el Joven». Vid. MARTÍNEZ DE ARANDA, G., *Cerramientos y trazas de montea*, Madrid, 1986; BONET CORREA, A., *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, pp. 119-146; BARBE-COQUELIN DE L'ISLE, G., *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Albacete, 1977; NAVASCUÉS PALACIO, P., *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*, Madrid, 1974, y MORALES, A. J., *Hernán Ruiz «el Joven»*, Madrid, 1996.

⁵⁸ Sobre esta iglesia que es sin duda la más expresiva del hacer de Lechuga, véase BONET CORREA, A., *La arquitectura...*, *op. cit.*, y FOLGAR DE LA CALLE, M.^ª C., «Los conventos», en *Santiago de Compostela*, La Coruña, 1993. Se trata, ciertamente, de otra concepción por completo distinta a la que se aprecia en el templo de San Martín y, asimismo, más en relación con los tipos y estructuras de iglesias conventuales que se desarrollarán en Santiago y su área de influencia en las décadas centrales del siglo XVII.

⁵⁹ Sobre el claustro, obra verdaderamente antológica de la arquitectura española del siglo XVII, vid. VIGO TRASANCOS, A., «Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLI, Santiago, 1993-94, pp. 277-310.



FIG. 10. *Iglesia de San Agustín en Santiago de Compostela. Bartolomé Fernández Lechuga.*

En consecuencia, creo que debe atribuirse a Ginés Martínez toda la reforma pinarista que realizó, como ya hemos indicado, cuando los alzados murales de todo el crucero estaban apenas empezando a emerger unos cuantos metros de la línea del suelo y, en el mejor de los casos, sin llegar todavía a la altura de los vanos serlianos que son la prueba inequívoca del influjo andaluz. A él se debe, pues, la corrección de alturas que disminuye considerablemente la altura del templo por toda esta zona, la apertura en los tres cierres principales de los vanos triples andaluces y, como

consecuencia de ello, la curiosa solución dada al cimborrio que se configura como una simple caja cúbica definida por arcos de gran vuelo, muros-membrana horadados de nuevo por vanos triples al estilo de Vandelvira y, sobre limpias pechinas, una media naranja montada sobre una cornisa con ménsulas y surcada en su interior por doce nervios que, en su pseudo-tambor, abre a su vez otros tantos vanos de perfil semicircular que permiten el paso de la luz. Solución, pues, muy extraña y nada habitual que, precisamente por ello, otorga al crucero de San Martín una originalidad extrema ya que se alían en ella lo sobrecogedor de la altura, la personalidad de las formas estructurales, una estereotomía impecable que revela a un experto en cortes de piedra, una sorprendente ligereza general y, desde luego, un muy brillante juego de luces que convierten el cimborrio en una pequeña obra maestra entre las de su género.

Todo esto, en cualquier caso, sólo se puede entender por la formación andaluza de su artífice y, más en particular, por sus estrechos vínculos artísticos con el medio granadino-jiennense de donde derivan:

Los vanos triples serlianos que combinan huecos adintelados con uno central semicircular son, como ya señaló Bonet, préstamos vandelvireños⁶⁰ que Ginés introduce por vez primera en el medio gallego a semejanza en como aparecen en los cierres parietales de la Catedral de Jaén y en el hospital de Santiago en Úbeda⁶¹, y que siguen perviviendo en la arquitectura de la Andalucía Oriental entre finales del siglo XVI y principios del XVII, como lo prueban distintos monumentos de Baeza de donde era originario Ginés –la propia Catedral es un ejemplo–, la iglesia de San Isidoro en Úbeda⁶² (fig. 11), la parroquial de Cazorla⁶³ o, algo después, la de Santa María de la Alhambra tras las reformas introducidas en la traza de Orea, Herrera y Mora por Ambrosio de Vico.

La caja interna del cimborrio con sus arcos abarcantes y sus cirres-membrana semicirculares horadados con vanos son, esta vez, un préstamo florentino y brunelleschiano (fig. 12) que, de nuevo, había tenido una fuerte presencia en la arquitectura quinientista del sur y, concretamente, en los círculos de Siloé y Vandelvira; se aprecia de manera muy elocuente en las soluciones dadas a la capilla mayor de la iglesia franciscana de Baeza⁶⁴ y, mejor aún, en el pequeño presbiterio siloetesco de la iglesia de San Gabriel de Loja que se ha atribuido recientemente al arquitecto Juan de Maeda⁶⁵ (fig. 13). Finalmente la media naranja nervada y con vanos semicirculares en su anillo basamental, tan brunelleschiana también en su conformación general, no hay duda, como ha señalado Bonet, que tiene su referencia principal

⁶⁰ BONET CORREA, A., *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 155.

⁶¹ Son construcciones de hacia 1555 y 1562 respectivamente.

⁶² Obra de Alonso Barba, heredero directísimo de Vandelvira, fue realizada hacia 1575.

⁶³ Aunque sólo se conserva una parte del templo en estado muy ruinoso todo en ella recuerda el arte de Vandelvira.

⁶⁴ Es, seguramente, una de las obras más interesantes de Andrés de Vandelvira y construida hacia 1538-40.

⁶⁵ Construida por la década de 1560, fue estudiada recientemente por GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*, Granada, 1989, pp. 341-347.



FIG. 11. Cierre del transepto de la iglesia de San Isidoro en Úbeda.

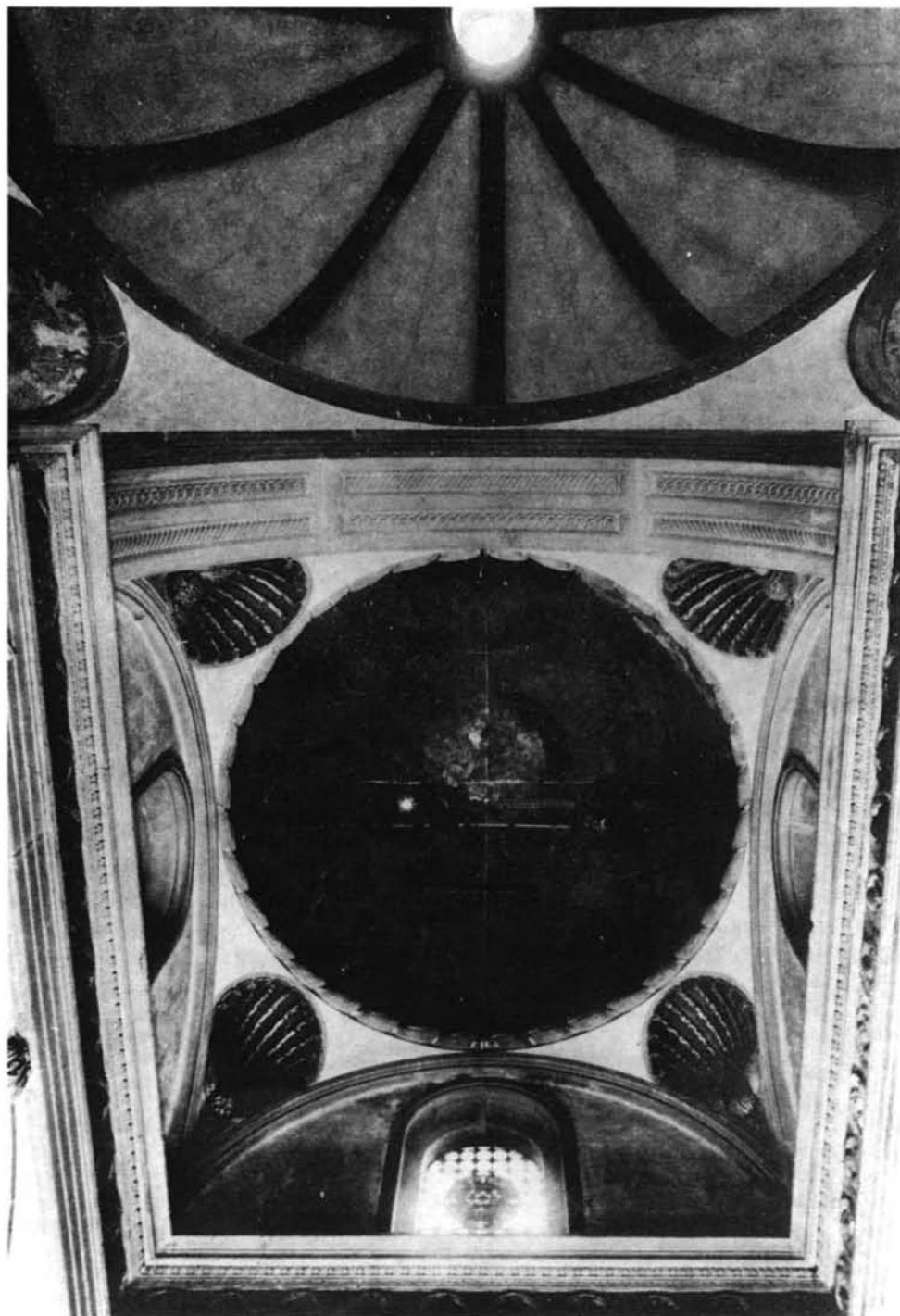


FIG. 12. Sistema de cúpulas de la Sacristía Vieja de San Lorenzo de Florencia. Brunelleschi.



FIG. 13. Presbiterio de San Gabriel de Loja.

en la propia de Siloé para la Catedral de Granada que pasa por ser, con toda justicia, toda una obra de antología en la arquitectura peninsular⁶⁶ (fig. 14).

En todo caso, de lo que hemos señalado hasta aquí es la solución combinada de caja-membrana cúbica con huecos de iluminación, pechinas y cúpula nervada horadada de vanos la que le otorga al cimborrio de San Martín su carácter más novedoso y personal. Una orquestación de elementos semejante no conozco que se haya utilizado así conjuntada en ningún ejemplo andaluz⁶⁷ aunque en parte se parezca a la que se realizó en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla (fig. 15); por lo tanto es probable que la ensayase, con su gran experiencia y habilidad, Ginés Martínez por

⁶⁶ BONET CORREA, A., *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 155.

⁶⁷ Aunque con diferencias harto notorias, ciertas ideas estructurales que se ven en el crucero de San Martín parecen recordar las que se desarrollaron en el espacio cupulado dispuesto ante el ábside presbiterial de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla. *Vid.* MORALES, A. J., *Op. cit.* También, del mismo autor, *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla, 1979. De hecho, sobre un recinto cuadrado se eleva un espacio cúbico con dos muros-membrana colaterales decorados con formas que simulan ventanas y, sobre pechinas, una cúpula, aunque de casetones, sin anillo de vanos y culminada por una linterna. En todo caso, como espacio singularizado que es respecto a la nave mayor de la catedral, casi funciona como un pequeño crucero cupulado ante el ábside del altar. Una solución parecida se aprecia también en la cubierta de la sacristía de la iglesia de San Miguel en Jerez de la Frontera. Conviene recordar que en Jerez está constatada la presencia de Ginés Martínez en los años previos a su llegada a Santiago y que es difícil imaginar que no estuviese en Sevilla.



FIG. 14. *Cúpula de la Catedral de Granada. Diego Siloé.*

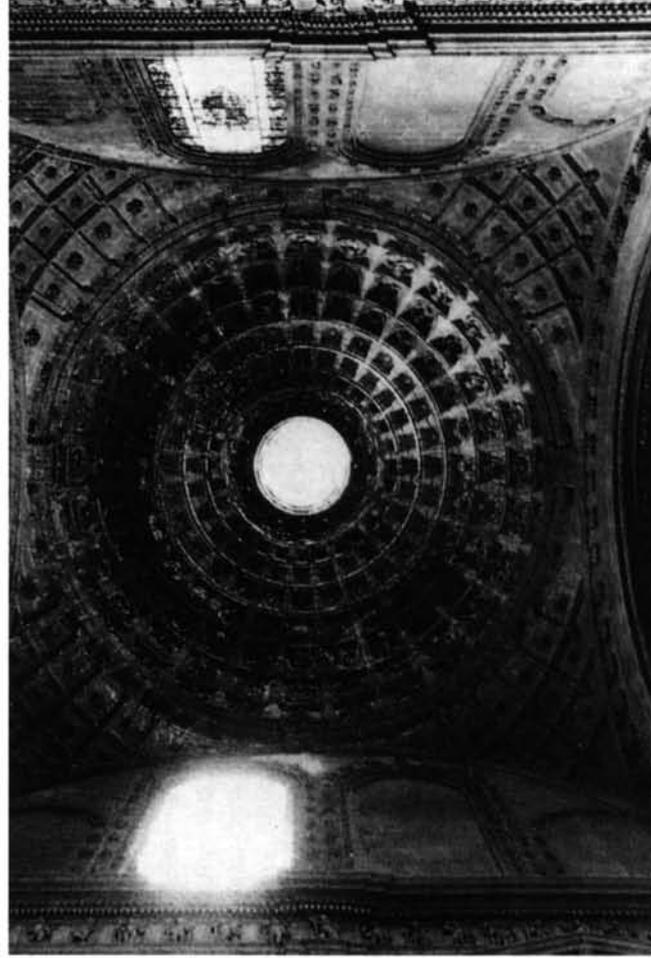


FIG. 15. *Cúpula de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla.*



FIG. 16. Capilla Pazzi. Florencia. Brunelleschi.

vez primera en Santiago y tal vez pensando que aquí, tras la reforma correctora y la introducción de la solución retrocoral, el cimborrio de Pinario debía funcionar en su doble condición de cúpula de crucero y de cubierta presbiterial una vez se decidió acercar la zona del altar a la embocadura de la capilla y a los pies mismos de la alta cúpula. Así pues, es lógico que su autor superpusiese la media naranja granadina propia de cruceros sobre una caja que, en lo andaluz, mayoritariamente siempre se había asociado con soluciones vinculadas a presbiterios o antepresbiterios tal como vemos en San Francisco de Baeza, de Vandelvira, o en San Gabriel de Loja. Todo esto, a su vez, no impide reconocer que tal solución deriva de viejos prototipos florentinos del Cuatrocientos pues, en cierto modo, como bien señaló Bonet, es semejante, aunque vuelva a diferenciar las dos estructuras, a la que utilizó Brunelleschi⁶⁸ para cubrir el espacio principal y la capilla de la sacristía vieja de San Lorenzo y, el mismo autor, el crucero y presbiterio de la capilla Pazzi (fig. 16).

Respecto al cimborrio de Pinario tampoco deja de resultar llamativo el tratamiento otorgado por Ginés a toda la estructura exterior que emerge dominante sobre la abadía benedictina (fig. 17). Desde luego es curioso el escalonamiento piramidal que, partiendo de los cierres de los brazos, va aumentando en altura hacia el cubo del cimborrio y hacia el dodecágono horadado que cubre la cúpula rematada al exterior

⁶⁸ BONET CORREA, A., *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 155.



FIG. 17. Cimborrio de la iglesia de San Martín Pinario.



FIG. 18. *Cimborrio de la Catedral de Granada.*

con un sencillo tejado de doce vertientes⁶⁹. Llama singularmente la atención su refuerzo de contrafuertes esquinados, la sólida balaustrada y su remate de bolas que son más gruesas en las esquinas. Tiene, sin duda, algunas ideas procedentes del medio andaluz⁷⁰ (fig. 18), con todo, es probable que tanto el sólido rearme de los contrafuertes, como la balaustrada y las bolas de remate fuesen una solución alterada en lo posterior y que vino impuesta, tal vez, por los problemas de estabilidad que siempre tuvo el cimborrio y que obligó a adoptar, durante su fábrica, medidas contundentes de refuerzo. Y quizá por ello, el solidísimo lienzo norte del claustro procesional proyectado por Lechuga a partir de 1627 tenga tan plástica solución por actuar, respecto al crucero y cimborrio, como un fornido muro columnario de contención de todos sus empujes.

Ahora bien, si no me cabe la menor duda de que toda esta reforma de la iglesia fue diseñada por Ginés Martínez a requerimiento del abad, tampoco debe olvidarse que, como realización, fue empresa que se acometió a partir de 1611, ya ausente el andaluz, tal como señala la orden expresa del General, aunque fue muy lenta en todo su proceso constructivo. Desde esta fecha son continuas las órdenes que se mandan de Valladolid para que, antes de acometer ninguna otra obra en el monasterio, los

⁶⁹ Sea cual fuere el influjo que estas masas exteriores puedan tener, en modo alguno se puede aceptar, como sugiere VILA JATO, M.º D., «La arquitectura del renacimiento», *op. cit.*, p. 144, que es un concepto monumental «que bien pudo tomar el arquitecto de algún grabado del Panteón de Roma». Sencillamente nada tienen que ver entre sí las dos estructuras, ni en lo interior ni en lo exterior.

⁷⁰ Algo recuerda, en efecto, la cubrición exterior de la capilla mayor rotonda de la Catedral de Granada con su forma aparentemente poligonal, sus vanos semicirculares en el tambor, su tejado y sus contrafuertes exteriores.

abades de Pinario concluyan con urgencia la iglesia precisamente por esa zona. Son conocidas las órdenes dadas por los generales en 1618, 1622, 1624, 1630, 1636 y 1638⁷¹ hasta que, por fin, mandan que se reteje la cúpula en 1644⁷², lo que parece dar a entender que la iglesia estaba ya casi culminada. Faltaba, no obstante, dar conclusión a la sillería coral que se había encargado a Mateo de Prado en 1639. Tuvo lugar este acontecimiento en 1647⁷³ apenas un año antes de que se celebrase por todo lo alto la consagración oficial del templo en agosto de 1648 con el traslado del Santísimo⁷⁴. Por tanto fueron estas dilaciones temporales las que explican que un proyecto diseñado por Ginés a principios del XVII, al final fuese acometido por otras manos igualmente andaluzas como las de Lechuga que, quizá, en contrafuertes, balaustrada, bolas y acaso en el reductivismo decorativo que tiene toda la obra pudo aplicar algunas soluciones propias de modernización y, en consecuencia, algunas reformas que consolidan la obra y le dan un aire un tanto herreriano⁷⁵, pero que no alteran, en lo fundamental, la idea básica del proyecto, uno de los más originales, sin duda, de cuantos pueblan la geografía arquitectónica de la Galicia de aquel tiempo.

⁷¹ Vid. BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R., Art. cit., pp. 152 y ss.

⁷² *Ídem*, p. 158.

⁷³ PÉREZ COSTANTI, P., *Op. cit.*, pp. 452-453.

⁷⁴ BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R., Art. cit., p. 158. No conocemos exactamente cómo era la estructura que, entonces, sirvió para adornar el altar ya ubicado delante del nuevo coro; pero es muy probable que, para este acto, se recurriese a algún retablo ya existente en el viejo templo o, tal vez, a alguna solución de emergencia o provisional que subsistió hasta que los monjes, ya en el XVIII, encargaron a Fernando de Casas el diseño del magnífico retablo actual. En todo caso, hay constancia que, antes de que se proyectara la gran máquina de Casas, la comunidad ya había dado pasos importantes para engalanar de forma majestuosa la capilla mayor. Vid. FERNÁNDEZ REY, A. A., Art. cit., p. 371.

⁷⁵ De hecho se advierte cierta relación con los sólidos arranques cúbicos, en forma de torre, que sostienen las cúpulas y cimborrios de la iglesia de El Escorial, la iglesia santiaguista de Uclés y la Capilla Cerralbo en Ciudad Rodrigo aunque carezcan de contrafuertes y sean distintos –cúpula con tambor y linterna, chapitel empizarrado y cúpula con linterna pero sin tambor– sus remates respectivos.