

La introducción del Rococó en el arzobispado de Santiago de Compostela y los retablos del antiguo convento de los Carmelitas de Padrón

IVÁN REGA CASTRO
XOSÉ CARLOS BEIRÓ PIÑEIRO

RESUMEN

A pesar de que se acostumbra a afirmar la pobre repercusión de la rocalla sobre el arte de la España del siglo XVIII, nuestra investigación se aproxima a la penetración del arte del Rococó en la diócesis de Santiago de Compostela (después de 1759), en sus conexiones con la península Ibérica, y a la conquista, utilización y comportamiento de la rocalla en la obra de entalladores y ensambladores, como José Gambino y Francisco de Lens, a partir del estudio de los retablos de la iglesia de San José de Padrón (entre 1763 y 1774), en la primera fundación de los Carmelitas Descalzos en el antiguo reino de Galicia.

PALABRAS CLAVE: arzobispado de Santiago de Compostela, Padrón, Carmelitas Descalzos, arte del Rococó, Barroco tardío y Clasicismo, retablos y talla.

ABSTRACT

Although it is assumed that the rocaille has had a poor impact on the art of Spain in the 18th century, our research deals with the penetration of the Rococo art into the archbishopric of Santiago de Compostela (after 1759) – in its connections with the Iberian peninsula – and the conquest, use and manner in the work of carvers and sculptors, like José Gambino and Francisco de Lens; on the basis of the altarpieces of the church of San José de Padrón (between 1763 and 1774), in the first foundation of the Discalced Carmelitan Order in the ancient kingdom of Galicia.

KEYWORDS: archbishopric of Santiago de Compostela, Padrón, Discalced Carmelites, Rococo art, the Later Baroque and New Classicism, altarpieces and carving.

Eran desatendidos los llamamientos a la pobreza y humildad de las recomendaciones incluidas en la carta pastoral, hecha pública en agosto de 1754, del Padre General de los Carmelitas Descalzos, Fr. Manuel de Jesús María¹, cuando se entallaban los retablos para la iglesia conventual de los Hijos del Carmelo de Padrón en el arranque del último tercio del siglo XVIII, habida cuenta de la elegancia y suntuosidad con la que se había pretendido embellecer su Casa.

Si bien es cierto que nuestro interés radica, naturalmente, en la importancia que se le ha querido otorgar a la utilización de la *rocalla* para adorno de sus arquitecturas lignarias y, en consecuencia, a las repercusiones de la introducción de los repertorios del Rococó en el arzobispado de Santiago de Compostela², pero sin pretender poner en duda la creencia generalizada entre los estudiosos sobre la negación del florecimiento del arte del Rococó en España, y la pobre repercusión de la *rocalla* sobre su arte y su arquitectura religiosa durante el siglo XVIII³.

Por lo demás, nos enfrentamos a los desafíos y complejidades de un periodo inestable, y al arte de transición del Barroco tardío, que coincide con la llegada del Academicismo o Clasicismo dieciochesco a Santiago de Compostela, que ha sido fijada, por Vigo Trasancos, entre 1764 y 1767⁴; y antecede a la promulgación de los decretos firmados por el Conde de Floridablanca en 23 y 25 de noviembre de 1777, por los que se establecía, primero, la obligación de someter los proyectos de retablos y tabernáculos a los dictámenes de la Real Academia de San Fernando, y por los que, segundo, se pronunciaba Carlos III en la lucha por la renovación y dignificación de la arquitectura religiosa en la España de finales del siglo XVIII⁵.

LA IGLESIA Y EL CONVENTO DE LOS CARMELITAS DESCALZOS DE SAN JOSÉ DE PADRÓN

La llegada de los Carmelitas Descalzos a Galicia, al alba del siglo XVIII, y su asentamiento en la villa de Padrón, depende de las generosas aportaciones del ilustre padronés D. Alonso de la Peña Rivas Montenegro, a quien Felipe IV nombraba obispo de Quito en enero de 1653. Durante su episcopado, por el que ha de alcanzar el cargo de Capitán General y Presidente de

1 MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: *La arquitectura carmelitana (1562-1800): arquitectura de los Carmelitas Descalzos en España, México y Portugal, durante los siglos XVI al XVIII*. Ávila, Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990; pp. 28 y 287.

2 Adoptamos el modelo de periodización aplicado por Martín González para estudio de la talla y la escultura del Barroco en España, y se ha preferido desechar la tradicional noción del retablo del Rococó por la lógica de la referencia al retablo del 'Barroco tardío' o del 'Barroco de inercia', puesto que el arte desarrollado entre 1750 y 1777 se ha considerado parte integrante de la época del Barroco, en Galicia. Entonces, el Barroco tardío se ha querido definir como un período de transición marcado por las conexiones entre los repertorios del Rococó y del Clasicismo dieciochesco; vid. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J.: *El retablo barroco en España*. Madrid, Alpuerto, 1993; pp. 213-216.

3 PIGNATTI, Terisio: *The Age of Rococo*. Londres, Hamlyn, 1969; pp. 34 y 142.

4 VIGO TRASANCOS, Alfredo: «La arquitectura en Santiago a mediados del siglo XVIII: la década de 1760 y la introducción del academicismo». *Actas. Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992; p. 13.

5 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas». *Fragmentos*, 12-14 (1978); pp. 116-117. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J.: «Problemática del retablo bajo Carlos III». *Fragmentos*, 12-14 (1988); p. 35.

la Audiencia de Quito en el Virreinato del Perú, entre 1668 y 1673⁶, había promovido la fundación de conventos de la Orden del Carmelo en la diócesis de Quito; y a su muerte, en mayo de 1678, dejaba a su sobrino, D. Juan Domínguez Fabeiro, presumiblemente, la cantidad de 40.000 pesos para la creación de un convento de religiosos, que se materializará en el establecimiento de los Padres carmelitas de Padrón y significará la introducción de la Orden remozada por Santa Teresa de Jesús en la Galicia de la Edad Moderna.

Se acostumbra a señalar la generosidad del prelado Peña y Montenegro, hombre piadoso y ferviente de Nuestra Señora del Carmen, con el encargo que recibe su sobrino de manos de «[...] una persona muy devota de esta religión» que había querido promover la expansión de la Orden del Carmelo por los territorios de la Corona española, según declaraba en su testamento⁷. La dotación de 40.000 pesos, a la muerte del presbítero Domínguez Fabeiro, probablemente acaecida en el verano de 1698, se entregaba al prior y religiosos del convento carmelitano del asiento de Latacunga, en el Virreinato del Perú, hasta alcanzar la creación de la nueva institución religiosa, en la diócesis de Quito, o en la Península Ibérica.

Pero, puesto que la Historia suele ser veleidosa, en septiembre de 1715 acontece la llegada a Padrón de los padres Fr. Juan del Santísimo Sacramento, Fr. Juan de Santa Teresa y el hermano Juan de San Joaquín, con la intención de dar inicio al cumplimiento de las últimas voluntades de los clérigos gallegos. Se asentaron en el llamado ‘casal de Burgonovo’, extramuros de la villa de Padrón, y fundaron un hospicio, donde combinar sus labores religiosas y la preparación de la fundación del convento carmelitano, en terrenos de los marqueses de Parga, D. Tomás de los Cobos y Sotomayor y D^a. María Josefa Rosa Castro Bolaño, de quienes consiguen su donación. Tras la generosa cesión de propiedades, y con las bendiciones del cabildo de Santa María de Iria Flavia y del arzobispo de Santiago de Compostela, y la ayuda del Consistorio padronés, el 1 de agosto de 1726, el Presidente de la comunidad carmelitana del hospicio, Fr. Juan de la Madre de Dios, hace toma de posesión de los terrenos de ‘agro de Fisterra’ y ‘cortiña do Carballal’; que luego se ampliaran con la anexión del ‘agro da Trabanca’ por donación de los Marqueses de Parga, en 15 de abril de 1728⁸.

6 BADÍN HERMO, Manuel: *El Obispo de Quito Don Alonso de la Peña y Montenegro (1596-1687)*. Madrid, CSIC., 1951; pp. 269-290. PEÑA MONTENEGRO (de la), Alonso: *Itinerario para párrocos de Indios*. Madrid, CSIC., 1995-1996; vol. 2, p. 20.

7 El 5 de marzo de 1698, en Latacunga, en el Virreinato del Perú, D. Juan Domínguez Fabeiro, redactaba sus últimas voluntades: «[...] Ytem por quanto una persona mui devota desta religion me dejo en secreta confianza a mi disposicion y libre voluntad la cantidad de quarenta mill pesos para obras pias y especialmente me ynsinuo le sería de singular agrado y obsequio empliase yo dichos quarenta mill pesos en una fundacion de Carmelitas Descalzos por la cordealisima devocion de la Gloriosa Madre Santa Teresa de Jesús, dejando a mi eleccion el lugar de dicha fundacion en este reino del Perú o de España [...] si por algún accidente, lo que Dios no permita dichos Carmelitas les mandasen desertar y desamparar la fundación del Convento de Latacunga y los demas que tuvieren en los reinos del Perú, no por eso deje de emplearse la plata de dichos quarenta mil pesos en otra fundacion de Carmelitas Descalzos dentro de los reinos de España, y quiero y así es mi voluntad se haga con dicha plata especialmente en la villa del Padron del Reyno de Galicia, diocesis de Santiago, donde espero a de ser de mucha gloria del ser y para mucha edificación y ejemplo de mis paisanos a quien quiero hazer este especial beneficio [...]». Varía (vol. V); primera serie, 707. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (ACS.).

8 Casa de Parga, leg. 2, n. 2. Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela (AHUS.). Casa de Junqueras, leg. 6, n. 87. *Ibidem* (respectivamente).

Sin embargo, poco sabemos del proceso de construcción del convento de Padres carmelitas de San José de Padrón, y su iglesia, debido a las graves pérdidas que ha sufrido su archivo y su biblioteca durante el siglo XIX, a causa de los desastres de la Guerra de la Independencia y las indecencias de la desamortización, y su posterior abandono.

Las obras debieron de comenzar en julio de 1729, por la iglesia conventual, a decir de Pardo Villar⁹, con tardanza y lentitud, a pesar de que a primeros de mayo de 1734 se oficiaba la solemne celebración del traslado y la colocación del Santísimo Sacramento en la nueva sacristía que se destinaba a espacio de culto, y por ello, los Carmelitas Descalzos solicitaban al Consistorio de la villa y al cabildo de Santa María de Iria Flavia se dispusiese lo necesario para la ceremonia¹⁰. Después del silencio, y la ralentización en el arranque del segundo tercio del siglo XVIII, en 1748 los Padres carmelitas continuaban atareados en las obras de su iglesia; Muñoz Jiménez, señala al tracista carmelitano Fr. Juan de Santa Teresa como responsable de los trabajos en el convento de los Carmelitas Descalzos de Padrón¹¹, a pesar de que la madre Sor María Antonia de Jesús relataba en su *Autobiografía* (1737-1738; 1754-1755) la llegada a Padrón de los maestros Fr. José de los Santos y Fr. José del Espíritu Santo¹². Estos arquitectos carmelitanos habían sido llamados, en 1753, a la dirección de la construcción del edificio de la Comunidad de Madres Carmelitas de Santiago de Compostela¹³, y habían trabajado en conventos de la Orden en las provincias de San Elías de Castilla la Vieja y San Joaquín de Navarra. Así que debieron de ultimar la construcción de la iglesia conventual y la elevación de las cubiertas, en cumplimiento de un ambicioso programa constructivo que combinaba bóvedas de media naranja, para las capillas de las naves laterales y crucero, con el cañón sobre arcos fajones, para la nave principal y el transepto; y en observancia de un riguroso esquema de la cruz inscrita en un rectángulo, que permitía crear naves secundarias supeditadas a la principal, y la seriación de

9 PARDO VILLAR, Aureliano: «El Convento del Carmen de Padrón». *Museo de Pontevedra*, III (1944); pp. 85-87.

10 Cabildo de Iria Flavia, 13 de enero de 1734; Colegiatas, leg. 328. Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (AHDS.).

11 MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: Op. cit., p. 294.

12 La madre Sor María Antonia de Jesús, mística y fundadora del convento de Madres Carmelitas de Santiago de Compostela, escribió en la Ciudad del Apóstol Santiago la tercera parte de su *Autobiografía*, desde 1738 a 1754; el autógrafo se conserva en tres volúmenes encuadernados en pergamino, con prólogo y articulación en capítulos del padre José de Jesús María; vid. JESÚS (de), María Antonia: *Autobiografía* (1737-1738; 1754-1755); Capítulo 48 del Libro Segundo, fols. 278 v. y 280. Archivo Conventual de Madres Carmelitas de Santiago de Compostela.

13 A instancias de la madre María Antonia de Jesús, acaecía en Santiago de Compostela, en 1748, la fundación del primer convento de Madres Carmelitas en el antiguo reino de Galicia. Después, Fr. José de los Santos se encargaba, en 1753, del trazado de los cimientos del convento de las Carmelitas Descalzas de Santiago de Compostela, y del arranque de los trabajos, que se remataban en 1758, bajo la dirección del maestro de obras, el hermano Fr. Manuel. Sin embargo, el término de la construcción de su iglesia se hará esperar, hasta finales del siglo XVIII, para levantar una edificación que en su concepción responde a las necesidades de sencillez y austeridad definidas desde el primer tercio del siglo XVII, para la arquitectura carmelitana; vid. MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: Op. cit., pp. 294, 296 y 298. FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen: «Fundaciones conventuales dezaoitescas: Convento das Carmelitas Descalzas». *Santiago de Compostela. Patrimonio Histórico Galego. Cidades*. A Coruña, Xuntanza, 1993; vol. III, p. 418.

capillas laterales intercomunicadas, como era apropiado para las comunidades religiosas de la España de la Contrarreforma (fig. 12)¹⁴.

En el diseño de trazas y la dirección de las obras pudiera haber intervenido Fr. Manuel de la Presentación, a la sazón hermano de la Casa de los Carmelitas Descalzos de Padrón, puesto que, antes de 1740, elaboraba las plantas de la iglesia parroquial de San Julián de Laiño, según las que se había alzado una construcción monumental y luminosa hacia mediados del siglo XVIII¹⁵. Así, pudiera coincidir con el carmelita descalzo de San José de Padrón que entregaba las trazas del retablo del Arcángel San Miguel, en torno a 1741, para la iglesia parroquial de Santa Columba de Louro¹⁶, en el arciprestazgo de Iria Flavia, y al que hemos querido atribuir, por proximidad y cronología, la ejecución del retablo colateral a los pies de la antigua iglesia de su Orden, que a tenor de la coherencia de su arquitectura lignaria de estípites, y su desnudez, debió de entallarse a finales de la década de 1750, necesariamente, después de la conclusión de las obras de San José de Padrón: el 15 de julio de 1752, víspera de la fiesta de Nuestra Señora del Carmen, se realizaba la solemne bendición de la iglesia conventual, que Cernadas y Castro, relata en su *Padrón festivo de el Carmen empadronado en la Ilustre Villa de Iria Flavia...* (1752)¹⁷.

14 La Orden del Carmelo se empeñó en la creación de construcciones sencillas, pero siempre proporcionadas, en busca de la belleza que se derivaba y emanaba de los modelos establecidos por la arquitectura de Francisco de Mora, a decir de Cámara Muñoz, iluminado de la arquitectura religiosa en la España del Siglo de Oro; vid. CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*. Madrid, El arquero, 1990; pp. 137-138.

15 La iglesia parroquial de Laiño, cercana a la villa de Padrón, responde a un plan de construcción de cruz latina, amplia y abovedada. Su edificación se había ordenado por mandatos de las visitas episcopales de 1716, 1732 y 1740, pero las obras se prolongaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, en cumplimiento de las trazas de Fr. Manuel de la Presentación, y con la vigilancia del maestro de cantería Manuel de la Torre Ferreiro; vid. COUSELO BOUZAS, José: *Galicia artística en el siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX*. Santiago de Compostela, Imprenta del Seminario, 1932; p. 630.

16 En relación al entallado del retablo colateral del evangelio, dedicado al Arcángel san Miguel, los primeros testimonios informan del pago de honorarios a favor de Julián Fernández Gudín en 1741: «Mas se le rebajan seiscientos reales que entregó a Julián Fernández de Godín, escultor vezino de Noya a cuenta del retablo que hizo para el Arcángel S. Miguel»; vid. cuentas de 1741. Libro de fábrica (1709-1790), fol. s. n., leg. 2. Administración Parroquial: parroquia de Santa Columba de Louro, Cordeiro. Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (AHDS.). Cumplida relación de los datos de obra se recogerán en el anexo relativo a la «Revisión de las cuentas de fábrica y cofradías desta feligresía de Cordeiro desde el año de 1740» (hasta las cuentas de 1748).

El informe técnico que sucede a su ensamblaje y las trazas del retablo fueron confeccionadas por un fraile del convento de San José de Padrón, referido como Fr. Manuel; vid. COUSELO BOUZAS, José: *Op. cit.*, p. 441.

17 CERNADAS Y CASTRO, Diego Antonio: *Padrón festivo de el Carmen empadronado en la Ilustre Villa de Iria Flavia...* Santiago de Compostela, 1752. *Ibidem: Obras en prosa y verso del Cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro natural de Galicia*. Madrid, Joachin Ibarra, 1780; vol. V, n. 2, pp. 33-136.

BARROCO, ROCOCÓ Y CLASICISMO DIECIOCHESCO: FRANCISCO DE LENS Y LOS RETABLOS DE LA CASA DE LOS PADRES CARMELITAS DE PADRÓN

A decir de Couselo Bouzas, el escultor Francisco de Lens había trabajado, en la segunda mitad del siglo XVIII, en la erección de los retablos de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz de la iglesia de San José de Padrón¹⁸, que bien pudieran corresponderse con los colaterales de Nuestras Señoras del Carmen (fig. 1) y del Rosario: la estructura del retablo de hornacina se ha monumentalizado y vaciado con un nicho flanqueado por columnas de orden compuesto, dispuestas sobre paredes cóncavas, para acentuación de la sensación de avance de los soportes internos; y a la par, el ático se resuelve en hemiciclo, con un cierre perimetral a modo de cornisa, que se rompe y se enrosca en el coronamiento, para recibir la carga de su peineta y sus volutas recortadas, que se han elevado hasta desbordar la acotación del coronamiento.

Sin embargo, al presente la identificación de los retablos ejecutados por su taller asemeja un asunto espinoso, puesto que, en el ocaso del siglo XIX, los dominicos, por medio de la ocupación de las dependencias del convento y su iglesia¹⁹, tuvieron que operar la asimilación del legado carmelitano y comenzar el proceso de impregnación de la esencia de su Orden sobre esculturas y retablos, que hubo de significar la transformación del discurso iconográfico y religioso elaborado a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII.

De la participación de Francisco de Lens en el entallado de los retablos colaterales del transepto debiera de servir de prueba el recetario ornamental de las columnas: recorridas por una red de drapeados tendidos desde cartelas de *rocalla*, que representan la natural evolución del tipo sistematizado por el maestro compostelano en los primeros años de la segunda mitad del siglo XVIII²⁰. Los soportes se cuajaban, entonces, de drapeados y guirnaldas, delicadas y aéreas, que han generado una malla que se derrama desde el sumoscapo, y se sustenta sobre la *rocalla*, en observancia del patrón que se fijaba en torno a 1756, cuando Francisco de Lens entallaba, en Santiago de Compostela, el retablo mayor de la iglesia del Colegio de las Huérfanas²¹ (fig. 2). A pesar de que en los retablos de la Casa de los Carmelitas Descalzos de Padrón, se ha logrado, por un lado, una simplificación de las colgaduras, a través del distanciamiento entre los elementos y la incorporación de rosas, o palmas, y por otro, la pérdida de plasticidad

18 COUSELO BOUZAS, José: Op. cit., p. 411.

19 La testamentaria de D. Manuel García Pan, que había adquirido el edificio del convento de los Padres Carmelitas en pública subasta, tras la desamortización de sus bienes, el 2 de junio de 1877 eleva a escritura pública el acuerdo de su cesión a la Orden de Santo Domingo, representada por Fr. Andrés María Solla García, Fr. Vicente Izquierdo, y Fr. Aquilino J. Argüelle. Prot. Ángel Astray Fernández, 2 de junio de 1877 (sin catálogo), Padrón. AHUS.

20 FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen: «O retábulo barroco galego». *Galicia no tempo. Conferencias e outros estudos*. Santiago de Compostela, 1992; p. 218.

21 Bajo la patronazgo del arzobispo Bartolomé Rajoy, en mayo de 1756, el administrador del Colegio de Doncellas Huérfanas de Santiago de Compostela contrataba la obra a Francisco de Lens; habiendo suscrito el documento notarial los arquitectos Lucas Ferro Caaveiro y Clemente Fernández Sarela, que acaudillaban la generación de artistas que sigue a Fernando de Casas y Simón Rodríguez. El entallador debió de cumplir escrupulosamente con las condiciones del contrato, a decir de Otero Túniz, puesto que se ganaba el agradecimiento y premio de los administradores de la obra, a su término, en mayo de 1758. OTERO TÚÑEZ, Ramón: «Del Barroco al Rococó: retablos e imáxenes de la iglesia compostelana de las Huérfanas». *Abrente*, 26 (1994), pp. 22-24.



Fig. 1. De Francisco de Lens, retablo colateral de Nuestra Señora del Carmen (1763 ca.), en San José de Padrón.

de los motivos, que viran más planos y recortados. Asimismo, la predilección por la utilización de columnas de escaso éntasis, engalanadas con guirnaldas, drapeados y *rocallas*, de los retablos de los talleres de Santiago de Compostela en los primeros años del último tercio del siglo XVIII, se reflejaba en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Columba de Louro (fig. 11), que había sido contratado, en la villa de Padrón, en mayo de 1763, por Alejandro Nogueira y José Gambino²², en atención a las trazas de José Benito Malvárez²³.

22 En la relación de gastos confeccionada en 1768, «Quantas que dio Don Bentura Castaño del dinero que avia entrado en su poder para la obra del Retablo mayor», se recoge: «Primeramente se le rebaxaron (doce mill) reales de vellon en que fue ajustado y rematado el retablo mayor segun consta de instrumento de que dio fee Thomas Lopez Montero escribano de numero uno de cuatro de la villa de Padron los que entrego a Joseph Gambino y Alexandro Nogueira Maestros que hizieron dicho retablo de que eximio recibo de los Señores dichos». Libro de fábrica (1709-1790), fol. 320, leg. 2. Administración Parroquial: parroquia de Santa Columba de Louro, Cordeiro. AHDS.

23 «Mas seiscientos reales que entrego a Joseph Benito Malbares por la planta de dicho retablo de que asimesmo eximio recivo». «Veinte reales a Joseph Malvares Maestro escultor por venir a reconocer dicho retablo, si estaba arreglado a la planta». Ibidem, fol. 320 v. r. (respectivamente).



Fig. 2. De Francisco de Lens, retablo mayor de la iglesia del Colegio de las Huérfanas (1756 ca.), en Santiago de Compostela.

Puesto que las interferencias del repertorio del Rococó en el arte del Barroco tardío del arzobispado de Santiago de Compostela se sentirán con fuerza en lo ornamental, la filiación de los retablos colaterales de la iglesia de los Carmelitas Descalzos con la obra de Francisco de Lens se robustece a la luz del examen de las cartelas de enmarque para el blasón de la Orden del Carmelo, y los cartuchos de *rocalla* y conchas que se abrochan sobre la cornisa del cuerpo de coronamiento.

Las *rocallas* han conseguido formulaciones elegantes, recortadas y arriñonadas, que han logrado la liberación de la contención de formas y el principio de simetría que se contemplaba en los repertorios del Barroco pleno, en tanto en cuanto participan del comportamiento que describen los adornos que se empleaban, en Santiago de Compostela, en la obra de renovación y embellecimiento de la iglesia de los benedictinos de San Martín Pinario, en la que participaba el taller de José Gambino desde los primeros años del decenio de 1760. Llamado a ocupar la vacante dejada en los trabajos de retablistica del monasterio de los benedictinos de Santiago de Compostela a la muerte de Fernando de Casas, en noviembre de 1749, y a guiar a la generación de escultores y entalladores que introducen los repertorios del Rococó, José Gambino se encargaba de la ejecución de los cancelos, parapetos y puertas que cierran el coro en su conexión visual con el presbiterio, que transforman el retablo mayor de la iglesia de los Padres benedictinos, antes de febrero de 1765²⁴ (figs. 3 y 4).

Es cierto que ‘asimetría’, ‘atectonismo’, delicadeza, artificiosidad y naturalismo pueden ser señalados como principios rectores del arte del Rococó en Europa, desde la publicación de los estudios de Kimball, y el proceso de abandono de la plasticidad en los elementos de arquitectura y decoración, y su aplanamiento y organicidad, han de ser anuncios sobre la superación de los repertorios del Barroco pleno²⁵.

Sin embargo, el origen de la subversión de los principios organizadores de lo ornamental durante el Barroco pleno se aprecia, mediado el siglo XVIII, en los grandes tondos que centran el ático del retablo mayor de la parroquial de Vilabade, en Castroverde, en el corazón de la diócesis de Lugo, hacia 1759²⁶, y en las cartelas de coronamiento para las hornacinas laterales del retablo mayor de la iglesia del Colegio de las Huérfanas, en Santiago de Compostela, que Francisco de Lens elaboraba a partir de enmarques que mixturán hojarasca de acanto y veneras, sobre cuatro volutas de guarnicionería, en composiciones simétricas y centrípetas (fig. 2). Es un hecho que en el último decenio del tercer cuarto del siglo XVIII, en los envoltorios de acanto, rosas y palmas, se observaban formas arriñonadas y solidificadas que quieren asemejar *rocalla*, aunque no han conseguido una conformación definida por la ‘dispersión de fuerzas’ y la asimetría. Se mantiene una organización geométrica y cerrada que recuerda al comportamiento de la guarnicionería, en tanto en cuanto la asimilación y asunción de las formas de la

24 FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen; LÓPEZ VÁZQUEZ, José M.: «La iglesia. Los retablos». *Santiago. San Martín Pinario*. Op. cit., pp. 261 y 270, nota 52.

25 KIMBALL, Fische: *The Creation of the Rococo*. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1943; pp. 109-110, 154-161. MINGUET, Philippe: *Esthétique du rococo*. París, J. Vrin, 1966. *Ibidem: Estética del Rococó*. Madrid, Cátedra, 1992; pp. 121-142. PARK, William: *The Idea of Rococo*. Newark, University of Delaware, 1992; pp. 23-25.

26 VILA JATO, María Dolores: «Francisco de Lens en Lugo: el retablo de la iglesia de Vilabade (Castroverde)». *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, III (1987), pp. 57-63.



Fig. 3. Del taller de José Gambino, cierres y parapetos para presbiterio y coro de la iglesia de los benedictinos de San Martín Pinario (antes de 1765), en Santiago de Compostela.



Fig. 4. Del taller de José Gambino, detalle de la talla para el cierre de la sillería del coro de San Martín Pinario (antes de 1765).

rocalla por los entalladores del arzobispado de Santiago de Compostela depende de un proceso que promete ser lento, trabajoso y traumático.

A causa de las similitudes que pueden ser observadas con el arte de Francisco de Lens, en el comportamiento de la ornamentación de drapeados y *rocalla* de las columnas, y las cartelas del ático, se concluye que los retablos colaterales del transepto de la iglesia de los Carmelitas Descalzos de Padrón debieron de ser realizados con posterioridad a sus trabajos en el Colegio de las Huérfanas de Santiago de Compostela, sobre 1756, para el retablo mayor de su iglesia; con toda probabilidad, antes de la firma del contrato por el que se compromete a la ejecución de los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Dodro, en 1771, en el arciprestazgo de Iria Flavia.

Los retablos de Nuestra Señora de las Nieves y de San Antonio de Padua eran entallados por los maestros compostelanos Francisco de Lens y Juan Domínguez de Estivada, según lo concertado con el párroco de Santa María de Dodro, en junio de 1771²⁷; en cumplimiento de las trazas de Miguel Ferro Caaveiro, que establecían un esquema de amplia expansión por la Galicia del Atlántico y depositaba la semilla de aparatos más elaboradas, como se aplicaba en el retablo mayor de San Pedro de Fiopáns, trazado por el arquitecto compostelano antes de 1777²⁸: se recurre a una gran hornacina central, en concavidad, y protegida por columnas panzudas pareadas, con sus intercolumnios destinados a imagería.

A partir del recuerdo a los retablos colaterales de Santa María de Dodro se hace hincapié en que las interferencias operadas por la intromisión de los repertorios del Rococó y del Clasicismo dieciochesco debieron de determinar, primero, la importancia de la ‘desnudez’ y la preferencia por las grandes proporciones de superficie lisa y despojada de ornamentación, para las arquitecturas lignarias del tercer cuarto del siglo XVIII; y segundo, la aparente revitalización de la naturaleza como fuente de inspiración y modelo, que se manifiesta en la reaparición de la rosa y la azucena, del laurel y la palma, y la expansión de la concha como elemento predilecto del repertorio de los decenios de 1750 y 1760 (aproximadamente)²⁹.

27 «En la ciudad de Santiago a diez y ocho días del mes de Junio año de mill sietecientos setenta y uno ante mi escribano y testigos parezio presente D. Luis Francisco Bermudez rector y cura propio de la felegresia de Santa María de Dodro y dijo que en virtud de horden que le ha dado el Illmo. Señor Arzobispo de la Ciudad y Arzobispado para su decreto de veinte y cinco de Diciembre del año pasado [...]. Ha puesto en publicas posturas quatro altares colaterales nezisitan en dicha Iglesia parroquial de la referida feligresia de Dodro arreglados a los dos plantas o planos y condiciones que avaixo se expresaran echo uno y otro por D. Miguel Ferro Caaveiro Arquitecto y Maestro de obra de la Santa y Apostólica Iglesia de esta Ciudad a que se hazieron obligaron hazer dichos quatro altares colaterales Francisco de Lens y Juan Dominguez de Estivada maestros profesores de arquitectura y escoltura vezinos desta ciudad, en la cantidad de mil nuebecientos cincuenta y seis reales de vellon que por no haver otro maior postor en beneficio de la Yglesia los ha rematado en los sobredichos en la referida cantidad». Prot. Florencio Barcia (1771), leg. 5651, fol. 26. AHUS. Cit. COUSUELO BOUZAS, José: Op. cit., pp. 411-412.

28 LÓPEZ VÁZQUEZ, José M.: «Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática». *Os profesionais da Historia da Arte ante o Patrimonio Cultural*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996; p. 74. GENDE FRANQUEIRA, Gloria: «Cita de tres maestros compostelanos en el retablo mayor de la iglesia de Fiopáns». Desglose de *Abrente. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 8 (1976); pp. 101-104.

29 MINGUET, Philippe: Op. cit., pp. 121-142. PARK, William: Op. cit., pp. 23-25.

En paralelo, la dominación de la asimetría, en calidad de principio rector del comportamiento y desenvolvimiento de lo decorativo, se instituye como prueba de las transformaciones estéticas del arte del Rococó, aunque su penetración en la Galicia del Barroco tardío se ha de expresar en la consolidación y canonización de la *rocalla* para aderezo de los retablos, durante los últimos años del tercer cuarto del siglo XVIII, y en la asunción de sus texturas, metálicas y cortantes, a la que la obra de José Gambino y Francisco de Lens no ha dejado de ser permeable.

A pesar de que de las fórmulas para construcción de la ornamentación que se aplicaban a la producción de los retablistas compostelanos, a partir del decenio de 1760, se destilan los principios que están llamados a gobernar el repertorio del Rococó para el Occidente gallego, las dificultades para definir y estudiar el comportamiento de la *rocalla* han debido condicionar la indeterminación de fuentes para su penetración y difusión por el arzobispado de Santiago de Compostela, y el antiguo reino de Galicia. Pero la raíz del problema radica en que se trata de organismos ornamentales abstractos, y de trazado asimétrico, que se inspiraban en elementos encontrados en la naturaleza, que se funden y confunden con hojas y conchas, rocas y flores, por lo que la percepción de la decoración se encuentra, naturalmente, ‘atomizada’ y fragmentada³⁰.

El tratado del decorador y arquitecto Juste-Aurèle Meissonnier, *Œuvre...* (París, 1750 ca.), ha desempeñado una labor trascendental en la difusión y popularización de la *rocalla*, en España y Europa³¹, puesto que sus trabajos han participado de la definición del arte del Rococó, y han contribuido a la expansión de la asimetría³² (fig. 5). Pero la obsesión de los escultores y arquitectos gallegos por las extravagancias de las ornamentaciones nacidas de los trabajos del cuero y la *rocalla*, nos inclina a apuntar hacia los herederos de los arquitectos y decoradores flamencos de finales del siglo XVI, que habrían desempeñado sus trabajos, en los siglos del Manierismo y el Barroco, para ajustar la plasticidad de sus cueros a la piedra y la madera, por medio del buril, y empujar su evolución de la abstracción a la organicidad del arte del siglo XVIII³³; o sus equivalencias en la Francia del Rococó (fig. 6)³⁴.

La política de apertura del reinado de Felipe V, y las transformaciones en el arte, deberían de haber propiciado la influencia de lo francés y de lo italiano, desde la Corte madrileña de los

30 FÜHRING, Peter: *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie du rococo (1695-1750)*. Turín, Umberto Alemandi, 1999; vol. II, pp. 69-70.

31 *Œuvre de Juste Aurele Meissonnier Peintre Sculpteur Architecte & Dessinateur de la Chambre et Gabinet du Roy...* París, Gabriel Huquier, 1750 ca.; contiene 118 grabados con diseños sobre platería, decoración doméstica y mobiliario, proyectos de escultura, pintura ilusionista para techos y arquitectura, vid. NYBERG, Dorothea: «Meissonnier. An Eighteenth-Century Maverick». *Œuvre de Juste Aurele Meissonnier*. París, Benjamin Blom, 1969; pp. 24-38. WIEBESON, Dora; BAINES, Claire: *The Mark J. Millard Architectural Collection. French Books. Sixteenth through Nineteenth Centuries*. Washington, The National Gallery of Art, 1993; vol. I, pp. 352-355.

32 KIMBALL, Fische: Op. cit., p. 161.

33 A partir del trabajo de Smith sobre la talla en el Alto Minho, y buscando paralelismos con el comportamiento de los repertorios del Rococó entre Galicia y el norte de Portugal, se trae a colación los talleres de Braga y Viana do Castelo, entre 1750 y 1777; SMITH, Robert C.: *A talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte, 1962; pp. 142-143.

34 Pueden referirse las composiciones y grabados de Alexis Peyrotte, ‘Motivo de ornamento con hojas para muros y enrejados’ (Lyon, 1735), que se elaboraban a partir de líneas curvas, bandas y volutas que terminan en hojas caladas; vid. FÜHRING, Peter: Op. cit., p. 88.

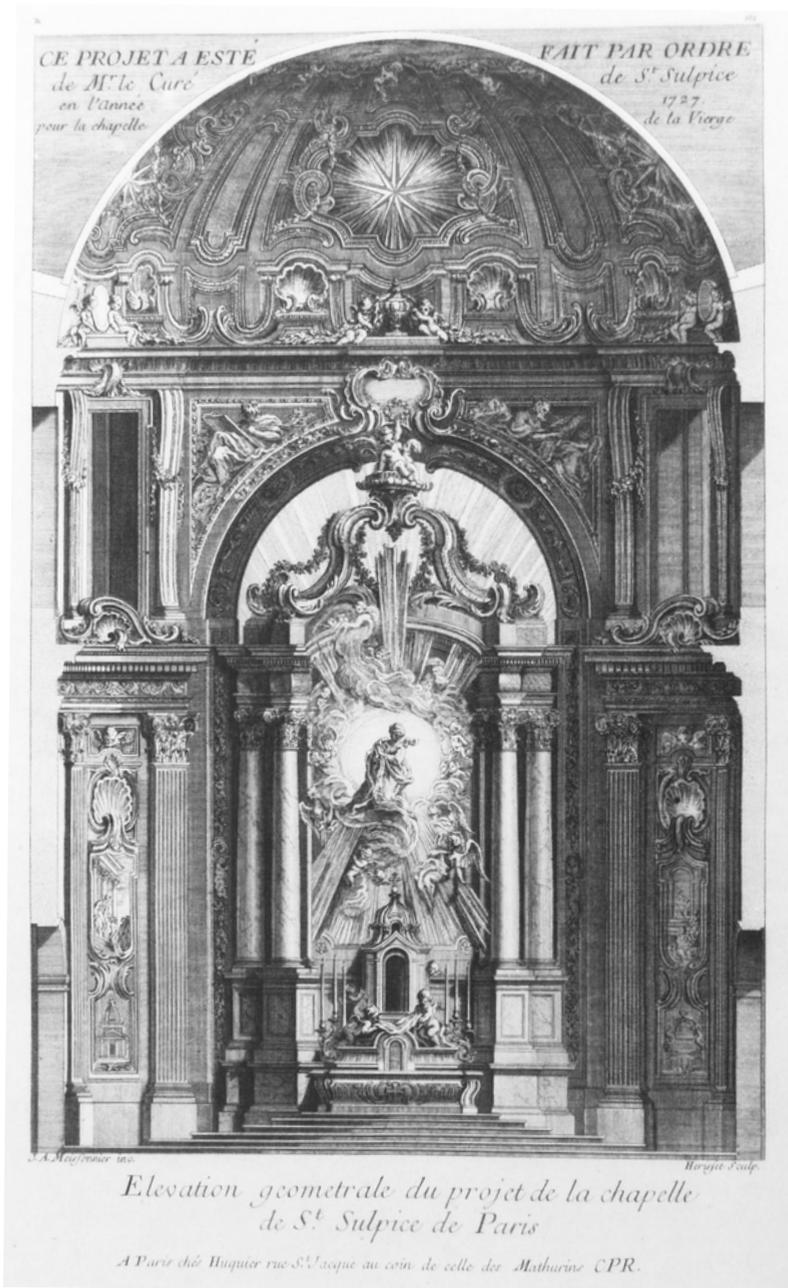


Fig. 5. *Œuvre de Juste Aurele Meissonnier Peintre Sculpteur Architecte & Dessinateur de la Chambre et Gabinet du Roy...* Paris, Gabriel Huquier, 1750 ca.; 'Proyecto para la capilla de la Virgen de la iglesia de San Sulpicio' (1727), primera plancha.



Fig. 6. De Alexis Peyrotte, 'Motivo de ornamento con hojas para muros y enrejados' (Lyon, 1735).

Borbones, a través de dos canales de comunicación; a saber, los grabados y los tratados, de los que su difusión no ha sido bien estudiada, y los intercambios de artistas entre Francia, Italia y España³⁵. Ciertamente es que los grabados han representado un papel importante en la popularización de la *rocalla* (fig. 7) y han ejercido una influencia considerable sobre el gusto de los hombres de la Galicia de la segunda mitad del siglo XVIII³⁶, junto a la difusión de tratados sobre arquitectura y decoración, y de las estampas religiosas. Puesto que hemos podido constatar que sus formas sólidas y arriñonadas hacen aparición, en todo su esplendor, durante los primeros años de la década de 1760, en Santiago de Compostela, en la capilla mayor de la iglesia de los benedictinos de San Martín Pinario, de la mano del taller de José Gambino. Al tiempo que, entre 1760 y 1765 (aproximadamente), en el arciprestazgo de Iria Flavia y la tierra de Padrón, se implantaban por medio de las obras de Alejandro Nogueira y Francisco de Lens, para la parroquial de Santa Columba de Louro y la iglesia conventual de San José de Padrón. Lo que permite afirmar que la introducción del Academicismo o Clasicismo dieciochesco en Santiago de Compostela, a lo largo del decenio de 1760, se corresponde y coincide con el arraigo del repertorio del Rococó, en los trabajos de retabística y escultura de su diócesis³⁷.

35 BOTTINEAU, Yves: *L'art de Cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*. Bordeaux, L'École des Hautes Études Hispaniques, 1962; *Ibidem: El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986; p. 678-780.

36 El grabado en Santiago de Compostela adquiere en la segunda mitad del siglo XVIII, en su camino hacia el arte del Rococó, un notable desarrollo y florecimiento de la mano de la familia Piedra, en especial del fundador de la saga, Jacobo de la Piedra, y su sobrino, Ángel Piedra.

Hacia 1755, y en correspondencia con la madurez de la obra de Jacobo de la Piedra, se data su estampa de la Inmaculada Concepción que corona la tesis de D. Manuel Reinoso Puga Taboada, que incorpora, a sus pies, una cartela, entre ramos de rosa y azucena, que se rodea de las formas rígidas y recortadas de la *rocalla*, en composición simétrica. Después, para ilustración de *Arte de relojes de ruedas para torre, sala i faltriquera...*, de Manuel del Río, impresa por Ignacio Aguayo en 1759, abre, en 1757, el escudo eclesiástico de Fr. Benito de Lago, al que se dedica la obra: de trazo cuidadoso y minucioso en el detalle, emplea un envoltorio de conchas y *rocalla*, vegetales y guarnicionería, sometido a un esquema centrípeto, cerrado y simétrico.

Hacia 1762, Ángel Piedra, se manifiesta como grabador de técnica y estilo maduro, en una orla de estaño para 'Hojas de Grados', con símbolos jacobeos y trofeos militares, que trasluce la asimilación del repertorio del Rococó, puesto que despliega, con timidez y contención, la *rocallas* de trazado asimétrico y arriñonado. Al año siguiente realiza una estampa religiosa de Santo Tomás de Aquino para 'Hojas de Grados', con ángeles ciñéndole su cingulo en premio a su triunfo sobre las tentaciones de la carne; con un enmarque sinuoso de *rocalla*, conteniendo blasones y medallones con pasajes hagiográficos, que demuestra su adhesión al repertorio del Rococó, y su preferencia por líneas asimétricas, por una técnica que traduce lentitud y detallismo; vid. BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda: *El grabado compostelano del siglo XVIII*. A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1996; pp. 170-172, 176, 369 y 373-374; figs. 99, 104, 68 y 202 (respectivamente).

37 Asimismo, durante los últimos años del tercer cuarto del siglo XVIII, se sabe de la consolidación y canonización de su uso para embellecimiento de los retablos del norte de la provincia de Lugo, y en la diócesis de Tui: ejemplifíquese en la obra del escultor Francisco Fontela para la Catedral tudense, el retablo de la Capilla de San Andrés, o del Sagrario, que por ser entallado en atención a los mandamientos del obispo Juan Manuel Rodríguez Castañón, de enero de 1766, significaba la materialización de los repertorios del Rococó en la antigua diócesis de Tui, por medio de la elegante participación de la *rocalla* y la confusión de curvas y contracurvas en el trazado de su entramado de elementos sustentantes y sustentados; vid. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Dolores: *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*. Pontevedra, Diputación Provincial, 2001; pp. 318 y 320.



Fig. 7. De Ángel Piedra, orla para 'Hoja de Grados' (Santiago de Compostela, 1762).

En resumen, el estudio de la estructura de los retablos colaterales del transepto de la iglesia de los carmelitas de Padrón reviste interés, por cuanto supone la materialización de las dificultades del arte de la segunda mitad del siglo XVIII, en Galicia. Recordemos que, en esencia, se configuran en torno a una hornacina protegida por columnas pareadas, dispuestas sobre paredes combadas, para generar un movimiento en planta que resulta, a todas luces, extraño a los repertorios del arte del Barroco pleno, en el arzobispado de Santiago de Compostela. La creación de un enmarque monumental que materializa el dominio de las fuerzas centralizadas de las arquitecturas lignarias, en el Barroco tardío, ha significado la focalización de la devoción de los fieles sobre una imagen religiosa que se ha adueñado del corazón del retablo. En tanto en cuanto la progresiva simplificación de la estructura retabular ha corrido pareja a la reducción del número de piezas de escultura, y la potenciación de los estímulos emotivos de las imágenes de candelero, para apelar a la piedad del pueblo, y descubrir un complejo cambio desde los modos de representación del Barroco pleno, hacia formulaciones más intimistas que sugieren el refinamiento y la gracia del Rococó³⁸.

Estas novedades se han consolidado en la conformación de los retablos colaterales, donde la arquitectura del contenedor condiciona en menor medida a la arquitectura lignaria en su constitución de un adecuado escenario para la liturgia: el escalonamiento de soportes en profundidad, hacia la hornacina, sumado a la concavidad activa de la planta del retablo, han de propiciar la creación de una ilusión de espacio en continuidad que relaciona, en lo sensible, las imágenes de culto y el entorno inmediato de las naves del templo, y pudieran esgrimirse como prueba de la incorporación del principio de unicidad de la estructura retabular, imperante en los repertorios del Barroco tardío en Madrid durante, y a partir, del reinado de Felipe V.

El arte de la España de la primera mitad del siglo XVIII, debe ser considerado yuxtaposición y síntesis de aportes diferentes y originales³⁹; puesto que a partir del segundo cuarto del siglo XVIII, el mármol, el bronce y el estuco han relevado a la madera dorada en la Corte de los Borbones, y la columna salomónica y el estípite han dado paso a los cinco órdenes de la arquitectura clásica; al tiempo que estructuras retabulares de paredes flexibles y ondulantes, cerradas con bóvedas de horno, y embellecidas con adornos serenos y espaciados, hunden las raíces de sus aparatos de composición en los diseños del Padre Pozzo y en la tratadística italiana o francesa.

Las trazas de los retablos madrileños del tercio central del siglo XVIII miran con añoranza las mecánicas tectónicas ancladas en la tradición, para crear arquitecturas serenas y mesuradas, de materiales nobles, reales o fingidos, en las que se recupera la elegancia del arco de medio punto, con destino a exhibir imágenes triunfalistas⁴⁰.

Los retablos colaterales del convento de San José de Padrón, que han sido datados en el decenio de 1760, acusan la influencia de los esquemas del arte cortesano del Barroco tardío, que pudieran descubrirse en las trazas de Santiago Bonavía para la iglesia de Alpañés (fig. 8),

38 PIGNATTI, Terisio: Op. cit., p. 34.

39 BOTTINEAU, Yves: Op. cit., pp. 671-672.

40 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J.: «Problemática del retablo bajo Carlo III». *Fragments*, 12-14 (1988); pp. 27-42. Ibidem: *El retablo del barroco en España*. Op. cit., p. 213. TOVAR MARTÍN, Virginia: «El retablo madrileño del siglo XVIII». *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1995; pp. 86 y ss.

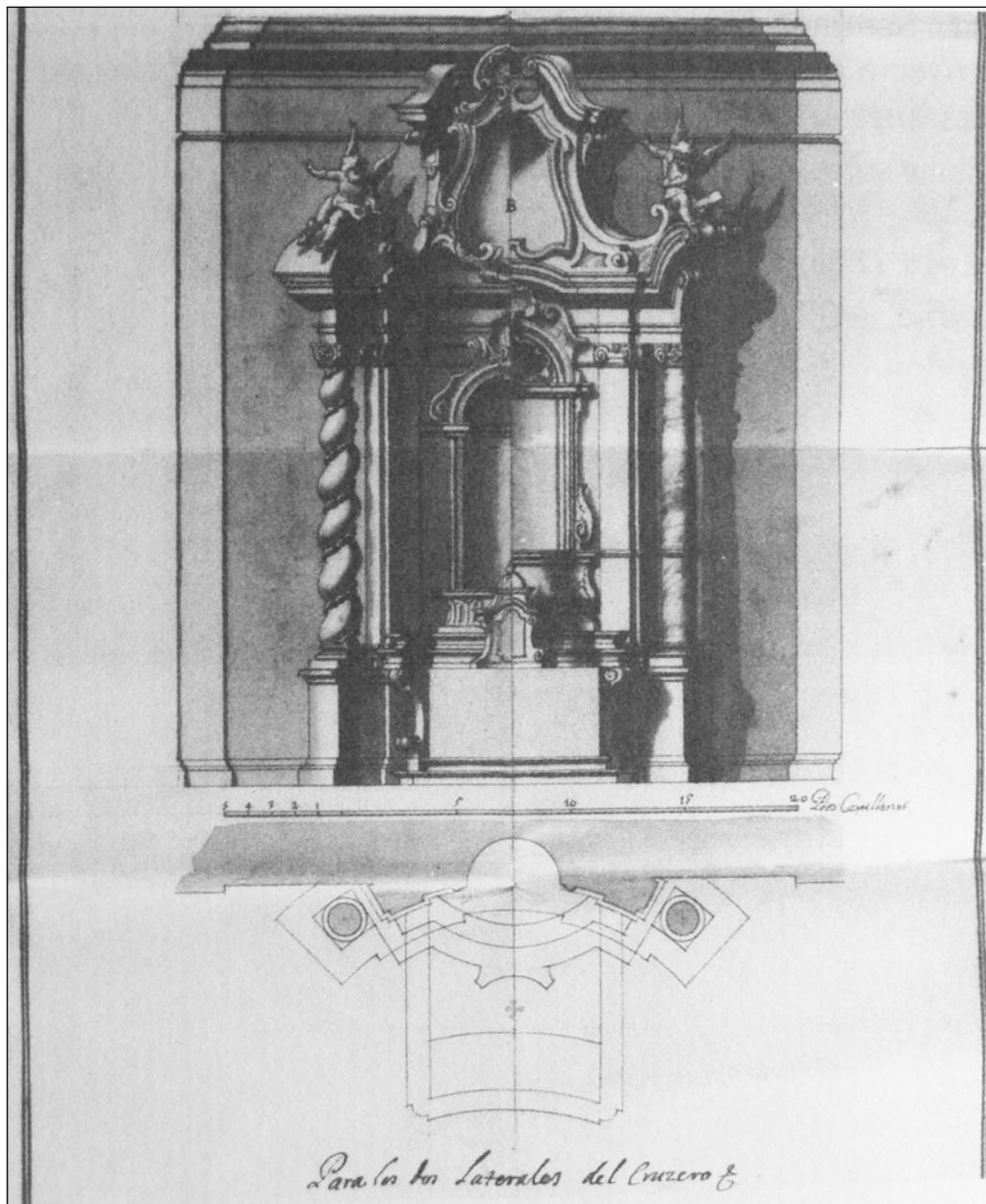


Fig. 8. De Santiago Bonavía, 'Un dibujo doble para los colaterales de la iglesia de Pagés' (1747 ca.).

en el Real Sitio de Aranjuez (1747 ca.)⁴¹. En torno a la sintaxis de los elementos de la arquitectura lignaria, y su estructura, y al amparo de la supuesta participación de Francisco de Lens en el entallado de los retablos colaterales de Nuestras Señoras del Carmen y el Rosario, se puede plantear, desde el pantanoso terreno de lo especulativo, la elaboración de las trazas por parte del arquitecto Miguel Ferro Caaveiro, a quien se le había encargado el diseño de los retablos colaterales de la parroquial de Dodro, antes de 1771. La resolución del ático en los colaterales del transepto de la antigua iglesia de los Padres carmelitas recuerda, en líneas generales, a la peineta aplicada al retablo mayor de la parroquial de San Pedro de Fiopáns, en el arciprestazgo de Barcala, en el corazón del arzobispado de Santiago de Compostela, que trazaba por el arquitecto compostelano hacia 1777⁴²: se ha recurrido a un cuerpo macizo flanqueado por volutas recortadas, engalanadas con rosas que se derraman sobre la curvatura de la hornacina central.

DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL TERCER CUARTO DEL SIGLO XVIII

Los problemas con el taller de los retablistas Fernández Gudín

Los retablos de las capillas laterales del cuerpo de naves de la iglesia de los Carmelitas Descalzos se erigieron en cumplimiento de trazas que, en líneas generales, repiten el modelo materializado en los retablos colaterales del transepto, en los retablos de Nuestras Señoras del Carmen y el Rosario. Sin embargo, la necesaria adaptación al marco del arco de ingreso a la capilla determinó un cambio sustancial en el esquema original y primigenio, que supuso la consumación del principio de unicidad de la arquitectura lignaria puesto que se han optimizado las técnicas de focalización de su estructura retabular, por medio de la suma del recurso a las paredes cóncavas, los pares de columnas a cada lado de la hornacina central y el coronamiento con bóveda de horno.

Es un hecho que los retablos del tercer cuarto del XVIII, en el arzobispado de Santiago de Compostela, son sensibles a las interferencias entre los repertorios del Rococó y el Clasicismo, pero en cuanto a la sistematización de las interrelaciones entre ‘estructura aparente’ y ornamentación, el procedimiento del Rococó es diferente al arte del Barroco pleno. Puesto que todas las tensiones, tracciones y empujes, que se redoblaban en la arquitectura de la primera mitad del siglo XVIII, resultan aniquilados por un aparato ‘atectónico’, por una arquitectura lignaria que desea renegar de sus funciones portantes y ‘estructurales’, en aras de la ingravidez. Subversión, ‘miniaturización’ y autoconciencia del juego entre naturaleza y arte, pudieran ser señalados como elementos del repertorio del Rococó que dependen de la superación de las convenciones del Barroco, aunque su revolución radicaba en las trasgresiones de la maquina-

41 ‘Un dibujo doble para los colaterales de la iglesia de Pagés’, vid. BONET CORREA, Antonio *et alii*: *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*. Palacio Real de Aranjuez, abril-mayo de 1987; p. 388, ficha 162.

42 La obra del retablo mayor de San Pedro de Fiopáns se contrataba en agosto de 1777 con los escultores compostelanos Tomás Gambino y Fernando Domínguez, según trazas de Miguel de Ferro Caaveiro; vid. GENDE FRANQUEIRA, Gloria: «Cita de tres maestros compostelanos en el retablo mayor de la iglesia de Fiopáns». Desglose de *Abrente. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 8 (1976); pp. 101-104.

ria de sus arquitecturas lignarias, en lo sensible, desde lo ‘tectónico’ hasta lo atectónico, y la radicalización del principio de desbordamiento. En consecuencia, la ornamentación muestra tendencia a retraerse y posarse sobre las uniones de la articulación para contribuir a la disolución de fuerzas: suspendida como una guirnalda, se desgaja de aquello que la sostiene, de la estructura aparente del retablo, que refuerza, por su naturaleza lábil y volátil, el propósito de ingravidez de la maquinaria constructiva del Rococó. Lo que se asocia a la lógica de su prohibición a desbordar la esfera de lo decorativo, puesto que la suma del comportamiento de la *rocalla*, la predilección por las superficies planas y desnudas, y la reducción de la plasticidad de la talla, son resortes suficientes y capaces para el forjado de la ilusión de atectonismo⁴³.

Al tiempo que en la retablística del Barroco tardío, en el arzobispado de Santiago de Compostela, las interferencias del repertorio del Clasicismo dieciochesco ponen en peligro la misión de la *rocalla*, puesto que, en los últimos años del tercer cuarto del siglo XVIII, la búsqueda de la disolución de tensiones en el aparato tectónico de los retablos debe de estrellarse contra la reafirmación de su labor portante y capacidades ‘arquitectónicas’, que se defienden desde posiciones del Academicismo militante. Por consiguiente, los retablos de Santo Domingo de Guzmán y la Inmaculada Concepción para las primeras capillas anexas al crucero (fig. 9), y los de Santo Tomás de Aquino y Nuestra Señora de Fátima para las terceras capillas laterales al cuerpo de naves de la iglesia de San José de Padrón (fig. 10), han de mostrar marcas de los repertorios del Clasicismo y de superación de los hábitos pertenecientes al arte del Barroco pleno: la pérdida de potencia del éntasis de las columnas y la reafirmación del equilibrio del aparato tectónico del retablo, que supone la reducción de los netos interiores a sencillos volúmenes ortogonales, que representan la armonía de la tectónica del Clasicismo dieciochesco, y el contrapunto del corte mixtilíneo sobre los netos exteriores, y finalmente, el proceso de limpieza y restauración del arquitrabe que ha recuperado las tres fajas de su conformación ortodoxa y ha reducido su ornamentación.

Se concluye que la ornamentación del Rococó es plana, recortada y cortante, ‘pintoresca’ y acaparadora de dorados, plata y esmaltes, por lo tanto ha supuesto la radicalización de las posibilidades de las texturas solidificadas en la madera, ‘petrificaciones’ y metalizados, que mantienen el recuerdo de la talla geométrica y recortada que los epígonos de Simón Rodríguez habían incorporado a los repertorios del Barroco pleno durante el segundo cuarto del siglo XVIII: Francisco de Lens y sus contemporáneos han sido los responsables de aislar y seleccionar, de la tradición de los siglos XVII y XVIII, los elementos que pudieran ser reciclados y adaptados a la sensibilidad de la Europa del Rococó, y del desecho de la decoración que había explotado las cualidades de lo pesado y lo plástico en el arte del Barroco pleno, para allegarse, desde propuestas y formulaciones de partida incomparables, a la desnudez de superficies, al dinamismo y elegancia de las arquitecturas lignarias que germinaron en las Cortes de los Borbones, en España, Francia y Nápoles.

Pero para alcanzar a comprender las consecuencias de la consolidación y canonización de los repertorios del Rococó, y de la normalización del comportamiento de la *rocalla*, en el arzobispado de Santiago de Compostela, deberemos de desplazar el centro de interés hacia el examen de las arquitecturas lignarias de las naves laterales de la antigua Casa de los carmelitas,

43 MINGUET, Philippe: Op. cit., pp. 140-142.



Fig. 9. Del taller de los entalladores Fernández Gudín, retablo colateral de Santo Domingo de Guzmán (1770ca.), en San José de Padrón.

donde la ornamentación aspiraba a anular la maquinaria tectónica de las estructuras retabulares, en los últimos años del tercer cuarto del siglo XVIII, por su tendencia a retraerse y situarse sobre sus articulaciones, y a desterrar la pesadez impuesta por la racionalidad de los repertorios del Barroco pleno. La decoración de las columnas de sus retablos colaterales sigue un esquema organizativo que se hace repetir con ligeras variaciones, puesto que sus fustes se han engalanado con cintas tendidas desde los amarres de *rocalla* del sumoscapo, y recogen en su centro una cartela de caprichoso diseño que se expande por su panza, y bajo la que se han entrecruzado palmas y lirios. Por consiguiente, se ha constatado, primero, la generalización de composiciones de *rocalla* y unidades de ornamentación extraídas del universo de lo vegetal, lo floral y lo mineral; estilizados y esquematizados, como el follaje de acanto y la guarnicionería, y en ocasiones realistas y naturalistas, como el laurel, palmas y rosas, para festones y guirnaldas; y segundo, la radicalización del comportamiento de la *rocalla*, que no pende desde el imoscapo, puesto que su naturaleza ingrávida y volátil le permite posarse sobre la arquitect-



Fig. 10. Del taller de los entalladores Fernández Gudín, retablo colateral de Santo Tomás de Aquino (1774 ca.), en San José de Padrón.

tura lignaria, a pesar de que los entalladores se han sentido en la necesidad de hacer visible el peso y la corporeidad de la ornamentación sobre la columna, y por ello aplicaban una decoración de drapeados y guirnaldas sometida a las leyes de la gravedad y la materia.

Sin embargo, el modelo para los adornos de las columnas de los retablos de Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino, y sus gemelos, parece encontrarse en Santiago de Compostela: en las columnas empleadas para anclaje del retablo mayor de San Martín Pinario a las paredes de su presbiterio, que entallaba, probablemente antes de 1742, el taller del maestro Miguel de Romay, con Andrés Ignacio Mariño a su cabeza, y de lo que participaron los entalladores y escultores que se han de incorporar al entorno artístico de Fernando de Casas a lo largo del tercio central del siglo XVIII⁴⁴. A pesar de que en el Monasterio compostelano la decoración de las columnas ha sido resuelta en atención a la sensibilidad del Barroco pleno, de su barroquismo, participa del mismo principio organizador, con grandes y extravagantes enmarques sobre sus panzas, de los que penden drapeados, borlas y palmas.

44 OTERO TÚÑEZ, Ramón: «El retablo mayor de San Martín Pinario». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XI (1956); pp. 239-243. FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen: «La iglesia de San Martín Pinario de Santiago de Compostela: su amueblamiento». *Monjes y monasterios españoles*. Vol. I. Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1995; pp. 173-174. FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen; LÓPEZ VÁZQUEZ, José M.: «La iglesia. Los retablos». *Santiago. San Martín Pinario*. Op. cit., pp. 261-262.

En el verano de 1774, Hipólito Fernández Gudín se comprometía con el prior de la comunidad de Carmelitas Descalzos de Padrón a la talla de un retablo colateral para la iglesia conventual de San José, en cumplimiento de las condiciones que le obligaban a ejecutarlo en atención a una traza previa, en poder de los religiosos, y desde el respecto al colateral dedicado a Santa María Magdalena de Pazzi, y al modelo impuesto por su progenitor, Julián Fernández Gudín, que había realizado con anterioridad, presumiblemente, dos retablos colaterales para la iglesia de la Orden del Carmelo⁴⁵.

Lamentablemente, la identificación de los retablos realizados por estos maestros noieses parece imposible, pero resulta verosímil, y viable, la operación de aislar, de entre los retablos que embellecen la Casa de los Padres carmelitas de Padrón, los que pudieran haber sido ejecutados por el mismo taller: en primera instancia, han de ser puestas de relieve las analogías entre los retablos colaterales de las primeras capillas de las naves de los fieles y los colaterales de las terceras, que se ordenan desde la cabecera hacia los pies; y a la par, hemos de expresar nuestra certeza sobre una mejor comprensión del repertorio del Rococó por parte del entallador encargado del retablo de Santo Tomás de Aquino, en contrapunto a la obra del responsable del retablo de Santo Domingo de Guzmán, y sus hermanos del lado de la epístola (respectivamente).

Es un hecho que exhiben un esquema de construcción de lo decorativo que debiera ser considerado resultado de la contaminación entre los repertorios del Barroco pleno y el Rococó, a pesar de que el retablo colateral de Santo Tomás de Aquino ha conseguido la fragmentación y atomización de las unidades de ornamentación por la participación del principio de dispersión de fuerzas y el uso de la *rocalla*⁴⁶. Estas evidencias bastaría para respaldar el supuesto de la realización de los retablos colaterales de Santo Domingo de Guzmán y de la Inmaculada Concepción por parte de Julián Fernández Gudín, y los dedicados a Santo Tomás de Aquino y

45 «En la Villa de Noya a doze dias del mes de agosto año de mill setecientos setenta y quatro ante mi escribano y testigos parecieron pressentes de la una parte Don Hipolito Fernandez de Godin y de la otra D. Benito Suares Hermoso vecinos de esta dicha villa e digeron, que el D. Hipolito tiene tratado y ajustado con el Resverendisimo Padre fray Christoval de San Joseph Prior de el convento de Nuestra de el Carmen de la villa de el Padron hazer un retablo para la Iglesia de aquel convento por la misma traza y de la misma forma que el intitulado de Santa María Magdalena de Pasis, como D. Julian Fernandez de Godin hizo y asiento para dicha Iglesia, el D. Hipolito, su hijo, segun la planta con que se halla y ha de darle dicho Padre Prior, y además de ello, con las condiciones y capitulaciones siguientes: que el D. Hipolito ha de llebar de su cuenta, poner y asentar en dicha Iglesia el referido retablo de el modo que con dicho su padre los haze de otros dos retablos que hicieron y se hallan en dicha Iglesia assentados [...]»; vid. Prot. Domingo Romero de Caamaño (1774); leg. 2109, fol. 39. AHUS. Cit. COUSELO BOUZAS, José: Op. cit., pp. 302-303.

46 Así, en la decoración de los netos exteriores, a partir del modelo sistematizado por los epígonos de Simón Rodríguez y Fernando de Casas y reflejado en los retablos colaterales del transepto en la suma de querubín timbrado por venera y su ramillete de flores, el retablo de Santo Domingo de Guzmán guardaba, todavía, recuerdos de los enmarques de guarnicionería y permanecía anclado en lo arcaico, y por el contrario, el colateral de Santo Tomás de Aquino, no solamente ha pretendido olvidarse de sus antecedentes, sino que ha conseguido fragmentar la venera de coronamiento por la participación de volutas vegetales y distanciar a sus ramilletes de flores de un tratamiento naturalista para arrancar el proceso de miniaturización. Asimismo, a pesar de que una cartela de guarnicionería, y su venera, engalanaban el coronamiento de los netos interiores de los retablos colaterales de Santo Domingo de Guzmán y su gemelo de la capilla de la epístola, en los colaterales de Santo Tomás de Aquino y su hermano, el esquema impuesto por Francisco de Lens para adorno de la predela en los colaterales del transepto de la iglesia de San José de Padrón, y que significaba la pervivencia de los repertorios del Barroco pleno, se ha sustituido por *rocalla* que se funde y confunde con guarnicionería y acanto.

Nuestra Señora de Fátima, por su hijo, Hipólito Fernández Gudín, que necesariamente habría de ejecutar dos retablos para los Carmelitas Descalzos de Padrón. Por lo demás, tengamos presente que Couselo Bouzas ha puesto de relieve la intervención de Hipólito en obras realizadas por su padre; habiendo incluso aquél contratado algunas en nombre de éste⁴⁷.

Sin embargo, la hipótesis formulada sólo ha pretendido poner nombres a unos hechos constatados a través del análisis de sus formas y comportamiento, puesto que resulta evidente que entre los retablos de las primeras capillas laterales a la nave de la iglesia conventual, y las terceras, existen analogías, en lo relativo a los elementos de ornamentación empleados y a sus modos de ejecución, aunque entre los primeros y los segundos se aprecia una importante evolución en el comportamiento de la talla, los motivos y sus texturas.

A MODO DE CONCLUSIÓN: APROXIMACIÓN A UN DISCURSO DE EXALTACIÓN DE LA ORDEN DEL CARMELO EN EL ANTIGUO REINO DE GALICIA

A pesar de la escasez de testimonios escritos para la historia de la Casa de los carmelitas de Padrón, se ha tenido acceso a un inventario de bienes muebles elaborado en diciembre de 1835, por los comisionados de la Autoridad eclesiástica para la desamortización de las posesiones del convento de San José, «Relación circunstanciada de la entrega que hace D. Jose Prieto Cupeiro Comisionado dela Caja de Amortización a los Señores Canónigos Curas de esta Parroquia [...], dela Yglesia del Convento Carmelitas de esta Villa, sus Altares, Vasos Sagrados, y Ornamentos [...]»⁴⁸.

En consecuencia, el centro de interés de nuestros trabajos ha de desplazarse desde el examen de las consecuencias de la incorporación de los repertorios del arte del Rococó, hacia la búsqueda de interrelaciones entre los altares y retablos que son incluidos en la relación de 1835 y sus despojos, que se atesoran en la antigua Casa de la Orden del Carmelo en Padrón, en correspondencia con un ideal programa iconográfico que pudiera ser reconstruido, por medio de análisis de forma y contenido, para restauración de su discurso religioso durante el siglo XVIII. Al respecto, la presencia del blasón de los Carmelitas Descalzos sobre la hornacina del retablo colateral del transepto del evangelio, y su posición privilegiada, anexa a la capilla mayor y generadora de espacio litúrgico en torno al crucero, apunta a su dedicación a la reformadora de la Orden del Carmelo, Santa Teresa de Jesús; en su nicho, ante un paisaje que se imagina poblado por eremitas, e iluminado por la Paloma del Espíritu Santo, se nos antoja

47 COUSELO BOUZAS, José: Op. cit., pp. 302-303.

48 «[...] El altar mayor con la Ymagen del Glorioso Sn. José de cuerpo entero y a sus costados Sn. Hilarión, y Sn. Angel del mismo tamaño con mas quatro figuras, y un Santísimo Cristo grande. Un colateral con la Ymagen de Sta. Teresa. El altar de Nuestra Señora del Carmen con su Ymagen, 2 reliquias a los lados, y 2 cuadros pequeños, con 2 buques pintados. Otro altar con Sn. Elias de cuerpo entero, y una imagen pequeña de Sn. Juan. Otro altar con la Efigie de la Magdalena. Otro id. con la Ymagen de San Antonio. Otro id. con la beata María de la Encarnación. Otro colateral con la Efigie de San Juan de la Cruz de cuerpo entero. Otro altar con la Efigie de Nuestra Señora de Guadalupe. Otro id. con el Santísimo Christo de Cuerpo grande. Otro id. con la efigie de Sn. Alberto. Otro id. de las Angustias con la Efigie de la Virgen, Nuestro Señor recostado, y Sn. Jose Arimatea, con 2 arañas pequeñas de cristial. Todos estos altares están cubiertos con encerados de color, cada uno de ellos tiene un Santísimo Cristo de Bronce, su Piedra de Ara, y lo mas necesario para celebrar Misa, excepto los Misales [...]»; vid. «Ynventario Del Convento Carmelitas de Padrón»; n. rolo 74, fol. s. n. AHUS.



Fig. 11. De Alejandro Nogueira y José Gambino, retablo mayor de Santa Columba de Louro (entre 1763 y 1765), en el arciprestazgo de Iria Flavia.

colocar una talla de Santa Teresa de Jesús⁴⁹, que habría de rimar con el corazón llameante que, en el ático, simbolizaba el incendio de su alma por amor a Dios, y debiera recordar el episodio

49 A pesar de que la iconografía de Santa Teresa de Ávila es rica y compleja, desde sus primeras representaciones, en el arte religioso de la Europa de la Contrarreforma, se le muestra orante y acompañada por la Paloma del Espíritu Santo, que recuerda sus visiones estáticas, su literatura mística y su predicación del ideal de vida ascética y contemplativa; vid. CACAB DE BUSSY, Adeline; CHAZAL, Gilles: *L'Art du XVIIe siècle dans les Carmels de France*. París, Musée du Petit Palais, noviembre de 1982-febrero de 1983; p. 43.

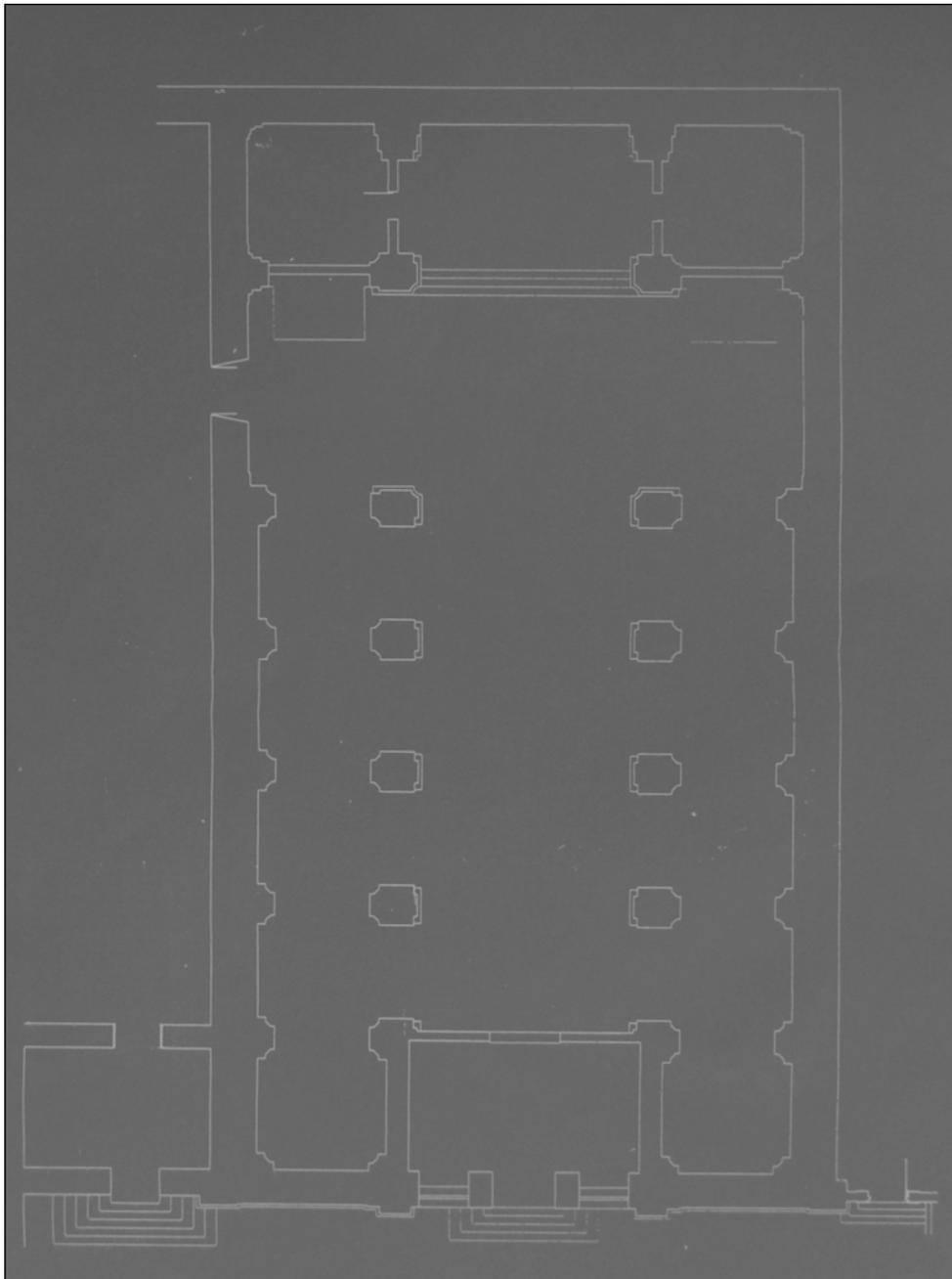


Fig. 12. Planimetría de la iglesia de los Carmelitas Descalzos de San José de Padrón, según (presumiblemente) el plan de los arquitectos carmelitanos Fr. José de los Santos y Fr. José del Espíritu Santo (a partir de 1748).

de la ‘transverberación’, de la visión mística del ángel que le atraviesa su corazón con un dardo incandescente⁵⁰.

Al tiempo que el colateral de la epístola habría sido dedicado a San Juan de la Cruz, como parece indicar la brillante cruz que se erige sobre la hornacina del retablo y apunta hacia a la visión estática de la «Imagen de Cristo con la Cruz acuestas» durante su retiro en la Casa de los Carmelitas Descalzos de Segovia⁵¹; por lo que la presencia del emblema de Nuestra Señora del Rosario, en la base del ático, no debiera de considerarse como un obstáculo para la aceptación de la tesis, puesto que los religiosos del Carmelo han profesado gran devoción por esta advocación mariana, y su rezo⁵².

Las suposiciones sobre la participación de Francisco de Lens en los trabajos de retabística de la iglesia conventual de San José de Padrón se transforman en certezas, a la luz de las aportaciones realizadas por los estudios de iconografía y los testimonios sobre el «Pleito de el Padre Prior y religiosos del convento de Carmelitas descalzos de la villa de el Padron con Francisco de Lens escultor [...]»⁵³. Puesto que entre los autos y peticiones del proceso en la Audiencia

50 Ejemplifiquémoslo con el grabado de I. Palomino que ilustra, en el siglo XVIII, la edición madrileña de las *Obras completas* de Santa Teresa de Jesús, dedicado a la glorificación de la transverberación de la mística de Ávila, bajo la leyenda ‘Ignea tela Puer jaculat. Teresia corde Accipit, et tanto vulvere victa jacet Ignea sed jaculat tibi tela simillima Virgo. Accipe flammigera dulcia Scripta manu’, que se engalanaba con imágenes alegóricas o emblemas de la vida contemplativa y mística de Santa Teresa de Ávila; a saber, el corazón llameante atravesado por un dardo, la salamandra que arde sin consumirse, el girasol y la brújula; vid. *Obra de la Gloriosa Madre Santa Teresa de Jesús fundadora de la reforma de la orden de Nuestra Señora del Carmen...* Madrid, Joseph de Orga, 1752. Cit. SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza, 1981; p. 89.

«[...] Hieroglíficos de la canonización de Santa Teresa de Jesus [...]. A la otra parte muestra Santa Madre, como en raptó, abiertos los brazos y llagado y descubierto el corazón, y su insignia que es el Espíritu Santo en figura de paloma hacia el corazón de la Santa [...]. Pintose la Santa Madre y un Angel que con un dardo de fuego le passava el pecho, y Christo Nuestro Señor, y en el corazón una flecha [...]». SAN JOSÉ (de), Diego: *Compendio de las Solemnnes Fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N. S. M. Teresa de Jesus...* Madrid, Vda. de Alonso Martín, 1615; p. 71. Cit. DÁVILA FERNÁNDEZ, María del Pilar: *Los sermones y el arte*. Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1980; pp. 118-119.

51 RIBADENEYRA (de), Pedro: *Flos Sanctorum de las vidas de los Santos...* Madrid, Joachin Ibarra, 1761; «Vida de San Juan de la Cruz, Doctor mystico y primer Carmelita Descalzo, a 24 de noviembre [...]», pp. 519-520. Cfr. CACAB DE BUSSY, Adeline; CHAZAL, Gilles: Op. cit., p. 72.

52 Recuérdese que Santa Teresa de Jesús se refería al rosario como «[...] una cadena que une el cielo con la tierra»; vid. MÁLE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Encuentro, 2001; p. 438.

53 «Petición: Andrés de Pastoriza en Nombre del Reverendísimo Padre Prior y Religiosos del Convento de Carmelitas Descalzos de la Villa de Padron ante V. M. [...], digo que el Reverendísimo Padre Fr. Antonio de la Concepción Prior antecesor a mi parte, [...] ha contratado con Francisco de Lens Maestro tallista vezino de esta Ciudad, el que avia de hazer un trono, para el Coro deel Combento, segun el proyecto y planta que se le ha dado [...], ofreciendo ejecutarlo con toda seguridad, y perfección [...], en la cantidad de dos mil quinientos reales de vellón, lo que prezedio en el mes de Abril proximo pasado de este año; y en primero de Mayo siguiente, perzivió a quenta un mil reales de vellón [...]; y aviendo mediado algun tiempo, sinque hubiesse cumplido le reconvino mi parte verbalmente ante V. M. [...], y pasado a reconocerla Juan de Nogueira y Manuel de Leys Maestros del arte; hallaron muy poco adelantado; y aunque sele previno por V. M. la concluhiesse dentro de dos meses, o aprontasse los mil reales que ha embolsado aquenta, tampoco ha cumplido lo uno, nilo otro [...]»; vid. «Pleito de el Padre Prior y religiosos del convento de Carmelitas descalzos de la villa de el Padron con Francisco de Lens escultor [...]». Leg. 19861, n. 15; fol. 11. v. r. Archivo del Reino de Galicia (ARG).

de Santiago de Compostela, que nace del incumplimiento de las condiciones concertadas por Francisco de Lens con la Comunidad de la villa de Padrón, y su prior, para realización del 'trono' del coro alto de la iglesia conventual de San José, se descubren apuntes sobre el entallado y ensamblaje de los retablos colaterales del transepto, anterior a la primavera de 1763⁵⁴.

En resumen, antes de abril del 1763, Francisco de Lens ejecutaba los retablos del transepto de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz; en proximidad al inicio de la década de 1770, Julián Fernández Gudín, se encargaba del entallado de los retablos colaterales de las primeras capillas de las naves de los fieles; y en torno a 1774, su hijo, Hipólito Fernández Gudín, de los colaterales de las terceras capillas de la iglesia de San José de Padrón, presumiblemente.

Sin embargo, el inventario de bienes muebles de comienzos del siglo XIX, por la posición que ocupan, en la relación de altares y retablos, los colaterales de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, tuvo que elaborarse con una lectura que recorre las capillas de izquierda a derecha, del lado del evangelio al de la epístola⁵⁵. La aceptación de esta suposición ha de significar la corrección y revisión de algunos de los principios que habían sido asumidos para el estudio y datación de los retablos colaterales de la iglesia de San José de Padrón: primero, que en agosto de 1774 se había contratado, con Hipólito Fernández Gudín la ejecución del retablo colateral de San Alberto de Jerusalén o de Sicilia, «[...] Otro altar con la efigie de San Alberto», que en la actualidad se dedica a Nuestra Señora de Fátima, en la tercera capilla de la nave de la epístola; segundo, que el colateral de Santa María Magdalena de Pazzi pertenece al taller de los maestros noises, y puede ser atribuido a la gubia de Hipólito Fernández Gudín; tercero, que los retablos de las primeras capillas laterales del cuerpo de naves, en proximidad al crucero, con las imágenes de Santo Domingo de Guzmán y de la Inmaculada Concepción, debieron de ser tallados por Julián Fernández Gudín, en honor a las advocaciones marianas del Carmen y Guadalupe, y ubicados (respectivamente) en las capillas del evangelio y la epístola: «[...] El altar de Nuestra Señora del Carmen con su Ymagen, 2 reliquias a los lados, y 2 cuadros pequeños, con 2 buques pintados [...]. Otro altar con la efigie de Nuestra Señora de Guadalupe».

En cuanto al orden, en la relación de retablos y altares, ha sido establecido en atención a una alineación que corre de izquierda a derecha, de las capillas del lado del evangelio al de la epístola, y desde el presbiterio hasta los pies de la iglesia conventual. Se iniciaba en el retablo mayor, del que poco resta, pues, aunque habiendo sido consumido por las llamas de un incendio, según Pardo Villar, acaecido en la noche del 31 de diciembre de 1899⁵⁶, pudieran haberse

54 «Petizion: Pedro Chans Montenegro en nombre de Francisco de Lens, Maestro de escultura, y arquitectura vezino de esta ciudad, ante V. M. [...]; otrosí digo, que mi parte por encargo, que le hizo el Prior Fr. Antonio de la Conzepección; hizo y asentó en la Yglesia de su Convento dos retablos, y cobro la cantidad en que fueron ajustados, a cuyo tiempo le encargó la echura de dos tronos, con los símbolos del spiritusanto, y quatro remates para la mayor perfección de dos figuras de San Juan de la Cruz y Santa teresa, por seren Misterios concernientes a dichas efigies; y tambien le encargó otro trono para el coro de la Yglesia; y para comprar las maderas y dar prinzipio a las dos cargas le entregó mil reales de vellón, capitulando lo que debiesse haber por los dos primeros tronos, y el del coro, lo ajustó con mi parte en dos mil, y quinientos reales de vellón, y en virtud de la encarga, y ajuste, mi parte hizo nuevo dichos dos tronos, y quatro remates, que se hallan en poder de los Relixiosos [...]». Ibidem, fol. 15 v. r.

55 Pudiera reseñarse, en el lugar de la tercera capilla lateral a la nave septentrional, el colateral de Santa María Magdalena de Pazzi: «[...] Otro altar con la efigie de la Magdalena»; vid. «Ynventario Del Convento Carmelitas de Padrón»; n. rollo 74, fol. s. n. AHUS.

56 PARDO VILLAR, Aureliano: Op. cit., p. 87.

reutilizado elementos de talla y esculturas en el remate de la arquitectura lignaria que adorna al presente la capilla mayor: «[...] El altar mayor con la Ymagen del Glorioso Sn. José de cuerpo entero y a sus costados Sn. Ylarión, y Sn. Angel del mismo tamaño con mas quatro figuras, y un Santísimo Cristo grande»⁵⁷.

El funcionamiento de esta seriación se prueba en la posición que se corresponde con la cuarta capilla de la epístola, «[...] Otro id. de las Angustias con la Efigie de la Virgen, Nuestro Señor recostado, y Sn. Jose Arimatea, con 2 arañas pequeñas de cristal», que pertenece, en la actualidad, a un retablo escenográfico y teatral, que se ha desprovisto de la arquitectura lignaria de soporte para la escultura: un dosel, con sus colgaduras y cortinajes sostenidos por ángeles, resguarda el grupo escultórico del Descendimiento que, pudiendo fecharse en los primeros años del último cuarto del siglo XVIII, trae a la memoria, inevitablemente, el retablo mayor realizado por Tomás Gambino y Gregorio Fernández Prieto, en 1770, según trazas de Luís Lorenzana, para la antigua capilla compostelana de Nuestra Señora de las Angustias de Abaixo⁵⁸.

57 El vicario de San José de Padrón, Fr. Mauro de San Joseph, comunicaba, en julio de 1742, al cabildo de Santa María de Iria Flavia: «[...] como teniendo una imagen del Patriarca San Joseph que le vino de Roma para la iglesia de este convento, desea colocarla con la mayor solemnidad para cuio efecto suplica a V.S. se sirva dar su licencia para que pueda la comunidad salirle dia 22 del corriente procesionalmente, esto es con cruz y ciriales y llevar el Santo a la iglesia de Santiago donde también suplica a V.S. le llame con su asistencia sacando la imagen de nuestra señora y solemnizar al Santo en ella y volver por la tarde con el mismo favor y asistencia de V.S. a llebar las dos imágenes en procesion en la forma y disposicion que V.S. gustare [...]». Cabildo de Iria Flavia, 7 de julio de 1742; Colegiatas, leg. 328. AHDS.

La talla se perdía en el incendio que afectaba a la iglesia conventual en la Navidad de 1899, y que arrasó su retablo mayor; el que hubo de ensamblarse en el último tercio del siglo XVIII, puesto que, el 3 de febrero de 1769, la comunidad carmelitana de Padrón informaba, en correspondencia remitida al Conde de Amarante, de la realización de diligencias con los maestros escultores para hacer el traslado de los blasones de sus estados al ático del retablo de la capilla mayor, puesto que «[...] era preciso quitar la escada para asentar lo último que es la urna del Santísimo Sacramento [...]». Casa de Junqueras, leg. 6, n. 87. AHUS.

58 FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique: «Santa María de la Angustia de Abajo, actual iglesia parroquial de San Fructuoso». *II Semana mariana*. Santiago de Compostela, octubre de 1996; pp. 151-170.