

Escenas jacobeanas en los fondos pictóricos de la catedral compostelana

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ¹

Museo Catedral de Santiago

«Puesto el cuerpo Apostólico en el carro, los toros, guiados divinamente, sin guía humana, le llevaron a Compostela (que entonces se llamava, o tomo nombre, Libredon [...]) adonde ahora está en su Apostólica Casa» (Mauro Castellá Ferrer, 1610)

Sumario

Poco conocida, la colección pictórica de la catedral compostelana, aunque limitada en número de obras, especialmente en comparación con otras catedrales españolas, es particularmente interesante, sobre todo, para aproximarse a la historia de la pintura gallega, desde el renacimiento hasta principios del siglo XX y, también, conocer curiosos encargos, legados y adquisiciones.

Dentro de este apartado de las colecciones artísticas de la catedral, tienen destacada presencia y significación una serie de pinturas de temática jacobea en las que están presentes los principales pasajes de su tradición y sus más habituales modelos iconográficos. Además, en los últimos tiempos, la colección se ha enriquecido con nuevas incorporaciones, realizadas a partir de restauraciones, exposiciones temporales y, en un caso, de una importante adquisición para el patrimonio cultural de la Casa del Señor Santiago.

Abstract

Despite not being well known, the collection of paintings belonging to the Cathedral of Santiago de Compostela, though limited in comparison to that of other cathedrals in Spain, is of particular interest when acquainting oneself with the history of Galician art from the Renaissance to the early 1900's, while also familiarizing oneself with unusual commissions, legacies and acquisitions.

Highlighted within this unique art collection is a series of paintings embodying the main themes of the tradition of Saint James, along with its conventional modes of iconographic representation. Furthermore, the collection has recently been enriched by newly incorporated works, through restored paintings and temporary exhibitions as well as, in one case, an important acquisition honouring the cultural heritage of the final resting place of Saint James.

Muchas catedrales españolas cuentan con destacadas y numerosas colecciones pictóricas que han servido para fomentar las devociones, engalanar sus muros y dar muestra del poderío económico y social de las jerarquías eclesíásticas a lo largo de la historia. Los prelados y capitulares compostelanos tampoco fueron ajenos al enriquecimiento cultural de su catedral y contaron, desde el renacimiento, con pintores en nómina que llevaban a cabo sus encargos. También, algunos personajes destacados, fomentaron las artes y adquirieron obras de artistas varios que, en algunos casos, pasaron a engrosar el patrimonio catedralicio. No obstante, poco de todo ello ha llegado a nuestros días, es cierto, aunque, en realidad, es más de lo que cabría pensar en un primer momento.

¹ **Ramón Yzquierdo Peiró** es Doctor «Cum laude» en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela, es Director técnico – Conservador del Museo Catedral de Santiago.

En efecto, la colección pictórica de la catedral², sobre todo respecto a otras artes con mayor presencia en sus fondos, no es muy numerosa y hasta hace apenas unas décadas era prácticamente desconocida y, en general, se conservaba en muy malas condiciones. El Cabildo y la Fundación Catedral han hecho, en las dos últimas décadas, un considerable esfuerzo por la recuperación de la pintura de la catedral, con varios programas de conservación que se han llevado a cabo de forma sucesiva³, en ocasiones con la colaboración de instituciones diversas, caso de las fundaciones Barrié⁴, Caixa Galicia⁵ o, más recientemente, Abanca⁶.

Como no podía ser de otra manera, la temática jacobea goza de un protagonismo especial en las colecciones artísticas de la catedral y, también, en la de pintura, con varios ejemplos destacados que son objeto de estudio en el presente trabajo. Una serie de piezas se corresponden con el período barroco, en el que varios pintores locales estuvieron en nómina del Cabildo para participar en las múltiples obras que dotaron de una nueva esencia a una catedral románica. Estos artistas, entre los que destaca el compostelano Juan Antonio García de Bouzas, no solo se dedicaron a la pintura de caballete, sino que también se afanaron en la tarea de dar color a esculturas, muros y retablos del templo.

Un segundo bloque se corresponde con el nuevo impulso que supuso, para las peregrinaciones a Compostela, el redescubrimiento de los restos de Santiago el Mayor, tras permanecer ocultos durante tres siglos. Un grupo de artistas gallegos de ese momento, en la transición de los siglos XIX y XX, se ocupó de reinterpretar, desde nuevas perspectivas, los temas propios de la tradición jacobea y la iconografía de Santiago el Mayor. Cabe destacar, en este apartado, por el programa de recuperación y difusión que se ha llevado a cabo desde la Fundación Catedral en los últimos años, al compostelano Juan Luis López⁷.

Por fin, recientemente, de nuevo con la colaboración de una institución privada ligada al sector bancario, en este caso Caixabank, la catedral compostelana ha enriquecido de forma notable su colección pictórica gracias a la adquisición de una obra de primer nivel, *La traslación de los restos de Santiago a la sede de Padrón, ópera prima* del gran Raimundo de Madrazo. La pieza procedía de una colección privada sevillana, en la que había permanecido durante los últimos cien años, hasta su ingreso en los fondos catedralicios, donde se expone en su Museo⁸.

Juan A. García de Bouzas y las escenas jacobeanas en la pintura barroca de la catedral compostelana

García Iglesias⁹ y después otros autores, han señalado a Juan Antonio García de Bouzas como el gran pintor gallego del siglo XVIII¹⁰. El referido autor señala la importancia que Murguía¹¹ otorgó a este artista y subraya su papel como punto de referencia en la pintura gallega del barroco, al igual que lo fueron, respectivamente en la escultura y la arquitectura, figuras como Gambino o Ferreiro y como Fernando de Casas o Simón Rodríguez; incidiendo, al tiempo, en la diferente valoración en la época, en Galicia, de la pintura frente a otras artes, lo que lógicamente redundaba en el nivel de los encargos.

El compostelano Juan Antonio García de Bouzas (Ca. 1680-1755) se formó en Madrid, en su juventud, junto a Luca Giordano. Tras este período formativo, regresó a su ciudad natal, en la que desarrolló la mayor parte de su trayectoria artística, principalmente, al servicio de la catedral, para la que llevó a cabo buen número de encargos, desde que en 1707 realiza un cuadro de la *Verónica* para el retablo de la Soledad hasta poco antes de su muerte.

Estos trabajos para la catedral no se limitaron a la ejecución de cuadros de caballete, de los cuales se conserva una interesante parte en los fondos catedralicios, sino también en otras realizaciones de pintado de retablos, imágenes escultóricas y reparaciones diversas; destacando, entre estas otras tareas, el policromado de las figuras de la Puerta Santa, realizado en 1723 o el de las esculturas de la nueva fachada del Obradoiro, en 1747, siguiendo para ello las indicaciones del arquitecto Fernando de Casas.

También, como ha estudiado García Iglesias¹², Bouzas tuvo ocasión, en su largo período de trabajo en la catedral compostelana, de abordar, al menos en dos ocasiones, la temática jacobea. La primera de ellas fue con ocasión de los trabajos pictóricos que realizó, desde 1719, en la capilla de Nuestra Señora del Pilar¹³, impulsada por Fr. Antonio de Monroy¹⁴ transformando de este modo la que iba a ser nueva sacristía catedralicia. Con esta obra, el arzobispo¹⁵ se iba a convertir en un gran impulsor de la devoción a la Virgen del Pilar, la «más Divina y primera Peregrina, que gozando aún de vida mortal bino desde Jerusalem a visitar a nro. Sagrado Apostol a Zaragoza puesto en oración...»¹⁶ Las obras en este espacio, situado en el ángulo suroriental del templo y destinado, originalmente, a convertirse en sacristía, se habían iniciado en los últimos años del siglo XVII bajo la dirección de Domingo de Andrade; el cambio de proyecto, como se ha comentado bajo los auspicios del arzobispo Monroy, coincidió con los últimos momentos de Andrade, que cedió el testigo a Fernando de Casas, bajo cuya dirección se habrían de culminar los trabajos.

En el proyecto de nueva capilla, participaron buena parte de los colaboradores habituales en las obras en la catedral en aquellos años, caso de Miguel de Romay, que se encargaría de ejecutar el retablo diseñado por el propio Casas; Diego de Sande, para la imaginería¹⁷ – salvo la figura de la Virgen que preside el retablo, que fue encargada en Zaragoza- y Juan A. García de Bouzas para todo lo relativo a la decoración pictórica, plagada de simbolismo jacobeo; unos trabajos que inicia en 1719, por los que recibiría un total de 27.000 reales y que constituyen, sin duda, los principales trabajos de cuantos realizó García de Bouzas para la catedral. Este encargo incluyó junto a otras actuaciones, la realización de un cuadro, con la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, realizado en 1721, que iba a coronar el referido retablo. (Fig. 01)

En efecto, en la organización del retablo, Fernando de Casas sigue el mismo modelo¹⁸ que aplicará en la fachada del Obradoiro, con tres calles verticales, la central más ancha, en



Fig. 01. *Aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago en Zaragoza*. Juan A. García de Bouzas. 1721. Óleo sobre lienzo. Capilla del Pilar, Catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: X. Gil.

la que dispone, en los registros laterales, imágenes de devoción propias del arzobispo Monroy; en la parte central se encuentra la escena de Santiago ante la Virgen del Pilar y por fin, en el remate, enmarcada por la propia arquitectura, la pintura realizada por García de Bouzas.

Tal y como era habitual en el proceso creativo de nuestro artista, suma en sus composiciones influencias diversas: por un lado, el uso de estampas de la época, por las que se iban difundiendo los modelos iconográficos; por otro, su conocimiento del arte de su maestro Luca Giordano y de otros artistas coetáneos a la hora de abordar escenas similares, en este caso, de exaltación de una devoción y, por fin, su propio ingenio a través del cual procesaba todas esas influencias y las adaptaba a los encargos en marcha, trabajando los cuadros en diversos dibujos preparatorios antes de llegar a la obra final. Todo ello, citando algunos ejemplos concretos, es detallado por García Iglesias¹⁹ y puede apreciarse en el caso de *la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, cuadro que sigue coronando el retablo de la capilla catedralicia, para cuya composición, además, el pintor iba a trasladar al lienzo, la ampliamente difundida, en la época, descripción de la escena realizada a mediados del siglo XVII por la Venerable María de Jesús de Agreda:

«Los santos Ángeles pusieron el trono de su Reina y Señora á la vista del Apóstol, que estaba en altísima oración, y mas que los discípulos sentía la música y percibía la luz. Traían consigo los Ángeles prevenida una pequeña columna de mármol ó de jaspes; y de otra materia diferente habían formado una imagen no grande de la Reina del cielo. Á esta imagen traían otros Ángeles con gran veneración, y todo se había prevenido aquella noche con la potencia que estos divinos espíritus obran en las cosas que la tienen.

Manifestósele á Santiago la Reina del cielo desde la nube y trono donde estaba rodeada de los coros de los Ángeles, todos con admirable hermosura y refulgencia, aunque la gran Señora los excedía en todo á todos. El dichoso Apóstol se postró en tierra, y con profunda reverencia adoró á la Madre de su Criador y Redentor, y vio juntamente la Imagen y columna ó pilar en mano de algunos Ángeles. La piadosa Reina le dió la bendición en nombre de su Hijo santísimo, y le dijo: *Jacobo, siervo del Altísimo, bendito seas de su diestra; él os lleve y manifieste la alegría de su divino rostro. Y todos los Ángeles respondieron: Amen. Prosiguió la Reina del cielo, y dijo: Hijo mío Jacobo, este lugar ha señalado y destinado el altísimo y todopoderoso Dios del cielo, para que en la tierra le consagréis y dediquéis en él un templo y casa de oración*»²⁰

La segunda obra jacobea que realizó García de Bouzas para la catedral fue su versión del *Santiago sedente del altar mayor*, el popular Santiago «del abrazo» que en 1705 había estrenado la nueva esclavina²¹ realizada por Juan de Figueroa, también por encargo del arzobispo Monroy, como parte de su proyecto para engalanar la capilla mayor catedralicia²². Sustituía, esta pieza, a la que había realizado en 1693 el milanés Clemente Viancano²³ y, desde entonces, cubre el pecho de la imagen pétreo de Santiago que el Maestro Mateo proyectó para colocar sobre el altar bajo el cual se encuentra el sepulcro apostólico²⁴. (Fig. 02)

Esta escultura sigue el modelo de Santiago entronizado introducido por Mateo en la parte superior del parteluz del Pórtico de la Gloria y se nos muestra, hoy, muy modificada en su apariencia original, que puede recuperarse a partir de una miniatura contenida en el *Tumbo B*²⁵ de la catedral. En ella²⁶, Santiago aparece vestido de pontifical, ricamente policromado, con una cartela extendida en su mano derecha y, como en el Pórtico, un báculo en *tau*, propio, entonces, de los prelados compostelanos. La imagen dio lugar a un



Fig. 02. *Santiago sedente del altar mayor de la catedral de Santiago*. Juan A. García de Bouzas. 1748. Óleo sobre lienzo. Museo Catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: C. Martínez.

tipo iconográfico que, evolucionando a formas más populares, habría de tener una gran difusión, sobre todo en Galicia, en los últimos siglos de la Edad Media.

Desde un principio, esta imagen de Santiago tuvo especial consideración; así, desde mediados del siglo XIII está documentada la colocación de candelas encendidas ante ella²⁷; luego se fue extendiendo el rito de la «*coronatum peregrinorum*»²⁸, inicialmente a cargo de los peregrinos alemanes²⁹ y, por fin, el del «abrazo»³⁰, que condicionó las diferentes modificaciones³¹ realizadas en la pieza y en los accesos a la misma. Además, los capitulares tenían reglamentadas oraciones específicas y procesiones hacia la imagen, delante de la cual tuvo lugar, en 1322, la ceremonia de toma de armas de Alfonso XI³².

Como ha señalado Castiñeiras³³, con la colocación, sobre el sepulcro apostólico, de una imagen de Santiago, el Maestro Mateo creó un elemento referencial en el punto neurálgico de la catedral, aquel por el cual, en este lugar, se construyó, primero un templo, luego una basílica y, por fin, una catedral cuya construcción estaba, entonces, a punto de concluir. Con ello, Mateo no hacía sino responder a una demanda de los peregrinos, que hasta ese momento accedían al templo por la puerta norte y rodeaban, por la girola, el lugar donde se encuentra el sepulcro apostólico, llegando, para orar, a la *confessio*, tras el altar, el sitio más próximo a la tumba. Existía, por tanto, un eje, norte-sur, a lo largo del transepto de la catedral románica y, con las dos imágenes entronizadas de Santiago, a la que cabría sumar la situada en la fachada del coro pétreo, el Maestro Mateo creó un nuevo eje longitudinal en la catedral, modificando, la «topografía sagrada del santuario», estableciendo, con la escultura del altar, una referencia física, con una serie de ritos asociados, cubriendo, de este modo, la necesidad de los fieles de obtener, tras su peregrinaje, una especial cercanía con el *Apóstol*.

En el año 1748, García de Bouzas presentó una súplica al Cabildo compostelano haciendo ver la difícil situación económica por la que estaba pasando a pesar de todos sus años de servicio a la catedral. Con la carta, aportaba una interesante relación de los trabajos que, a lo largo de treinta y nueve años ininterrumpidos había realizado para ella. El Capítulo atendió la petición con un pago de quinientos reales y, probablemente, por la coincidencia de fechas y la temática elegida, García de Bouzas realizó a cambio el cuadro de *Santiago sedente del altar mayor*.

Para la realización de la pintura, Bouzas partió de la observación directa de la obra en el estado en que se encontraba en aquel momento y, por tanto, con algunos cambios a cómo se puede ver en la actualidad, pues a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, por diversas causas, se sustituyeron los petos, el bordón y la calabaza originales. Además, García Iglesias ha señalado la posible influencia de un hipotético grabado de Fray Gabriel de las Casas, que se había encargado del diseño del conjunto ornamental del altar mayor y que había destacado, también, en la época, en su faceta de grabador³⁴. El mismo autor ha comentado la ya señalada experiencia de Bouzas como pintor de imágenes y, en relación con ello, la labor realizada en aquellos años, bajo la dirección de Fernando de Casas, en la decoración de la nueva fachada del Obradoiro, apuntando acertadamente la posibilidad de que, entonces, también se hubiera encargado de renovar la policromía de la imagen pétreo de Santiago en el altar mayor -pieza en la que se suceden múltiples capas pictóricas pendientes de análisis- y, con ello, hubiese tenido ocasión de realizar una detallada aproximación a la obra y, a partir de ella, el cuadro que nos ocupa.

En todo caso, la imagen del cuadro se ajusta de forma bastante fiel al original, potenciando la parte pictórica en lo que a cromatismo se refiere y, los cambios que se

aprecian en el marco y otros elementos, deben ponerse en relación con las señaladas modificaciones, realizadas con posterioridad. En la mano derecha, despliega una cartela con idéntico texto que conserva la escultura, alusiva al enterramiento, en este lugar, del Apóstol Santiago: «Hic est Corpus Divi Iacobi Apostoli et Hispaniarum Patroni». Finalmente, en los ángulos izquierdo y derecho del lienzo, respectivamente, se encuentran la fecha, «Año de 1748» y la firma del pintor.

Con todo ello, se evidencia que, más de quinientos años después de su realización y colocación en este lugar por el Maestro Mateo y su taller, esta escultura seguía cumpliendo su objetivo de ser pieza de referencia para fieles y peregrinos. Décadas después, a principios del siglo XIX, el arquitecto y grabador Melchor de Prado realizaría un grabado de esta obra en el que prácticamente repetía, variando los colores, el modelo pintado por García de Bouzas, incorporando la leyenda «Retrato de Santiago el Mayor Patrón de las Españas como se venera en la Capilla Mayor de su Iglesia Metropolitana»; un grabado que tendría gran difusión, desde el Cabildo, que lo utilizó, durante un tiempo, para encabezar la «Compostela» y otros documentos capitulares de la época.

Hacia el año 1970, la pieza fue restaurada por el pintor compostelano Manuel López Garabal, momento en que se colocó en uno de los muros de la Antesacristía, donde permaneció hasta el año 2011, en que se incorporó a la exposición permanente del Museo Catedral³⁵.

Juan Antonio García de Bouzas llegó a formar escuela en Compostela y de ahí salieron sus principales pintores de la segunda mitad del siglo XVIII, entre ellos, su propio hijo, Miguel Antonio, Manuel Arias Varela o Domingo Antonio de Uzal. Alguno de estos tres debió ser el autor del cuadro de *Santiago Matamoros* que, probablemente llegado del Colegio de San Clemente, junto a otras piezas, fundamentalmente arqueológicas, acabó incorporándose al Museo Catedral en el momento de su creación³⁶. (Fig. 03)

El cuadro terminó almacenado, junto a otras piezas de la colección pictórica, en distintas estancias de la catedral, de las que fueron rescatadas en el año 1998³⁷. A partir de ese momento, desde el Museo³⁸ se impulsó un programa de recuperación que se fue implementando en varias etapas. En 2006 se llevó a cabo la restauración del referido cuadro de *Santiago Matamoros*, que unos años antes, estudiaron Fernández Castiñeiras y Monterroso Montero, atribuyéndolo, sin ser concluyentes, al citado Domingo Antonio de Uzal, un pintor del que apenas se conservan datos, más allá de que tenía abierto su taller en la compostelana calle de Santa Clara, donde también vivía y que, en el catastro del año 1752, aparece registrado como vecino de Santiago, con el puesto de Maestro principal y un salario de seis reales diarios. Por coincidencias estilísticas evidentes, se habría formado, junto a los otros pintores citados, con Juan A. García de Bouzas.

En su estudio sobre cuadro, ambos autores fundamentaron su atribución en las similitudes que apreciaron con otra pieza de la colección catedralicia, el *Retrato del Arzobispo Francisco Blanco*, procedente, en este caso, del Hospital de San Roque y del que sí hay constancia del encargo del mismo a Domingo A. de Uzal³⁹. Ambas piezas, atribuidas a este artista se restaurarían, finalmente, a un tiempo, a cargo del Cabildo catedralicio.

En el cuadro se representa un tema que, desde la catedral compostelana, adquirió una especial difusión a lo largo del todo el siglo XVIII y del que hay destacados ejemplos en las colecciones artísticas catedralicias⁴⁰: la aparición del apóstol Santiago en la Batalla de Clavijo, tradición desarrollada en torno a la supuesta ayuda apostólica a las tropas de Ramiro I, en la batalla contra los sarracenos que habría tenido lugar en el año 859. En el primer plano de la escena, marcando una diagonal, se representa a Santiago, ataviado con



Fig. 03. *Santiago Matamoros*. Atr. Domingo Antonio de Uzal. Último tercio del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: T. Arias

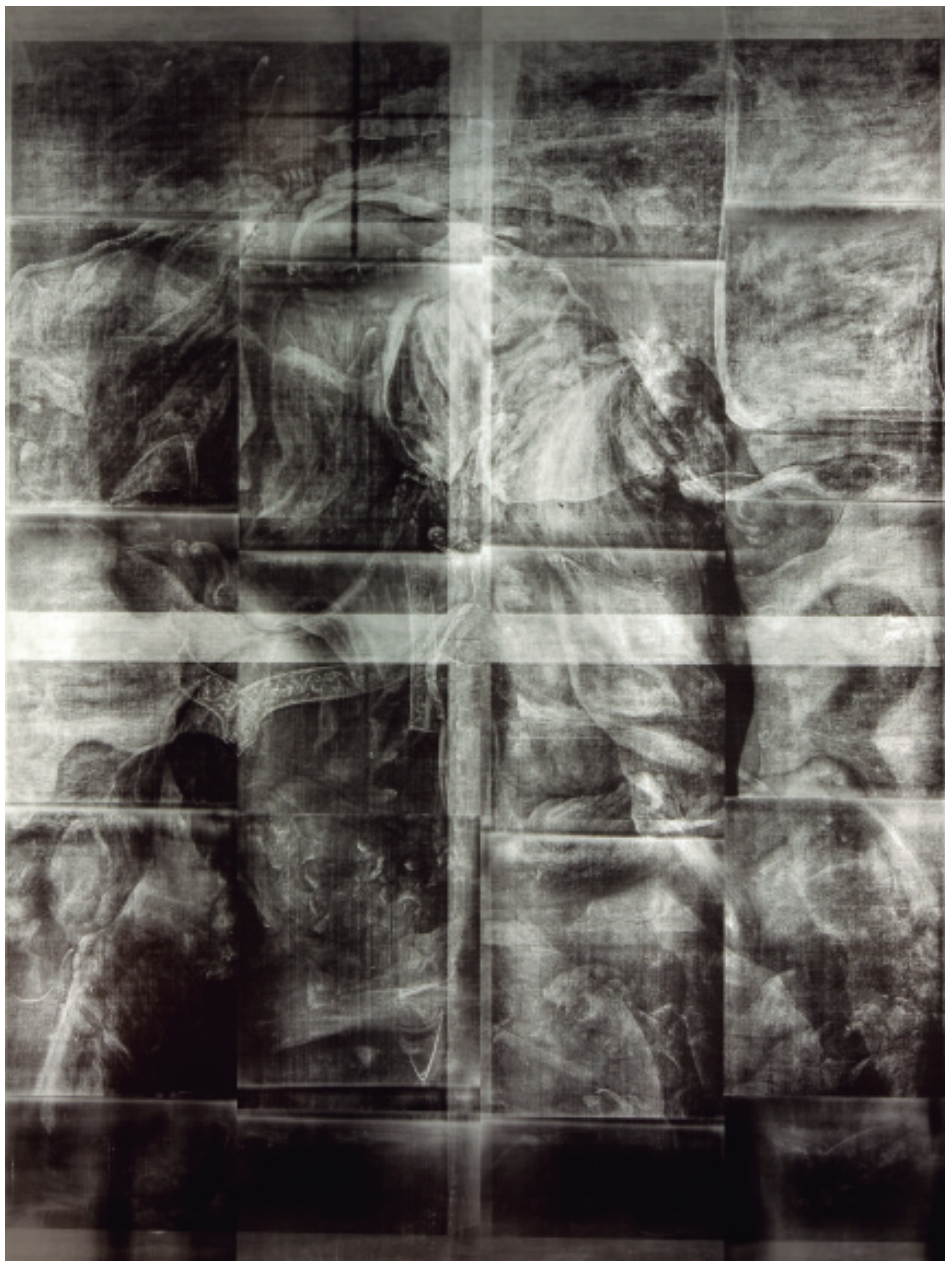


Fig. 04. *Retrato ecuestre del Cardenal Gil Álvarez de Albornoz* (pintura subyacente en *Santiago Matamoros*. Radiografía realizada por el servicio de radiología del Hospital Policlínico La Rosaleda. Santiago de Compostela). ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: T. Arias



Fig. 05. *Vida de Santiago el Mayor*. Manuel Arias Varela. 1780. Pintura al fresco. Antesala capitular. Museo catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: E. Touriño.

ropas de peregrino: traje talar, esclavina y sombrero de ala ancha con la concha en el centro; con una amplia y acartonada capa de color rojo, montando un corcel encabritado, blandiendo una espada, con la que está atacando a los sarracenos que se disponen a sus pies y portando, en su mano izquierda, el pendón con la cruz de Santiago. El fondo, resuelto con buen estilo, representa escenas de batalla y un cielo rojizo.

Además, el lienzo, actualmente expuesto de forma permanente en el Museo Catedral, presenta otro elemento de especial interés, descubierto en el proceso de estudio previo a su restauración, la existencia de una pintura previa, subyacente a la actual, en la que se representa, siguiendo un grabado de mediados del siglo XVII del pintor boloñés Francesco Curti, al Cardenal Gil Álvarez de Albornoz⁴¹, a caballo, como general al mando de una escena de batalla⁴². El cuadro, que por algún motivo fue sustituido por el *Matamoros*, es el único retrato ecuestre de la pintura gallega del siglo XVIII, lo que dota a esta pieza de una particular importancia. (Fig. 04)

A partir del estudio radiológico realizado en la pieza, se aprecia, junto con el retrato, una inscripción en la que se identifica al personaje representado y en la que se hace constar su condición de canónigo de Compostela, lo que justificaría el probable encargo del cuadro para el Colegio de San Clemente, ya que Gil Álvarez de Albornoz había fundado y destinado su testamento al colegio del mismo nombre de Bolonia, con el que el de Santiago mantenía relación y, además, ostentó el título de Cardenal de San Clemente⁴³.

En el ámbito de la pintura mural y dentro de la pintura barroca compostelana de temática jacobea, debe citarse el ciclo de la *Vida de Santiago el Mayor* que decora la bóveda plana de la Antesala capitular, en la que se encuentra la Biblioteca, en el lienzo occidental del



Fig. 06. *Aparición de Santiago en la batalla de Clavijo*. Atr. Manuel Arias Varela / P. Fernández de Arosa. Ca. 1790 / 1800. Óleo sobre tabla. Puerta del Pórtico Real de la catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: R. Yzquierdo Peiró.

edificio claustral y que se completa con la decoración de simbología jacobea de la contigua sala capitular. Estos espacios de usos capitulares sufrieron un grave incendio en el año 1751 y, al poco, se encargó su reforma al arquitecto de la catedral Lucas Ferro Caaveiro. Años después, en 1780, se iba a completar la decoración de la Antesala con el referido ciclo, contratado al pintor Manuel Arias Varela⁴⁴, otro de los artistas que se habían formado en la ciudad en el taller de Juan Antonio García de Bouzas, a quien, tras su muerte, Arias sustituyó como pintor *oficial* de la catedral y que, además, tenía cierta destreza en los trabajos murales. (Fig. 05)

El conjunto, calificado por Manuel Murguía como «en su género es de lo mejor que se conoce en la ciudad, llamando la atención el medallón central por su bien trazada composición y dibujo»⁴⁵ supone, en realidad, la despedida de la pintura barroca gallega⁴⁶, haciendo evidente el paso al Rococó, que aquí se percibe de forma clara en las pequeñas dimensiones de las escenas, así como en su decoración y, también, en la técnica empleada⁴⁷.

En sus diferentes escenas al fresco, se desarrolla, a través del contraste entre los colores azul y sanguina, la exaltación de Santiago Apóstol, como titular de la Iglesia compostelana y protector de la monarquía española; un programa que, por su profundidad y complejidad, hace pensar en la dirección *intelectual* de algún miembro del Cabildo, proyectando, de este modo, en estos espacios de uso reservado, el mismo discurso de la capilla mayor o de la fachada del Obradoiro.

En el medallón central, elogiado por Murguía, se representa, en combinación de tonalidades de color azul, la *Coronación de Santiago* y, a cada lado, en sanguina, las escenas del *Martirio de Santiago* y la *Aparición de Santiago en la Batalla de Clavijo*,

respectivamente. En los ángulos laterales se localizan los cuatro Padres de la Iglesia y, en las cenefas, un total de catorce episodios de la tradición jacobea y, debajo, una sucesión de símbolos: la cruz de Santiago, la concha de vieira, el sepulcro y la estrella⁴⁸.

De Manuel Arias Varela también podría ser, en opinión de Fernández Castiñeiras y Monterroso⁴⁹, la pintura realizada sobre la puerta que comunica el Pórtico Real con el interior de la catedral. En este caso, se trata de un cuadro de doble cara que, hacia el interior representa el sepulcro apostólico rodeado de una corona de laurel, inserto en una nube e iluminado por la estrella. Mientras, al exterior, hacia la logia que conduce al Pórtico Real, también poblada de abundante decoración de simbolismo jacobeo, se representa, en la tabla, una nueva *Aparición de Santiago en la Batalla de Clavijo*. (Fig. 06)

Los paralelos estilísticos con la misma escena pintada en la bóveda de la Antesala capitular e, incluso, ciertas similitudes con el Santiago Matamoros atribuido a Uzal, justificarían, según los citados autores la asignación de esta pieza a Manuel Arias Varela, en una fecha próxima a la última década del siglo XVIII y, por tanto, al final de su vida⁵⁰. Por su parte, García Iglesias, señalando las características comunes con la obra de Arias, sin embargo, fecha la obra en el entorno del año 1800 y la atribuye a Plácido Fernández de Arosa⁵¹, pintor posiblemente formado con el mismo Manuel Arias Varela; haciendo hincapié en el dibujo, la paleta cromática y su capacidad para generar cuidadas atmósferas en sus obras⁵².

El redescubrimiento de los restos de Santiago y el resurgir del culto jacobeo

Durante el episcopado del cardenal Payá y Rico⁵³ y por impulso del propio prelado, se llevó a cabo la búsqueda de las reliquias de Santiago, ocultas en algún lugar de la catedral desde el año 1589. Por fin, la noche del 28 al 29 de enero de 1879⁵⁴, los canónigos López Ferreiro, Labín Cabello y Blanco Barreiro localizaron el sepulcro apostólico en el trasaltar, poniendo fin a casi trescientos años y a un período más reciente de decadencia de la sede compostelana y de las peregrinaciones a Santiago. Cinco años después del hallazgo, el Papa León XIII, mediante la *Bula Deus Omnipotens*⁵⁵ certificaba la autenticidad de los restos encontrados y exhortaba a revitalizar la peregrinación al sepulcro apostólico, dando comienzo a un período de renovado auge que se ha consolidado y ampliado en los últimos años.

En relación con este importante acontecimiento se llevaron a cabo distintas iniciativas en la catedral compostelana, destacando la adecuación de la cripta apostólica, que se convirtió en accesible para los fieles mediante la apertura de unas escaleras situadas en los laterales de la capilla mayor, por la girola, creándose con ello una pequeña capilla presidida por una nueva urna de plata en la que se contienen las reliquias de Santiago y sus discípulos, Teodoro y Atanasio⁵⁶.

En el referido contexto se debe incluir el cuadro de *La Invenio*⁵⁷ que se conserva en los fondos del Museo Catedral, fechado en el año 1880 y firmado por el pintor compostelano Laureano Cao Cordido, un artista del que apenas se tienen datos⁵⁸ y que el mismo año realizó, en el mismo ámbito conmemorativo del redescubrimiento de los restos de Santiago, un retrato del Cardenal Payá que se conserva en dependencias del Instituto Teológico Compostelano, en San Martín Pinario⁵⁹. La pieza recoge con sentido historicista la descripción del hallazgo de la Tumba apostólica, en tiempos del obispo Teodomiro de Iria Flavia⁶⁰, que aparece representado en la cripta, de la que se reproduce su arquitectura y pavimento ajedrezado; vestido de pontifical, ante los sepulcros de Santiago, en el centro, más grande y de distinto material y sus discípulos, mientras un ángel incienza la escena. (Fig. 07)



Fig. 07. *La Invenio*. Laureano Cao Cordido. 1880. Óleo sobre lienzo. Museo Catedral.
©Fundación Catedral de Santiago. Foto: C. Martínez.

En algún momento, el lienzo se adhirió a una tabla y se colocó en la capilla de San Fernando, ocultando la puerta de la caja fuerte - vitrina que, embutida en uno de sus muros, custodia algunas de las obras más valiosas del Tesoro catedralicio; cuando esta se abría al público, el cuadro, a modo de puerta, quedaba oculto a la vista. Tiempo después, por su estado de conservación, se retiró de ese lugar y, en el año 2006, fue restaurado por el Cabildo dentro del programa de recuperación de la colección pictórica al que ya se ha aludido en el presente estudio.

Durante el largo episcopado del Cardenal Martín de Herrera⁶¹, entre 1889 y 1922, se sucedieron cinco años santos⁶² y se vivió un auténtico proceso de revitalización de la catedral compostelana y de las peregrinaciones a Santiago. También se realizaron diversas actuaciones en la catedral, generalmente con el objetivo de adaptar sus espacios y servicios a las necesidades de los *nuevos* peregrinos que empezaban a llegar en buen número al sepulcro apostólico.

En relación con la figura de Martín de Herrera, debe ponerse el cuadro de gran formato que, en el año 1903, ingresó en los fondos artísticos de la catedral de Santiago a través de su autor, el compostelano Modesto Brocos⁶³. Este pintor se inició en su ciudad natal de la mano de Juan José Cancela del Río, completando su formación, entre 1879 y 1885, con estancias y trabajos en Buenos Aires, Río de Janeiro, París, Roma y Madrid, donde estudió en la Academia de San Fernando y en el taller de Federico de Madrazo. Tras una breve estancia en Santiago, en 1890 regresaría a Brasil, donde desarrolló la mayor parte de su carrera artística y docente, salvo el trienio 1897 y 1900, en que alterna Roma y Compostela.

Precisamente, a ese período corresponde la realización de *Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia*⁶⁴, el también conocido por *Tríptico de Brocos* actualmente colgado de uno de los muros de la sacristía de la catedral, que fue realizado en Roma en 1897, precisamente, tras coincidir allí, el artista, con Martín de Herrera que se había desplazado a la Ciudad eterna, en pleno Año Santo compostelano, para ser elevado al cardenalato por el Papa León XIII. (Fig. 08)

El cuadro se estructura a modo de tríptico, con tres escenas de la tradición jacobea separadas por elementos arquitectónicos medievales basados en detalles de la propia catedral compostelana. Cada una de esas escenas se identifica en la cenefa inferior de la pieza por medio de textos latinos. La central, de mayor anchura, representa el momento previo al hallazgo del cuerpo de Santiago, con un sepulcro paleocristiano –clara influencia de la estancia en Roma del pintor– flanqueado por sendos ángeles arrodillados y una estrella que baña de luz señalando el lugar en el que se encuentra la Tumba apostólica.

A ambos lados del cuadro principal, se representan, respectivamente, la Predicación de Santiago en Galicia, a la izquierda; y la Traslación de sus restos de Iria a Padrón, a la derecha, afirmando, por tanto, en los tres registros, respectivamente, la presencia en vida del Apóstol para predicar en la zona; el viaje milagroso de sus restos hasta aquí tras su martirio en Jerusalén y el lugar en que, por fin, fue descubierto el sepulcro dando origen a la catedral y a las peregrinaciones a Compostela.

A pesar de lo ambicioso e innegable calidad de la obra, así como del gran empeño que puso el pintor en su realización⁶⁵, la pieza no tuvo fortuna, primero en París y después en Madrid, motivo que desalentó a Brocos que, como se ha comentado, terminó por regresar para siempre a Brasil. Gracias a ello, sin embargo, con el apoyo del cardenal Martín de Herrera, la pieza acabaría sumándose al patrimonio catedralicio. Años después, el propio



Fig. 08. *Las tradiciones del apóstol Santiago en Galicia*. Modesto Brocos. Ca. 1897. Óleo sobre lienzo. Sacristía de la catedral de Santiago de Compostela. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Margen fotografía.

pintor recordaría que el cuadro «actualmente está en la Catedral de Compostela y el tiempo se encargará de pasarlo a la posteridad».

En el año 1997, tras hacerse eco, los medios de comunicación⁶⁶, del mal estado de conservación de la pieza, la Xunta de Galicia se hizo cargo del coste de su restauración⁶⁷, dando comienzo, con este proyecto, el programa de recuperación de la colección pictórica de la catedral que continuaría en los años siguientes.

Posiblemente, también, fruto de la colaboración de Modesto Brocos con la labor promotora del Cardenal Martín de Herrera, estarían una serie de dibujos que se conservan en el Archivo catedralicio y que se corresponderían, en opinión de García Iglesias⁶⁸, con un encargo realizado para la colocación de unas nuevas vidrieras historiadas en la fachada del Obradoiro en el Año Santo de 1897⁶⁹. En el dibujo del gran espejo se colocaría la escena de la Aparición de Santiago en la Batalla de Clavijo y, encima, el escudo del Cabildo sostenido por cuatro ángeles; ambas piezas, al igual que las



Fig. 09. *Boceto para vidrieras de la fachada del Obradoiro*. Atr. Modesto Brocos / R. González del Blanco. Finales del siglo XIX / Principios del siglo XX. Tinta y aguada sobre papel. Archivo de la catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago.



Fig. 10. *Tríptico de Pentecostés*. Juan Luis López. 1918-1920. Óleo sobre tabla. Museo Catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Denis E. F.

cenefas laterales, con elementos decorativos, combinando el modernismo con sabor historicista. (Fig. 09)

Por su parte, en cambio, Francisco Singul⁷⁰ lleva este conjunto de dibujos a la preparación del Año Santo de 1926 y a un encargo realizado por el Cabildo al pintor Roberto González del Blanco⁷¹, quien había trabajado durante un tiempo en una prestigiosa casa de vidrieras artísticas de Nueva York. En todo caso, el proyecto no se acabaría llevando a cabo.

Juan Luis y la catedral de Santiago

También debe ponerse en relación con la labor de *promoción jacobea* realizada por el cardenal Martín de Herrera el *Tríptico de Pentecostés*⁷², obra del pintor compostelano Juan Luis López⁷³ realizada por encargo del Cabildo para el Año Santo de 1920. Se trata del último gran trabajo pictórico hecho para la catedral de Santiago; de una obra realizada, en óleo sobre tabla, entre los años 1918 y 1920⁷⁴, que fue presentada por el artista, junto a cuatro retratos⁷⁵, para la Exposición Nacional de 1920; obteniendo, por el *Tríptico*, una propuesta para la Primera medalla. (Fig. 10)

Las tablas⁷⁶ estaban destinadas, originalmente, para conformar un nuevo retablo en la capilla catedralicia de *Sancti Spiritus*⁷⁷, un espacio, localizado en el lado norte del crucero,

que, desde los últimos años del siglo XIX y primeros del XX estaba siendo recuperado, suprimiéndose una serie de retablos que se habían colocado décadas antes y sustituyéndolos por un nuevo altar, diseñado por Ángel Bar y pintado por José Lens, que pasó a contar, finalmente, con el *Tríptico* de Juan Luis. Todo ello se desmontaría, años después, con motivo de la retirada del coro manierista⁷⁸ de la nave mayor y el traslado, a su ubicación actual en esta capilla, del altar de la Soledad que, hasta entonces, había estado en el trascoro⁷⁹.

Tras la retirada del *Tríptico* de su ubicación inicial, las tablas pintadas por Juan Luis se llevaron, provisionalmente, a la capilla de la Comunión y, poco después, quedaron olvidadas⁸⁰ en los espacios situados en la tribuna de dicha capilla, donde sufrieron un progresivo deterioro. En los últimos años del siglo XX, las piezas fueron rescatadas por el canónigo Alejandro Barral, pasando a formar parte de los fondos del Museo y, a continuación, se iniciaron los trabajos para su necesaria restauración, la cual, por fin, pudo hacerse posible gracias a la colaboración establecida, en el año 2018, entre la Fundación Catedral y Abanca. Una vez restaurada⁸¹, la pieza pasó a exhibirse de forma permanente en las salas del Museo Catedral⁸².

Aunque, por el título de la obra, pudiera parecer que, en un principio, esta no tiene relación con el ámbito jacobeo, por su propia concepción y destino: presidir un nuevo retablo en una renovada capilla que tendría especial importancia para los peregrinos del Año Santo compostelano de 1920⁸³; así como por su vinculación con el mundo de la peregrinación, personificada, en este caso, en dos santos peregrinos a Compostela y la propia presencia en la obra de la imagen de Santiago y del Pórtico de la Gloria, no cabe duda de que nos encontramos ante un nuevo cuadro de temática jacobea felizmente recuperado para las colecciones artísticas de la catedral de Santiago.

En la tabla central, de mayor anchura y altura que las laterales, se representa, siguiendo el relato de los *Hechos de los Apóstoles*⁸⁴, la Venida del Espíritu Santo, en forma de paloma nimbada, a la Virgen María, representada entronizada y acompañada, a ambos lados, por el Colegio apostólico, grupo en el que es posible identificar, en primer plano, a Pedro y a Juan y, también, en el tercer lugar del lado izquierdo, a Santiago el Mayor, en este caso, por las conchas bordadas en su capa granate y por su rostro enérgico. En la esquina inferior derecha de esta tabla, en el suelo, junto a la imagen de San Juan, se conserva parcialmente la firma y fecha de la obra: «Opus Juan Luis MCM...»⁸⁵ (Fig. 11)



Fig. 11. *Santiago el Mayor en la tabla central del Tríptico de Pentecostés (Detalle)*. Juan Luis López. 1918-1920. Óleo sobre tabla. Museo Catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Denis E. F.

Como se ha comentado, resulta particularmente interesante, para el ámbito de lo jacobeo, la selección de los dos personajes de las tablas laterales, ambas, vinculadas al franciscanismo y a la peregrinación a Santiago. La de la derecha, que presentaba un peor estado de conservación antes de la restauración que provocó una importante pérdida en la pintura, representa a San Francisco de Asís, quien, según la tradición⁸⁶, habría peregrinado a Compostela en el año 1214⁸⁷, recibiendo la revelación, rezando ante el altar del Apóstol, para diseminar su orden por todo el mundo, fundando, a continuación, el convento franciscano de Santiago en el lugar de *Valdedeus*, situado junto a una de las puertas de la ciudad⁸⁸.

En la tabla, San Francisco, aparece de perfil y parece dirigirse hacia los presentes en la escena principal, quizás postulándose como *nuevo apóstol*, para pasar a formar parte del grupo de los *doce*. Presenta la cabeza nimbada y el rostro barbado, dirigiendo su mirada, en actitud humilde, hacia la tabla central. Al fondo, se representa un paisaje arbolado y una montaña en la parte superior, acaso, todo ello, en relación con los lugares del hipotético peregrinaje de Francisco a Compostela.

Al otro lado, en la tabla de la izquierda, se representa una delicada y elegante imagen de Santa Isabel de Portugal⁸⁹, *A Rainha Santa*, que, en el siglo XIV, peregrinó a Santiago en dos ocasiones. La primera de ellas, en el año 1326, al poco de fallecer su marido que, como su esposa, había sido un fiel devoto del apóstol Santiago, peregrinación tras la que la Reina ingresó en el convento de Santa Clara de Coimbra⁹⁰; y, la segunda, en el año 1335, poco antes de su muerte. De las crónicas sobre la primera de esas peregrinaciones⁹¹, Juan Luis habría tomado la inspiración para componer la escena, en la que se representa a la Reina elegantemente vestida, con el Pórtico de la Gloria detrás, abriéndose a un paisaje de fondo en el que se aprecia la fachada medieval de la catedral, las murallas de la ciudad e, incluso, el mítico Pico Sacro. Así mismo, también siguiendo las referencias sobre la llegada de Santa Isabel a Compostela, se ha despojado de su corona, que lleva sobre un cojín, para ofrecérsela al Apóstol junto con otros presentes⁹². (Fig. 12)

Al igual que en la tabla central, Juan Luis dejó su firma en la parte inferior izquierda de esta, sobre el embaldosado con decoración geométrica, alternando blanco y negro, en este caso, en letras mayúsculas; pero, como en el ejemplo anterior, de nuevo, esta firma nos ha llegado mutilada, conservándose únicamente el «JVAN» con el que se iniciaba.

En el *Tríptico de Pentecostés*, Juan Luis desarrolló con maestría los conocimientos adquiridos en sus profundos estudios sobre la pintura antigua italiana, incorporando, además, en algunas figuras y, sobre todo, en los fondos, el simbolismo prerrafaelista⁹³ de sus primeros años, pero, también, la identidad compostelana que nunca le iba a abandonar en su larga carrera artística. Así mismo, existe una relación evidente –y pendiente de estudio– con el retablo de la capilla del Pazo del Faramello, próximo a Santiago, en donde, –inserta en una curiosa estructura que suma varios estilos *neo* y que está claramente inspirada en distintos elementos de la catedral compostelana, entre ellos, de la propia capilla de *Sancti Spiritus* para la que estaba destinada el *Tríptico* de Juan Luis–, se replica de forma prácticamente exacta, pero en este caso en relieve en madera policromada, la escena del *Tríptico de Pentecostés*, salvo en lo que se refiere a la tabla lateral izquierda, en la cual, en vez de Santa Isabel de Portugal, aparece representado San Benito.

Juan Luis volvería a abordar la temática jacobea, más allá de ilustraciones o carteles, en 1929 con ocasión de la decoración para el pabellón de Galicia en la Exposición Iberoamericana⁹⁴ que se celebró en Sevilla. En este proyecto, impulsado por las cuatro diputaciones provinciales gallegas, participaron varios artistas bajo la dirección de



Fig. 12. *Pórtico de la Gloria en la tabla de la izquierda del Tríptico de Pentecostés* (Detalle). Juan Luis López. 1918-1920. Óleo sobre tabla. Museo Catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Denis E. F.

Francisco Lloréns, a quien correspondió, además, la elección de los temas que iba a desarrollar cada uno de ellos. En el caso de Juan Luis, le encomendó realizar una serie de escenas sobre la historia de Compostela que tuviesen un sentido divulgador, de acuerdo con el afán de promoción de la cultura e historia de Galicia que se pretendía con el pabellón y con las piezas expuestas, tal y como hizo constar el propio Lloréns: «los gallegos tenemos un faro espiritual que alcanza a todo el mundo y que es Santiago. El atraer a los viajeros que visiten Sevilla durante la exposición, informándoles y guiándoles hacia Santiago, debe constituir la primordial preocupación de los organizadores de este certamen»⁹⁵.

Juan Luis se encargó, para la ocasión, de realizar el cartel dedicado a Santiago y un total de ocho paneles de temática jacobea que ajustaban su formato y dimensiones al lugar que iban a ocupar en el referido pabellón, el friso alto del salón de actos y conferencias.

En el caso del cartel⁹⁶, realizó un novedoso *collage* a base de diferentes imágenes de Compostela, entre ellas, varias de la catedral, como una sección del Pórtico de la Gloria, el Santiago sedente del mismo, la torre del Reloj o la fachada de Platerías; una tipología muy adecuada para la finalidad gráfica de la obra y que hizo que fuera uno de los carteles más destacados de cuantos se llevaron a cabo para la referida muestra⁹⁷.

Por lo que se refiere a los paneles, es importante aludir a que, unos años antes, en 1926, la bolsa para una estancia en París que le había concedido la Diputación provincial de A



Fig. 13. Coronación de Alfonso VII en la catedral de Santiago. Paneles para el pabellón de Galicia en la exposición Iberoamericana de Sevilla. Juan Luis López. 1929. Gouache sobre lienzo. Diputación provincial de A Coruña, en depósito en Museo Catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Denis E. F.

Coruña, le permitió conocer la pintura francesa, quedándose fascinado con Van Gogh y con los postimpresionistas⁹⁸; sumando, de este modo, nuevas influencias a su arte, en lo que algunos autores han señalado como una nueva etapa creativa, dejando de lado el simbolismo y el prerrafaelismo e incorporando una temática regionalista en la que utiliza el puntillismo, que iba a aplicar en sus paneles para esta exposición. La técnica utilizada para estas piezas fue gouache sobre lienzo, destacando el claro sentido de la composición, el firme dibujo y la buena integración de las imágenes dentro de paisajes bien estructurados. (Fig. 13)

Las obras tenían una colocación y una secuencia narrativa determinadas en su ubicación primigenia, siguiendo un orden cronológico que se iniciaba con la *Traslación de los restos de Santiago*, continuaba con la destrucción de la Basílica de Alfonso III por el caudillo musulmán Almanzor y por el traslado de las campanas de la catedral; seguía con el esplendor del período gelmiriano, la construcción de la catedral románica y el apoyo de la monarquía a la que sería su templo nacional, representado por la ceremonia de coronación de Alfonso Raimúndez como Rey de Galicia; y concluía con la figura del Maestro Mateo y la construcción del Pórtico de la Gloria. Una buena síntesis, a través de episodios seleccionados, de la razón de ser y evolución de la catedral compostelana en la Edad Media. (Fig. 14)

Concluida la exposición sevillana, las piezas pasaron a formar parte de los fondos artísticos de la Diputación de A Coruña y, hasta fecha reciente, se exhibían permanentemente en el Pazo de Mariñán, perteneciente a la citada institución y localizado en el municipio de Bergondo.



Fig. 14. *El Maestro Mateo y Construcción de la catedral II*. Paneles para el pabellón de Galicia en la exposición Iberoamericana de Sevilla. Juan Luis López. 1929. Gouache sobre lienzo. Diputación provincial de A Coruña, en depósito en Museo Catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Denis E. F.

En el año 2019, coincidiendo, por un lado, con el 90 aniversario de la realización de las piezas; y, por otro, con la restauración y el centenario del *Tríptico* de Juan Luis, el Museo Catedral organizó, en la Sala Manrique del Pazo de Xelmírez una exposición temporal titulada *Juan Luis y la catedral de Santiago. Los paneles para la Exposición Iberoamericana de 1929*⁹⁹, muestra que contó con la colaboración de la Diputación Provincial de A Coruña y con el préstamo de los ocho paneles. Tras su clausura, en enero de 2020, las piezas permanecen expuestas en este espacio en virtud del convenio de depósito temporal que han suscrito dicha administración provincial y la Fundación Catedral



Fig. 15. *Traslado de las campanas de la catedral de Santiago, Construcción de la catedral I y Almanzor*. Paneles para el pabellón de Galicia en la exposición Iberoamericana de Sevilla. Juan Luis López. 1929. Gouache sobre lienzo. Diputación provincial de A Coruña, en depósito en Museo Catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Denis E. F.

de Santiago, con el objeto de dar a conocer y poner en valor este importante conjunto y, en general, la obra del pintor Juan Luis López y su relación con la catedral compostelana, motivo por el cual, se incluye en el presente trabajo. (Fig. 15)

La Traslación de Raimundo de Madrazo

En el año 2019, las colecciones artísticas de la catedral de Santiago se han enriquecido de forma notable con la incorporación de una nueva pieza de temática jacobea, el lienzo de Raimundo de Madrazo¹⁰⁰ *La traslación de los restos del Apóstol Santiago a la sede de Padrón*, que desde 1906, pertenecía a una colección particular sevillana y que la Fundación Catedral ha adquirido¹⁰¹ gracias a la colaboración establecida con La Caixa¹⁰².

La adquisición de esta importante pieza, firmada por Raimundo de Madrazo en el año 1859, -si bien, como veremos a continuación, probablemente se remató un poco antes, pues figuró en 1858 en la Exposición Regional de Sevilla de ese año-, viene a completar de forma sobresaliente la importante colección de iconografía jacobea que integra los fondos artísticos de la catedral compostelana y, en particular, su sección de pintura, objeto de este estudio.

El cuadro, de gran formato, representa, siguiendo el relato de la tradición jacobea, el momento del desembarco, en Padrón, del cuerpo de Santiago, tras la travesía milagrosa realizada, en compañía de sus discípulos, desde el puerto de la actual Jafa. El *Códice Calixtino* dedica su Libro tercero a la Traslación de Santiago, refiriendo como, tras su martirio, «sus discípulos, apoderándose furtivamente del cuerpo del maestro, con gran trabajo y extraordinaria rapidez, lo llevan a la playa, encuentran una nave para ellos preparada, y embarcándose en ella, se lanzan a alta mar, y en siete días llegan al puerto de Iria, que está en Galicia, y a remo alcanzan la deseada tierra». (Fig. 16)

En la misma línea, -siguiendo, para ello, la epístola del Papa León, incluida, en una de sus versiones, en el citado *Códice Calixtino*-, se narra este episodio, clave a la hora de demostrar la presencia de las reliquias de Santiago en Compostela, en la *Historia Compostelana*, donde se da cuenta del episcopado del Arzobispo Gelmírez, que inspiró esta obra: «arreatando de noche el cuerpo íntegro con la cabeza -como atestigua el Papa León- caminaron con apresurado paso hasta la ribera del mar, donde estando preocupados por la falta de embarcación para pasar a España, hallaron a la orilla una nave, preparada por



Fig. 16. *La traslación de los restos del Apóstol Santiago a la sede de Padrón*. Raimundo de Madrazo. 1856-1859. Óleo sobre lienzo. Museo Catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Subastas Fernando Durán.

disposición divina (...) Luego, haciéndose a la vela (...) arribaron con próspera navegación, bajo la mano del Señor que los guiaba, al puerto de Iria»

Una vez arribados a tierra, siguiendo la fuente citada, los discípulos de Santiago alabaron «la clemencia de Nuestro Salvador», entonando, en su alegría, este salmo del Rey David: «Fue el mar tu camino y tu senda la inmensidad de las aguas», momento que parece recoger la escena pintada por Raimundo de Madrazo, la cual sigue un esquema elíptico, con el cuerpo de Santiago marcando una diagonal; en la que se ve, en la parte central, a los discípulos portando el cuerpo de Santiago, envuelto por un sudario blanco, con la ayuda de un ángel, que sostiene su cabeza –un hecho de fundamental importancia en la tradición jacobea, que el cuerpo del apóstol llegó a Compostela completo, con la cabeza incluida– identificada por la dorada aureola en la que se lee «S. Iacobus Maior», mientras que los personajes de los extremos y del fondo de la escena, elevan sus rostros al cielo y alzan sus brazos para dar las gracias a Dios por haber llegado a buen puerto.

Momentos después, la comitiva iniciaría la última etapa de su viaje, relatada, igualmente, en las fuentes claves de la tradición jacobea: «Después llevaron el venerable cuerpo a un lugar que, entonces, se llamaba Libredón, y hoy se dice Compostela, donde lo sepultaron religiosamente bajo unos arcos marmóreos». Tras ello, todavía habrían de pasar varios siglos hasta que, hacia el año 820, se produjera el hallazgo de la tumba apostólica, dando inicio a la catedral y la ciudad de Santiago y a un camino de peregrinación que siguen recorriendo, cada año, miles de personas de todo el mundo.

Pero el cuadro de Raimundo de Madrazo aporta, además, una serie de detalles que lo hacen verdaderamente especial y que acaban por convertirlo en una pieza excepcional. Se



Fig. 17. *La traslación de los restos del Apóstol Santiago a la sede de Padrón* (Detalle figura de ángel, ¿posible retrato de Cecilia Madrazo?). Raimundo de Madrazo. 1856-1859. Óleo sobre lienzo. Museo Catedral de Santiago. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Subastas Fernando Durán.

trataría –y así ha sido documentada - de la primera pintura realizada por un joven Raimundo de Madrazo, que en 1858, cuando, como se ha comentado, la pieza fue presentada en Sevilla, contaba con diecisiete años y, tras un período de formación en la Academia de San Fernando y de haber realizado su primer viaje a París, acompañaba a su padre en la ciudad hispalense. Precisamente, unos años antes, en 1841, cuando Raimundo había nacido en Roma, su padre y maestro, Federico de Madrazo se encontraba trabajando en un boceto para un cuadro de la *Aparición de Santiago a Ramiro I*, por lo que resulta interesante el hecho de que el artista eligiese, para su primera obra, un pasaje de temática jacobea.

En los ricos fondos artísticos de la Hispanic Society of America¹⁰³, a la cual asesoró en sus adquisiciones y llegó a pertenecer, desde el año 1905, el propio Raimundo de Madrazo, se conserva un boceto de *La traslación de los restos del Apóstol Santiago a la sede de Padrón*. La pieza aparece citada en los archivos de esta institución en el año 1913, cuando ingresaron varios cuadros de este autor, si bien, como consta en sus inventarios, en

realidad fue adquirida en 1921. Respecto a la obra final, el boceto presenta el mismo esquema compositivo y organización de la escena, si bien se aprecian distintas modificaciones en algunos detalles y en diversas figuras.

En el ángulo inferior derecho del cuadro, se puede ver la firma del artista y, junto a ella, la fecha de 1859; es decir, que Madrazo había estado trabajando en este cuadro desde los meses finales del año 1856, rematándolo un año después y exhibiéndolo en 1858; posteriormente, pasó a firmarlo y datarlo, ya en el año 1859¹⁰⁴. No habría de ser la última vez que Raimundo Madrazo volviera sobre esta obra, a la que siempre prestó una especial atención; diez años después, en 1868, según afirma el pintor sevillano Alfonso Cañaverl¹⁰⁵, discípulo de Federico de Madrazo, tomando como referencia lo anotado en su agenda, el cuadro fue retocado por Raimundo en Madrid, quizás, como apuntó el propio Cañaverl, que acabaría siendo propietario de la pieza, contando con la colaboración de Mariano Fortuny, que se habría encargado de la figura que, al fondo de la escena, levanta los brazos; un hecho que no debe extrañar, pues era habitual que ambos artistas, amigos y, desde 1866, cuñados, colaborasen en algunas de sus obras¹⁰⁶.

Otro detalle destacado de la pieza es la tradicional identificación de la figura del ángel que sostiene la cabeza del apóstol con Cecilia, hermana del pintor y, como se ha señalado, esposa de Mariano Fortuny desde el año 1866. Así lo recoge, inicialmente, el citado informe de 1906, cuando la pieza fue vendida a la colección particular sevillana en la que permaneció durante algo más de un siglo: (Fig. 17)

El cuadro «La traslación milagrosa del cuerpo del apóstol Santiago firmado R. Madrazo es por su importancia obra para un Museo Moderno y el cuadro más serio que ha pintado Raimundo Madrazo y lo avaloran interesantes detalles conocidos, que son, haber servido de modelo para la cabeza del celeste mensajero la hermana del autor Cecilia Madrazo mujer que fue del inmortal Fortuny siendo de manos de este insigne artista una figura que aparece en el fondo del cuadro en actitud de levantar los brazos.

El informe, manuscrito, concluye con la anotación del restaurador hispalense Manuel Fatuarte certificando el «perfecto estado de conservación» del cuadro, que habría de ser intervenido, por última vez, en los primeros meses de 2019, como paso previo a su presentación y exposición permanente en una de las salas del Museo Catedral de Santiago, cerrando, al menos por el momento, el capítulo de escenas jacobeanas en la colección pictórica catedralicia.

NOTAS

² Una panorámica general sobre los fondos pictóricos de la catedral compostelana se ofrece en Yzquierdo Peiró, R.: *Los tesoros de la catedral de Santiago*. Santiago, 2017. Pp. 205-273.

³ Varios de estos programas, desarrollados entre los años 2000 y 2008, supusieron la restauración de diversas piezas de la colección a cargo del propio Cabildo de la catedral. Para mayor información sobre este tema véase Yzquierdo Peiró, R.: *Las colecciones de arte de la catedral de Santiago: Estudio museológico*. Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Compostela. 2015. Pp. 755-757. Puede consultarse en el repositorio de la propia USC en el enlace <http://hdl.handle.net/10347/13784>

⁴ Con su mecenazgo se llevó a cabo la restauración de la serie de cuadros de Gregorio Ferro, entre los años 1998 y 1999 como paso previo a una exposición monográfica sobre este artista que se celebró en la sede de dicha institución en A Coruña. Véase: Morales y Marín, J. L.: *Gregorio Ferro (1742-1812)*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1999.

- ⁵ Entre los años 2008 y 2010, previa firma del correspondiente convenio de colaboración entre el Cabildo y la Fundación Caixa Galicia, se llevaron a cabo diversas restauraciones con el mecenazgo de esta institución. Las piezas restauradas formaron parte, en el año 2010, de la exposición Santiago, punto de encuentro. Obras maestras de la catedral y de Caixa Galicia, celebrada en Santiago de Compostela con motivo del Año Santo 2010. Véase Fernández Castiñeiras, E., Monterroso Montero, J. M. e Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010.
- ⁶ Entre los años 2018 y 2019 se llevó a cabo la restauración del *Tríptico de Pentecostés*, obra del pintor Juan Luis López, dentro de un convenio de mecenazgo suscrito con Abanca por la Fundación Catedral de Santiago. Véase: Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Un tesoro olvidado recuperado: el Tríptico de Juan Luis de la catedral de Santiago*. Santiago, 2019.
- ⁷ Sobre este programa, ver Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Un tesoro olvidado recuperado: el Tríptico de Juan Luis de la catedral de Santiago*. Op. Cit.
- ⁸ Ver Yzquierdo Peiró, R.: «Una nueva obra jacobea en las colecciones catedralicias: La traslación de los restos de Santiago a la sede de Padrón, de Raimundo de Madrazo», en *Revista Catedral de Santiago*, nº 3, 2019. Pp. 46-51.
- ⁹ García Iglesias, J. M.: «El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea», en *Adaxe*, 3. 1987. Pp. 57-68
- ¹⁰ Monterroso Montero, J. M.: «Juan Antonio García de Bouzas», en Pulido Novoa, A. (Dir.): *Artistas galegos. Pintores. Ata o Romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 187-236.
- ¹¹ Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII*. Madrid, 1884. Pp. 46.
- ¹² García Iglesias, J. M.: «El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea», op. cit.
- ¹³ Ríos Miramontes, M^a T.: «La capilla del Pilar en la catedral de Santiago», en *Compostellanum*, XXV, 1980. Pp. 125-130.
- ¹⁴ El dominico de origen mexicano Fr. Antonio de Monroy fue Arzobispo de Santiago entre 1685 y 1715, año de su muerte. Entre otras cosas, fue un destacado impulsor de las artes con importantes actuaciones en la catedral compostelana, introdujo en España el culto a la Virgen de Guadalupe mexicana y, también, promovió el de la Virgen del Pilar en relación con el fenómeno jacobeo. La capilla del Pilar de la catedral sería, además, su lugar de enterramiento.
- ¹⁵ Sobre la labor del Arzobispo Monroy en las artes en Compostela, véase Ríos Miramontes, M^a T.: *El mecenazgo del Arzobispo Monroy. Un capítulo del barroco compostelano*. Santiago, 1980.
- ¹⁶ Extracto de la escritura de fundación de la capilla (ACS. *Fundaciones del Arzobispo Monroy. 1700-1832*) tal y como recogió e interpretó el profesor Otero Túñez. Ver: Otero Túñez, R.: «Vírgenes «aparecidas» en la escultura santiaguesa», en *Compostellanum*, III, 4. 1958. Pp. 167-192.
- ¹⁷ González Millán, A. J.: «Aparición de Virxe do Pilar ó Apóstolo Santiago», en Calvo Domínguez, M. (Coord.): *Todos con Santiago. Patrimonio eclesiástico*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 108-111.
- ¹⁸ Sobre este tema, véase Ríos Miramontes, M^a T.: «La capilla del Pilar en la catedral de Santiago» op. cit. y Folgar de la Calle, M^a del C.: «Un inventario de bienes de Fernando de Casas», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXIII, nº 98. 1982. Pp. 535-547.
- ¹⁹ García Iglesias, J. M.: «El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea», op. cit. Pp. 68 y ss.
- ²⁰ María de Jesús de Agreda: *Mística Ciudad de Dios: milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia: historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios*. T. VII. Barcelona, 1860. Pp. 74-75
- ²¹ Yzquierdo Peiró, R.: «El Museo Catedral y sus colecciones en la exposición *Camiño, a Orixé*», en *Camiño (a Orixé)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015. Pp. 284-293.
- ²² Sobre esta cuestión, véase Taín Guzmán, M.: «Monroy y la orfebrería del altar del Apóstol: el sentido de la magnificencia», en *Platería e acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito e a peregrinación (ss. IX – XX)*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 251-302.
- ²³ Yzquierdo Peiró, S.: «Santiago sedente», en Fernández Castiñeiras, E.; Monterroso Montero, J. M. e Yzquierdo Peiró, R.: *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 150-153.
- ²⁴ Desde el año 2004, la Esclavina realizada por Juan de Figueroa, muy desgastada por la multitud de abrazos recibidos a lo largo de trescientos años, se expone en el Museo Catedral y, en su lugar, se halla una réplica realizada en el taller compostelano de Fernando Mayer que fue donada a la catedral por Jaime Espiñeira, un devoto del Apóstol Santiago.
- ²⁵ ACS. *Tumbo B de la catedral de Santiago*, Fol. 2v. Ca. 1326, *Scriptorium* compostelano.
- ²⁶ Yzquierdo Perrín, R.: «Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral compostelana», en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 21-35.
- ²⁷ Y se entregaban limosnas a los pies de la imagen en determinadas horas del día. *Libro de las Constituciones*, Vol. I. Fols. 72r y 73 r. Archivo de la Catedral de Santiago.

- ²⁸ De donde procedería, en relación con esta pieza, la iconografía de *Santiago coronado*. Un ejemplo destacado de la misma se conserva en el Museo Catedral de Santiago.
- ²⁹ Plotz, R.: «Volviendo al tema: la Coronatio», en VV. AA.: *Padrón, Iria y las tradiciones jacobeanas*. Santiago, 2004. Pp. 101-122.
- ³⁰ García Iglesias, J. M.: *Santigos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011. Pp. 85 y ss.
- ³¹ Con anterioridad a la colocación de la Esclavina de Monroy, en los siglos XVI y XVII se acometieron diversas modificaciones en la escultura original, añadiéndose elementos y cambiando la posición de los brazos
- ³² «Et la imagen de Sanctiagio, que estaba encima del altar, llegóse el Rey a ella et fízole que le diese la escozada en el carriello. Et desta guisa rescibio caballería este Rey D. Alfonso del apóstol Santiago». *Crónica de Alfonso XI*, cap. C, p. 179.
- ³³ Castiñeiras González, M.: «La iglesia del Paraíso: el Pórtico de la Gloria como puerta del cielo», en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2016. Pp. 53-86.
- ³⁴ García Iglesias, J. M.: «El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea», op. cit. P. 73.
- ³⁵ Yzquierdo Peiró, R.: *Los tesoros de la catedral de Santiago*. Santiago, 2017. Pp. 231-232.
- ³⁶ Sobre los orígenes del Museo Catedral y la recepción de fondos externos, véase Yzquierdo Peiró, R.: *Los tesoros de la catedral de Santiago*. Op. Cit. Pp. 33 y ss.
- ³⁷ Ver Yzquierdo Peiró, R.: *Las colecciones de arte de la catedral de Santiago: estudio museológico*. Op. Cit. Pp. 755 y ss.
- ³⁸ Debe destacarse, en este punto, el trabajo realizado por el canónigo Alejandro Barral, que ocupó el cargo de Presidente de la Comisión Capitular de Cultura y Arte hasta el año 2005, encargándose, entre otras cosas, de la Dirección del Museo Catedral. A él corresponde el mérito de haber rescatado buena parte de la colección de pintura y de haber promovido e iniciado el proceso de restauración de la misma.
- ³⁹ Fernández Castiñeiras, E. y Monterroso Montero, J. M.: *Informe de restauración: El retrato de D. Francisco Blanco y Santiago Caballero*. Documento inédito depositado en el archivo documental del Museo Catedral. Santiago, 2001.
- ⁴⁰ Yzquierdo Peiró, R.: «*Misit me Dominus*. Santiago el Mayor en las colecciones artísticas de la catedral compostelana», en *Ad Limina*, nº 8. 2017. Pp. 85-153.
- ⁴¹ El Cardenal Gil Álvarez de Albornoz (1302-1367), perteneciente a la orden agustina, fue Arzobispo de Toledo y desempeñó importantes cargos en la corte papal.
- ⁴² Domato Búa, S.: «Santiago Matamoros», en Fernández Castiñeiras, E., Monterroso Montero, J. M. e Yzquierdo Peiró, R. (Dirs.): *Santiago, punto de encuentro*. Op. Cit. Pp. 92-95.
- ⁴³ Domato Búa, S.: «Santiago Matamoros», en Fernández Castiñeiras, E., Monterroso Montero, J. M. e Yzquierdo Peiró, R. (Dirs.): *Santiago, punto de encuentro*. Op. Cit. Pp. 92-95.
- ⁴⁴ Así lo han considerado Fernández Castiñeiras y Monterroso, en base a la documentación capitular, donde se hace constar el pago a Manuel Arias Varela por su trabajo «en la ante sala del Cabildo». Monterroso Montero, J. M. y Fernández Castiñeiras, E.: *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII*. Santiago, 2006.
- ⁴⁵ Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1884.
- ⁴⁶ Fernández Castiñeiras, E.: «La pintura neoclásica en Galicia», en VV. AA., *Experiencia y presencia neoclásicas*, A Coruña, 1994. P. 80.
- ⁴⁷ López Vázquez, J. M.: «Pintores compostelanos», en VV. AA. *Homenaje a los pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981. P. 21.
- ⁴⁸ Las escenas representadas con las siguientes: *El encuentro del Apóstol con los magos Hermógenes y Fileto; La curación de los endemoniados; La aparición de la Virgen del Pilar; La traslación de Jafa a Iria Flavia; La Reina Lupa; Atanasio y Teodoro ante el legado de Roma; La liberación de los discípulos de Santiago; El hundimiento del puente sobre el Tambre; Los discípulos de Santiago amansando a los toros bravos del Monte Ilicino; El traslado de los restos de Santiago de Iria a Compostela; El entierro de Santiago; La Inventio; La aparición de Santiago a Ramiro I y El tributo de las Cien doncellas*.
- ⁴⁹ Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Santiago, 1992. Pp. 50-80 / Fernández Castiñeiras, E. y Monterroso Montero, J. M.: *Informe de restauración: El retrato de D. Francisco Blanco y Santiago Caballero*. Documento inédito depositado en el archivo documental del Museo Catedral. Santiago, 2001.
- ⁵⁰ Manuel Arias Varela vivió en Compostela entre Ca.1730 y 1788.

- ⁵¹ Pintor compostelano, vivió entre los años 1760 y 1833. Sobre este artista, ver: Fernández Castiñeiras, E.: «Plácido Antonio Fernández Arosa», en Pulido Novoa, A. (dir.): *Artistas galegos pintores. Ata o romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 260-288.
- ⁵² García Iglesias, J. M.: *Santigos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Op. Cit. P. 152.
- ⁵³ Miguel Payá y Rico (1811-1891), fue cardenal y arzobispo de Santiago entre 1875 y 1886, año en que pasó a ocupar la sede primada de Toledo hasta su muerte.
- ⁵⁴ Vidal, M.: «1879: Descubrimiento de las Reliquias del Apóstol», en *Compostela*, 1949. Pp. 6-10
- ⁵⁵ Guerra Campos, J.: *La Bula Deus Omnipotens (1884)*. Santiago, 1985.
- ⁵⁶ Pérez Varela, A.: «Una tumba para el Hijo del trueno: la remodelación decimonónica de la cripta de la catedral de Santiago y la urna argéntea de sus restos», en Rosas, L.; Sousa, A. C. y Barreira, H. (Coord.): *Genius Loci: lugares e significados / places and meanings*. Vol.1. Oporto, 2017. Pp. 319-329
- ⁵⁷ Yzquierdo Peiró, R.: *Los tesoros de la catedral de Santiago*. Op. Cit. P. 248.
- ⁵⁸ En la documentación capitular, figura como pintor oficial de la fábrica. Ver Pérez Varela, A.: *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2019. P. 105.
- ⁵⁹ Fernández Castiñeiras, E.: «Retrato del Cardenal Miguel Payá y Rico», en Calvo Domínguez, M. e Iglesias Díaz, C. (Coord.): *Santiago. San Martín Pinario*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 393-394.
- ⁶⁰ La *Historia Compostelana* describe como «unos personajes, varones de grande autoridad, fueron al mencionado obispo, y le refirieron como habían visto muchas veces, de noche ardientes luminarias en el bosque –que durante muchos años había crecido sobre la tumba del Glorioso Santiago-, y también que un ángel se había aparecido allí frecuentes veces. Oído esto, fue él mismo al lugar donde afirmaban haber visto tales cosas; y vio, sin género de duda, por sus propios ojos las luminarias sobre el lugar referido. Movido luego por la divina gracia, entróse aceleradamente en el mencionado bosquecillo y, registrándolo con gran diligencia halló en medio de malezas y arbustos una casita que contenía en su interior una tumba marmórea».
- ⁶¹ José Martín de Herrera de la Iglesia, 1835-1922, fue Cardenal arzobispo de Santiago entre los años 1889 y 1922, desarrollando una importante labor pastoral y cultural en relación con la revitalización del fenómeno jacobeo. Sobre su figura y estas cuestiones, véase: Rodríguez, M.: «Herrera de la Iglesia, José Martín de», en Rodríguez, M. (Dir.): *Gran Enciclopedia del Camino de Santiago*. Vol. IX. Santiago, 2010. Pp. 148-152.
- ⁶² 1891, 1897, 1909, 1915 y 1920.
- ⁶³ Cabrera Massé, M^{ra}: «Modesto Brocos», Pulido Novoa, A. (Dir.): *Artistas galegos. Pintores. Ata o Romanticismo*. (...) op. cit. Pp. 296-323.
- ⁶⁴ Pereira, F. y Sousa, J.: «Las tradiciones del apóstol Santiago en Galicia», en Calvo Domínguez, M. (Coord.): *Santiago, la Esperanza. Colegio de Fonseca*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 226-227.
- ⁶⁵ En palabras del propio autor, «fue un cuadro por mi soñado antes de ser pintor»
- ⁶⁶ El Correo Gallego, 2 de abril de 1997: «SOS ante la agonía del famoso tríptico de Brocos» *Tribuna Libre*, por José María Díaz.
- ⁶⁷ El Correo Gallego, 25 de abril de 1997: «El valioso tríptico de Brocos sobre el Apóstol logra escapar de la ruina. El cuadro, situado en la Sacristía de la Catedral, está ya en manos de los especialistas»
- ⁶⁸ García Iglesias, J. M.: *Santigos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Op. Cit. P. 153.
- ⁶⁹ Un año antes, en 1896, se había colocado la vidriera de la ventana situada sobre la Puerta Santa, también de cara a su apertura el 31 de diciembre de ese año, en la que se representa un Santiago sedente en el que se suman influencias de distintos modelos presentes en la catedral. Ver: García Iglesias, J. M.: *Santigos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Op. Cit. Pp. 90-91.
- ⁷⁰ Singul Lorenzo, F.: «Vitrais da fachada do Obradoiro da catedral de Santiago de Compostela», en *Santiago de Compostela, un tempo, un lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 89-91.
- ⁷¹ Nacido en León en 1887, pero compostelano de adopción y en donde murió en 1959.
- ⁷² Yzquierdo Peiró, R.: «Juan Luis y la pintura en la catedral de Santiago: el Tríptico de Pentecostés», en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Un tesoro olvidado recuperado: el Tríptico de Juan Luis de la catedral de Santiago*. Op. Cit. Pp. 10-45
- ⁷³ Juan Luis López García (Santiago, 1894-1984), fue uno de los artistas más destacados de la Compostela de la primera mitad del siglo XX, pudiéndose enmarcar, cronológica y estilísticamente en la llamada *Generación del 16*, especialmente activa en la ciudad, en todos los ámbitos artísticos y culturales. Sobre este artista, véase: Travieso, J. y Cerviño Lago, J.: *El pintor Juan Luis*. A Coruña, 1994 y López Vázquez, J. M.: «Juan Luis», en VV. AA.: *Artistas gallegos. Pintores (El Regionalismo I)*. Vigo, 1997. Pp. 370-413.

⁷⁴ En la documentación conservada en el Archivo de la catedral de Santiago, se encuentran referencias a los recibos cursados por Juan Luis al Cabildo a lo largo del año 1920 por la entrega del Tríptico (ACS. Comprobantes de cuentas 1919-1921, Leg. s/c.). Algunos de estos pagos aparecen recogidos en Mera Álvarez, I.: *La catedral de Santiago en la época contemporánea: arte y arquitectura (1833-1923)*. Santiago, 2011. P. 75.

⁷⁵ Las piezas que acompañaron al Tríptico fueron, como ha recogido, entre otros, Josefina Cerviño, los retratos de *Manuel Bujados*, de *Portal Fradejas*, de *Isidoro Millán* y de *Pura Manjón*. Cerviño Lago, J.: «El pintor Juan Luis: su vida» (...), op. cit. P. 33.

⁷⁶ Sigue en esta obra el esquema compositivo utilizado por Juan Luis e influencias presentes en *Primer milagro de Nuestra Señora de la Esclavitud*, pieza de 1917, realizada para el Santuario del mismo nombre.

⁷⁷ Como señala el propio artista en uno de los recibos cursados al Cabildo en el que se refiere al «tríptico que estoy pintando para el nuevo retablo de la Capilla del Espíritu Santo». Así mismo, todos estos comprobantes, siete en total, por un importe final de 2.400 pesetas, aparecen agrupados en una carpeta bajo el título «Capilla del Espíritu Santo» (ACS. *Comprobantes de cuentas 1919-1921*, Leg. s/c. Recibo de 10 de febrero de 1920).

⁷⁸ Rosende Valdés, A. A.: «El antiguo coro de la catedral de Santiago», en *Compostellanum*, vol. 23 (1978). Pp. 217-246.

⁷⁹ Sobre este tema y, en general, la evolución de la catedral compostelana entre 1833 y 1923, véase: Mera Álvarez, I.: *La catedral de Santiago en la época contemporánea: (...)* op. cit.

⁸⁰ Otero Túniz, buen conocedor de la obra de Juan Luis, llegó a ver la pieza en su ubicación original y dejó constancia, por un lado, del olvido en el que cayó, pasado el tiempo, tras retirarse a espacios de almacenaje en la tribuna de la capilla de la Comunión; pero también de los valores artísticos de la obra: «Sin duda, muchos más quilates ofrecía el tríptico que para la capilla del Espíritu Santo hizo en 1920 el gran pintor Juan Luis. No sé dónde se encuentra ahora, pero recuerdo el aspecto primitivo y exquisito de su tabla principal representando la Pentecostés y el no menos refinado de las dos tablas laterales con las figuras de San Francisco y Santa Isabel». Otero Túniz, R.: «La Edad Contemporánea», en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. IX Centenario de la Catedral de Santiago de Compostela, Año Santo 1976. Barcelona, 1977. Pp. 394-395.

⁸¹ Los trabajos de restauración fueron realizados por María Victoria Valverde, ver memoria publicada en Valverde García, M^a V.: «La restauración. Memoria técnica», en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Un tesoro olvidado recuperado: el Tríptico de Juan Luis de la catedral de Santiago*. Op. Cit. Pp. 46-59.

⁸² Con ocasión de este proyecto de restauración y musealización del Tríptico de Pentecostés, se editó la monografía ya citada: Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Un tesoro olvidado recuperado: el Tríptico de Juan Luis de la catedral de Santiago*. Op. Cit.

⁸³ Díaz, J. M^a: «Años santos composteláns. De León XIII á contenda de 1936», en VV. AA.: *Compostela na historia: redescubrimiento—redescubrimiento*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 45 – 57.

⁸⁴ *Hechos*, 2. «Cuando llegó el día de Pentecostés, estaban todos juntos en el mismo lugar.

De repente, vino del cielo un ruido como el de una violenta ráfaga de viento y llenó toda la casa donde estaban reunidos. Se les aparecieron entonces unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos».

⁸⁵ ¿MCMXX? Lamentablemente se han perdido las últimas cifras del año. 1920, sería la fecha si se tienen en cuenta los recibos presentados por el pintor al canónigo fabriquero, D. Santiago Tafall, en ese año. (ACS. Comprobantes de cuentas 1919-1921, Leg. s/c.). Ver, sobre este particular, Yzquierdo Peiró, R.: «Juan Luis y la pintura en la catedral de Santiago: el Tríptico de Pentecostés», en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Un tesoro olvidado recuperado: el Tríptico de Juan Luis de la catedral de Santiago*. Op. Cit. P. 24.

⁸⁶ En el capítulo IV de *Las florecillas de San Francisco*, crónica sobre la vida de San Francisco y la Orden franciscana redactada en el siglo XIV a partir de escritos anteriores, «En los comienzos de la fundación de la Orden, cuando aún eran pocos hermanos y no habían sido establecidos los conventos, San Francisco fue, por su devoción, a Santiago de Galicia, llevándose consigo algunos hermanos; entre ellos, al hermano Bernardo».

⁸⁷ La presencia franciscana en Compostela está acreditada pocos años después, hacia el año 1220; y algo más tarde, la de los Dominicos, en este caso, junto a la Puerta del Camino. Ambas órdenes tendrían un papel destacado en el campo de la hospitalidad y atención a los peregrinos a lo largo de los Caminos de Santiago.

⁸⁸ Sobre este tema, véase: Manso Porto, C.: «San Francisco de Asís e a súa misión apostólica en Compostela. Tradición literaria e reflexións sobre a implantación e fundación do convento compostelán», en *Peregrino e novo apóstolo. San Francisco no Camiño de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2014. Pp. 78-95.

⁸⁹ Isabel de Aragón (1271-1336), hija de Pedro III de Aragón y esposa del Rey Dinís I, fue Reina de Portugal entre los años 1282 y 1325. Fue canonizada, en el año 1625, por el Papa Urbano VIII.

⁹⁰ Aunque no llegó a profesar los votos, para poder mantener sus obras de caridad, sí perteneció a la Orden tercera franciscana y residió en el convento hasta su muerte en 1336.

⁹¹ Ver López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. VI. Santiago, 1903. Pp. 297-300.

⁹² «Al llegar el momento de la ofrenda durante la Misa, que con toda solemnidad celebraba el Arzobispo D. Berenguel, hizo muestra de los dones que ofrecía al Santo Apóstol y á su Iglesia. Presentó la riquísima corona, cubierta de piedras, de inestimable valor, y los vestidos bordados de perlas y esmaltados de piedras preciosas, de que ella solía usar en los actos de Corte durante la vida de su esposo D. Dionisio. Presentó, además, toda la rica vajilla maravillosamente labrada, que se ponía á su mesa en las fiestas de palacio; muchos paños de brocado en que estaban bordadas las armas de Portugal y Aragón; varias vestiduras y ornamentos sagrados, tejidos de oro y seda; y por último, otras muchas oblacones y limosnas en numerario. Regaló también una mula, lujosamente enjanzada, cuyo freno era de oro y plata y estaba cuajado de piedras preciosas». López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa (...)* op. cit. Apéndices, número XIX, pp. 83- 86.

⁹³ Sobrino Manzanares señala que esta obra «pertenece a una época temprana de este artista, a su paso por una temática religiosa y por una técnica simplista y lineal con tintes prerrafaelistas que iba a abandonar en su posterior evolución artística». Sobrino Manzanarez, M^a L.: «Los últimos cien años», en García Iglesias J. M. (Dir.): *La catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego I, Catedrales 1. Laracha, 1993. P. 421.

⁹⁴ El pabellón de Galicia en la exposición de Sevilla de 1929, fue diseñado por el arquitecto Miguel Durán Salgado y obtuvo la medalla de oro de la exposición. El pabellón fue inaugurado oficialmente por el rey Alfonso XIII en noviembre de ese año. Véase: León Urquiza, P.: «El pabellón de Galicia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929», en *Abrente*, n^o 44. 2012. Pp. 237-264.

⁹⁵ Cita recogida por Travieso, J.: «El pintor Juan Luis: su obra», en Travieso, J. y Cerviño Lago, J.: *El pintor Juan Luis*. Op. Cit. P. 81.

⁹⁶ Sobrino Manzanares, M^a L.: *O cartelismo en Galicia. Desde as súas orixes ata 1936*. A Coruña, 1993.

⁹⁷ VV. AA.: *Compostela na historia: (...)* op. cit. P. 163. y López Vázquez, J. M.: «Juan Luis», en Pulido Novoa, A. (Dir.): *Artistas gallegos. Pintores (el Regionalismo) (...)* op. cit. P. 375.

⁹⁸ Cerviño Lago, J.: «El pintor Juan Luis: su vida (...)» op. cit. P. 36.

⁹⁹ La exposición se celebró entre el 18 de julio de 2019 y el 6 de enero de 2020.

¹⁰⁰ Raimundo de Madrazo (Roma, 1841-Versalles, 1920), fue uno de los principales artistas españoles de la segunda mitad del siglo XIX y de los primeros años del siglo XX. Hijo y nieto de pintores, tuvo ocasión de formarse con ellos, viajando desde joven junto a su padre y teniendo la oportunidad de conocer a grandes artistas de la época, caso de Ingres, con quien Federico de Madrazo tenía una gran amistad y con quien Raimundo tuvo ocasión de colaborar en su taller parisino en su período formativo. Ver, entre otros, González López, C. (Ed.): *Raimundo de Madrazo (1841-1929)*. Catálogo de exposición. Zaragoza, 1996.

¹⁰¹ La pieza fue adquirida en la casa de subastas Fernando Durán de Madrid en enero de 2019 y, tras una restauración realizada por la Fundación Catedral de Santiago, presentada en el mes de mayo del mismo año.

¹⁰² Yzquierdo Peiró, R.: «Una nueva obra jacobea en las colecciones catedralicias: La traslación de los restos del apóstol Santiago a la sede de Padrón, de Raimundo de Madrazo», Op. Cit.

¹⁰³ Luna, J. J.: «La traslación de los restos del apóstol Santiago», en *De Goya a Zuloaga. La pintura española en The Hispanic Society of America*. Catálogo de exposición. Madrid, 2001. P. 66.

¹⁰⁴ Terrón Reynolds, M^a T.: «Hallazgo del primer cuadro expuesto por Raimundo de Madrazo», en *Archivo Español de Arte*, 290, 2000. Pp. 171-175

¹⁰⁵ Informe pericial de Alfonso Cañaverl de 1 de mayo de 1906. Fue facilitado, con otra documentación sobre la obra, por Fernando Durán, durante el proceso de adquisición de la misma por parte de la Fundación Catedral de Santiago.

¹⁰⁶ Así lo señala Terrón Reynolds, M^a T.: «Hallazgo del primer cuadro expuesto por Raimundo de Madrazo», en *Archivo Español de Arte*, 290, 2000. P. 175.