

GAUDE VIRGO GLORIOSA: LA CAPILLA DE LOS OJOS GRANDES O LAS PIEDRAS COMO SIGNIFICANTES MARIANOS¹.

Carlos Pena Buján

RESUMO

A capela da Virxe dos Ollos Grandes, unha das máis destacadas obras deseñadas por Fernando de Casas, foi estudada case sempre dende o atribucionismo. Este artigo trata de profundizar nos valores semánticos que a arquitectura semella transmitir, analizando concretamente o sentido da pranta centralizada, dos brancos estucos e da orde arquitectónica empregada.

RESUMEN

La capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, una de las más destacadas obras diseñadas por Fernando de Casas, ha sido estudiada casi siempre desde el atribucionismo. Este artículo trata de profundizar en los valores semánticos que la arquitectura parece transmitir, analizando concretamente el sentido de la planta centralizada, de los blancos estucos y del orden arquitectónico empleado.

No muchos años después de que Fernando de Casas Novoa diseñase la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo, Johann Joachim Winckelmann creaba la Historia del Arte como disciplina autónoma. Winckelmann se preocupaba por conceptos estéticos en relación con el arte griego, desde su punto de vista, unas manifestaciones paradigmáticas que nunca se habrían vuelto a repetir. A partir de su trabajo empezaron a investigarse otros momentos, y los sucesivos historiadores se preocuparían por crear nuevos enfoques para acercarse a las manifestaciones artísticas del pasado.

¹ Este artículo es fruto de la revisión y reelaboración de un Trabajo Académicamente Dirigido, realizado bajo la supervisión del Prof. Dr. D. Alfredo Vigo Trasancos en el curso 2000-2001. Agradezco a los doctores Vigo Trasancos, Sánchez García y Taín Guzmán, componentes del tribunal que lo juzgó, con la máxima calificación, sus sugerencias. Asimismo agradezco sus ayudas incesantes a mi gran amiga Pilar Diez del Corral Corredoira.

Como parece natural, desde entonces las cosas han cambiado considerablemente y los enfoques para el estudio de la Historia del Arte, han evolucionado sustancialmente. Pero la historiografía gallega parece haberse quedado anclada en los métodos del positivismo y el atribucionismo del siglo XIX, como si el único trabajo de un investigador de esta disciplina fuese categorizar y enmarcar en compartimentos las distintas obras que nos rodean, del mismo modo que la taxonomía hace. Concretamente, el estudio del barroco gallego aún está demasiado próximo a aquel ingente trabajo que el historiador y arquitecto alemán Otto Schubert llevó a cabo hace casi un siglo².

El presente trabajo, aun aceptando los logros de estos métodos, se plantea con el fin de investigar sobre el significado de la arquitectura; por qué se emplean ciertas estructuras, qué valor semántico puede contener la exuberante y omnipresente decoración y, sobre todo, qué intenta transmitirnos el arquitecto por medio de los elementos que tiene en su mano a la hora de plantear una narración por medio de elementos simbólicos. En el fondo, la concepción que aquí se defiende es que la arquitectura no sólo son formas y espacios, sino que además, en muchos casos, porta significados³.

Concretamente en Galicia, y aún a pesar de que en la Edad Moderna su arte debe ser considerado como un arte de periferia⁴, existe algún caso en que encontrar significados es factible⁵. En el caso de la capilla que nos ocupa, un conjunto donde los significantes marianos son omnipresentes por medio de la pintura y la escultura, parece factible ver también en la arquitectura elementos que nos hablen de la Madre de Dios. Pero antes de acometer su análisis, parece razonable dar cuenta de cuáles han sido los antecedentes con que nos encontramos a estas alturas de la investigación, ver en su contexto la devoción generada por la advocación a que se dedica esta capilla y analizar la tipología de la obra arquitectónica. Por ello, esa será la estructura del presente trabajo: análisis de la historiografía, de la devoción en relación a la construcción, de la tipología y, finalmente, de los temas arquitectónicos que portan significados, y que en este caso son la planta, el estuco y los órdenes arquitectónicos.

LOS OJOS QUE HAN VISTO ESTA CAPILLA

No parece siquiera necesario indicar que hoy en día nadie comparte la opinión de Vega Blanco, un hombre que en 1918 sostenía que la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo tenía “escaso mérito artístico”⁶. Al margen de que sea

² SCHUBERT, O.: *Historia del Barroco en España*. [1908]. Madrid: Saturnino Calleja, 1924.

³ Los estudios sobre la iconografía de la arquitectura son clásicos desde los pioneros trabajos que Richard Krautheimer o Rudolf Wittkower llevaron a cabo hacia los años 40, sobre arte medieval el primero y sobre Renacimiento y Barroco el segundo.

⁴ Aunque también es cierto que desde la figura de Andrade existe una escuela de arquitectura gallega con una personalidad claramente definida. Véase al respecto VIGO TRASANCOS, A.: “Transformación, utopía y redescubrimiento. La catedral desde el Barroco a nuestros días”, *Santiago, la catedral y la memoria del arte*. (ed. M. Núñez). Santiago: Consorcio de Santiago, 2000, 187-242, espec. 200.

⁵ Sobre el valor semántico de los órdenes arquitectónicos en el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos, el claustro procesional de San Martín Pinario, el baldaquino de la catedral de Santiago y esta misma capilla véase PENA BUJÁN, C.: “¿Decoro, decoración o mera evocación?: El sentido de los órdenes arquitectónicos gallegos del Renacimiento y el Barroco”, *Sémata* 14 (2002), 47-415.

⁶ VEGA BLANCO, J.: “La catedral de Lugo”, *Boletín de la Real Academia Gallega* 126 (1918), 145.

una valoración personal, es una clara muestra de que desconocía los estudios sobre Barroco gallego que en esos momentos se habían llevado a cabo. En el momento en que él escribía su trabajo sólo contaba con dos precedentes. El primero de ellos, el origen del pretendidamente considerado método filológico en Galicia: Manuel Murguía. Dicho autor, poco más hacía que adjudicar la obra a la “mano”, en el sentido más morelliano del término, de Fernando de Casas⁷. El segundo fue Otto Schubert, el estudioso que devolvió al Barroco español el rango del que, asombrosamente, había sido despojado. En su sistemático trabajo se hace patente una mayor consideración de esta obra arquitectónica y una destacada valoración de su arquitecto, como un gran creador con una “atrevida imaginación”⁸. Quizá Vega Blanco hablase en tan despectivos términos porque no leía alemán y no conocía la obra de Schubert, trabajo que no fue traducido al castellano hasta 1924.

En todo caso, como queda indicado, ya algunos años antes había habido investigadores que se habían interesado por esta extraordinaria obra. El primero que se aproximó a la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, con el fin de su estudio fue Manuel Murguía⁹, en un trabajo lejanamente pionero cuyo fin era el inventariado del arte y los artistas compostelanos del siglo XVIII, una obra eminentemente atribucionista en cuya línea continuaría trabajando Couselo Bouzas¹⁰, con el fin de arrojar mayor luz sobre el tema.

Pero el primer análisis propiamente dicho de esta capilla lo llevaría a cabo el ya mencionado Otto Schubert¹¹, quien escribió un libro monumental en el que analizaba lo que él consideraba “Barroco” en España, y que abarca desde El Escorial¹² hasta mediados del siglo XVIII. Su trabajo consiste en catalogar y analizar cuestiones técnicas y decorativas, y sobre todo, atribuciones de obras de arte, aportando no pocas novedades en cuanto a autorías, toda vez que logró hablar de la diversidad regional, prácticamente sin minusvalorar ninguna obra –lo que es tan reprochable como hacer lo contrario-, partiendo de la premisa de que “la existencia de una cultura o arte nacional exige, como condición primordial, la unificación de los ideales, de la vida y costumbres de una raza”¹³. Además, tiene el carácter admirablemente pionero de valorar el barroco español, un arte olvidado y censurado, por ser considerado de poca calidad estética. Evidentemente, el peso de Hegel es claro y la conciencia de un “gusto de época”, por ello, constante¹⁴. Creo que lo más interesante que aporta es una profundización en la idea

⁷ MURGUÍA, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1884, 202. Acerca de los métodos historiográficos véase KULTERMANN, U.: *Historia de la historia del Arte: El camino de una ciencia*. Madrid: Akal, 1996; MARÍAS, F.: *Teoría del Arte II*. Madrid: Historia 16, 1996 y SETTIS, S.: *La “Tempestat” interpretada. Giorgione, los comitentes, el tema*. Madrid: Akal, 1989.

⁸ Véase SCHUBERT, O.: op.cit., 264.

⁹ MURGUÍA, M.: op.cit., 202.

¹⁰ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago: Imprenta, Librería y Enc. del Seminario, 1932, 237.

¹¹ Omito los trabajos manuscritos de Inocencio Portabales, de hacia 1908, ya que son simples descripciones de las alegorías pintadas en la capilla.

¹² Con El Escorial, “se inaugura el barroco en el arte español”. Cfr. SCHUBERT, O.: op.cit., 38.

¹³ En virtud de este argumento, lleva a cabo su estudio del arte español desde época de los Reyes Católicos. Ibidem, 1.

¹⁴ Véase GOMBRICH, E.H.: *Tras la historia de la cultura*. Barcelona: Ariel, 1977.

de la relación entre el barroco español y la teoría de la arquitectura del norte de Europa¹⁵, así como unos estudios pioneros sobre teoría del arte español del siglo XVII¹⁶. Las pocas ideas que aporta sobre la capilla que nos ocupa son verdaderamente claras y, aún hoy, válidas¹⁷.

Por otra parte, una de las características que solían tener los trabajos que se hacían en España sobre Historia del Arte era la de carecer de método y hablar por sugestión. Paradigma de este tipo de análisis subjetivo, abstruso y absurdo, aunque literariamente bello, es la obra de Eugenio d'Ors, de la que, desde mi punto de vista, sólo resulta interesante la teoría de los "eones", que justifica una de las aproximaciones al estudio del Barroco: el Barroco en cuanto a constante histórica¹⁸. En la misma línea se intenta mover un artículo de prensa de Luis de Alba (Otero Pedrayo) sobre el barroco gallego. Aunque no habla directamente de la capilla que nos ocupa, sí lo hace de lo que él considera características generales del barroco gallego. En todo caso, no deja de ser un ensayo pseudo-literario y pseudo-esteticista que presenta una teoría del origen "divino" del estilo en cuanto a fenómeno de época: "todo estilo se debe a leyes superiores a la voluntad de los hombres"¹⁹; una obra cuyo título es sugerente, pero de contenido desesperante. Y aunque suponga romper el hilo cronológico, quiero incluir también en este bloque el atroz trabajo de Narciso Peinado²⁰, quien con su insufrible literatura y una concepción muy libre de la tarea del historiador en cuanto que manipulador de la realidad pasada, hace un excursus plagado de especulación y barbaridades que llegan hasta el punto de pretender hacer arrancar el Renacimiento del Maestro Mateo. El método no existe y el trabajo está invadido de errores y horrores, pero aporta algún documento que puede ser útil de cara al estudio de la capilla que nos ocupa.

Afortunadamente, los análisis existentes sobre esta capilla fueron aumentando progresivamente. Supongo, ya que no conozco más que por cita, que el trabajo de Torres Balbás se mueve en la línea de Schubert²¹, al igual que Chamoso²² o el más avisado Kubler²³, historiador americano que, con la visión que le aporta el no tener sentimientos localistas, habla de arte de periferia, cuestión que, creo, se olvida con demasiada frecuencia.

¹⁵ SCHUBERT, O.: op.cit., 146. Sobre esto ya había hablado Ceán Bermúdez en un discurso en la Real Academia de San Fernando en el año 1816.

¹⁶ Ibidem, 165 y ss.

¹⁷ Ibidem, 264.

¹⁸ D'ORS, E.: *El barroco*. Madrid: Aguilar, s.d., 107-120. Se considera que los otros dos modos, que han existido de aproximarse al barroco son barroco en cuanto no-estilo, y el barroco en cuanto a momento histórico. El concepto de barroco como no-estilo es la teoría propuesta por el neo-idealista Benedetto Croce, quien defendía la historia de los artistas en relación al papel de motor de la historia del individuo, teoría también sostenida por Julius von Schlosser, quien postulaba la negación al *Zeitgeist* hegeliano por considerarlo una abstracción, no algo empírico, y posteriormente, y desde un punto de vista monista, al estudiar las estructuras que permanecen tanto en arte como en la sociedad, Benévolo. La opción del barroco en cuanto a época surge a partir de los estudios pioneros de Heinrich Wölfflin, y la crítica al formalismo habida en Alemania hacia los años 20 del siglo pasado, de manos de Panofsky y Martin básicamente, y que luego derivaría de manos de Tapié y Pevsner en el estudio geográfico de "los barrocos".

¹⁹ ALBA, L. de: "Teoría del barroco gallego", *Arte y letras* 12 (1943), 12-14.

²⁰ PEINADO, N.: *Lugo monumental y artístico*. Lugo: Diputación Provincial, 1989, 124-139.

²¹ TORRES BALBÁS, L.: "La arquitectura barroca en Galicia", *Arquitectura* 22 (1920), 47-51.

²² CHAMOSO LAMAS, M.: *La arquitectura barroca en Galicia*. Madrid: CSIC, 1955.

²³ KUBLER, G.: "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", *Ars Hispaniae*. XIV. Madrid: Plus Ultra, 1957, 285.

Vázquez Saco²⁴ estudia la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes por su importancia como referente de un contexto ideológico y religioso, en una línea historiográfica documentalista y no poco chovinista, aunque bien es cierto que es el único que aclara ciertas cuestiones referentes a devociones y cronologías que, sin embargo, no siempre justifica.

El salto hasta encontrar nuevos estudios sobre este tema es grande y éstos vienen de la mano de los discípulos de Otero Túñez de la Universidad de Santiago. En primer lugar, Folgar²⁵ dio a conocer un documento redactado en el momento del matrimonio de Fernando de Casas, a partir del cual se pueden extraer conclusiones sobre el contenido de su biblioteca y otras posesiones que dicho arquitecto treinta años antes de su muerte, toda vez que establece alguna relación entre imágenes de los tratados y la arquitectura de Casas. Estudio que se ha tomado, prácticamente como doctrina para aproximarse a la obra del arquitecto que nos ocupa hasta los trabajos del profesor Vigo, quien, consciente de la difusión de grabados y literatura teórica en el ámbito artístico compostelano, especialmente en la catedral y San Martín Pinario, ha demostrado que Casas, además, conocía tratados arquitectónicos del norte de Europa e imágenes del barroco italiano²⁶.

Pocos años después del trabajo de Folgar, la profesora Vila Jato²⁷ se interesaba por el estudio del Barroco en la provincia de Lugo, y era pionera en afrontar un estudio iconográfico de los elementos emblemáticos de nuestra obra. Bien es cierto que parcial y en algunos aspectos discutible, pero desde luego, con un enfoque novedoso. También fue ella la primera en analizar la idea de la capilla como camarín, idea que ratificaría Rosario Camacho²⁸ aunque, como intentaré demostrar posteriormente, considero que es cuestionable si se lleva a cabo un análisis de las fuentes.

El último trabajo interesante que se refiere a dicha obra es el del profesor Alfredo Vigo²⁹, quien se acerca a la idea del templo barroco desde una perspectiva que, además de estudiar aspectos formales y simbólicas, se acerca a cuestiones de percepción y semiótica, así como análisis que se aproximan a los psicólogos y sobre el significado de la arquitectura; trabajo verdaderamente sugerente y, creo, acertado en las ideas aportadas.

Aún habiendo excluido de este análisis las obras de síntesis que no aportan nada nuevo, parece evidente que la literatura sobre este tema es amplia. Ahora bien, considero que falta hacer la revisión y síntesis de las ideas vertidas sobre la capilla que nos ocupa ya que muchas veces los enlaces y las relaciones son excesivamente forzados y

²⁴ VÁZQUEZ SACO, F.: *Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Patrona de Lugo*. Lugo: Tipi "La Voz de la Verdad", 1954.

²⁵ FOLGAR de la CALLE, M^a. del C.: "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", *Cuadernos de Estudios Gallegos* 33 (1982), 535-547, espec. 542-545.

²⁶ VIGO TRASANCOS, A.: *La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago. (1738-1750). Arquitectura, triunfo y apoteosis*. Madrid: Electa, 1996.

²⁷ VILA JATO, M^a.D.: "El influjo de fuentes textuales en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo", *Los Caminos y el Arte. Actas del VI C.E.H.A.* Santiago 1989, II: 361-367; ead.: "La capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo, un espacio de exaltación mariana", *Ars longa* 2 (1991), 29-34; ead.: *Lugo barroco*. Lugo: Diputación Provincial, 1989.

²⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "El espacio del milagro: el camarín en el Barroco español", *I Congreso Internacional do Barroco: Actas*. Oporto: Reitorado da Universidade do Porto-Governo Civil do Porto, 1991, I: 185-212.

²⁹ VIGO TRASANCOS, A.: "La imagen del templo barroco: tradición y renovación", *Sémata* 7-8 (1996), 451-484.

adolecen de seriedad y rigor científico, así como analizar ciertos elementos y datos que han pasado sorprendentemente desapercibidos. Esta capilla parece un claro ejemplo demostrativo de que en el estudio del arte gallego aún queda mucho por avanzar.

DEVOCIÓN Y CONSTRUCCIÓN

En el contexto de la geografía espiritual gallega, el papel central que jugó la Madre de Dios es destacadísimo, hasta el punto de haberse llegado a forzar de modo históricamente indemostrable su relación con Galicia³⁰. En el caso de Lugo, la relación que mantuvo su iglesia con la Virgen se resume en ser ésta la devoción más destacada, aunque los problemas que tenemos para datar su antigüedad sean verdaderamente complejos.

Los pocos datos que conocemos sólo nos permiten afirmar que, al menos en la segunda mitad del siglo XV existía una clara devoción a la advocación de la Virgen “de los Ojos Grandes”³¹. Probablemente, la razón que explica la aparición de esta advocación sea tan simple como que fue el nombre popular que se le dio a la nueva imagen de la Virgen por el tamaño de sus ojos. En cualquier caso, lo que sí está documentado es la veneración que a la Madre de Dios se le rendía en Lugo. Jaime Delgado sostiene que, desde su fundación, la “iglesia” de Lugo estuvo consagrada a la Virgen, y probablemente, así fuera, aunque no existe certeza alguna³². Lo que se sabe es que después del testamento de Odoario, el primer documento en que se hace referencia a donaciones a Santa María de Lugo es una escritura publicada por Risco en *España Sagrada*, otorgada por Alfonso III en el año 879³³.

La especulación sobre fechas anteriores alcanza un verdadero clímax en una interesantísima obra que Pallares Gayoso publicó en 1700, en la que propone que la Catedral de Lugo había sido fundada en tiempos de los romanos por el propio Santiago, que éste había estado predicando en esta ciudad y que dedicó la catedral a la Virgen en la advocación de los Ojos Grandes³⁴.

Los datos que conocemos sólo nos permiten afirmar con total certeza la existencia de una capilla consagrada a la Virgen de los Ojos Grandes desde 1578³⁵, y estaría ubicada en el lugar que hoy ocupa la de San Miguel³⁶, es decir, la primera del deambulato-

³⁰ Tomado de la tradición y adoptado por algunos intelectuales. Frases como “la Virgen se hizo gallega”, escrita por Gumersindo Placer, así lo demuestran. Cit. en RODRÍGUEZ FRAIZ, A.: “Costumbres populares en las iglesias y santuarios marianos de Galicia”, *El museo de Pontevedra* 14 (1960), 91.

³¹ Es la cronología propuesta por Yarza para la actual imagen. Véase YARZA LUACES, J.: “Sobre la actividad artística: Escultura Medieval”, *Galicia no tempo*. Santiago: Xunta de Galicia, 1991, 178.

³² DELGADO GÓMEZ, J.: “La Virgen de los Ojos Grandes”, *El Románico en Galicia*. A Coruña: Edinosa, 1996, I: 247.

³³ PEINADO, N.: op.cit., 124-125. El padre Risco publicará en el tomo XL de *España Sagrada* la escritura nº57 del Tumbo Viejo, el documento citado.

³⁴ PALLARES GAYOSO, J.: *Argos Divina. Sancta Maria de Lugo de los Ojos grandes, Fundacion, y Grandezas de su Iglesia, Sanctos naturales, Reliquias, y Venerables Varones de su Ciudad, y Obispado, Obispos, y Arçobispos que en todos imperios la gouernaron*. [1700]. Lugo: Alvarelos, 1988, 25-33, 33-37 y 53-57 respectivamente. Sobra indicar el papel desempeñado por esta ponderación como medio de legitimar y dotar de prestigio lo relacionado con la fundación de la catedral lucense.

³⁵ Libro I de Actas Capitulares, folio 384 vº. Cit. en VÁZQUEZ SACO, F.: op.cit., 49.

³⁶ *Ibidem*, 60.

rio en el lado de la Epístola. Será en la segunda mitad del siglo XVII cuando se asista a un aumento de la devoción a esta Virgen por parte del Cabildo, toda vez que la cofradía que cuidaba de esta advocación adquiere un mayor vigor³⁷. Según la profesora Vila Jato, también la devoción que mostró el Lectoral de la catedral Juan Pallares Gayoso, haría que el cabildo mostrase un mayor interés por construir una nueva capilla a la Virgen³⁸.

Lo que sabemos a ciencia cierta es que, en un acuerdo capitular del 6 de octubre de 1725, se propuso llamar a Fernando de Casas para que diseñara una sacristía nueva, ya que la existente, diseñada en 1678 por Andrade, iba a ser utilizada para “colocar en ella como en capilla propia suia a Ntra^a Sr^a de los Ojos Grandes”³⁹. Por razones que nos son desconocidas, se desechará esta idea. El cabildo optará definitivamente por “trocar la capilla de Nuestra Señora por la de San Miguel [...] por ser sitio mas espazioso para dh^a capilla”⁴⁰, y en el verano de 1726 se encargará definitivamente a Fernando de Casas que “hiciera la planta arreglándose a los medios que tiene la fábrica y que la presentase en Cabildo”, hecho que ocurrirá el 29 de agosto de ese mismo año⁴¹. Probablemente, el cabildo decidiese que su patrona bien merecía un espacio aun mejor; un espacio propio en el que el carácter mariano quedara plasmado no sólo por la imagen que lo presidía, sino por medio de todos los elementos que construían el conjunto: la actual capilla de la Virgen de los Ojos Grandes.

Ahora bien, si la Virgen es la patrona de Lugo, ¿por qué no ocupa el altar mayor? Es verdaderamente complejo justificar adecuadamente la situación de la capilla que nos ocupa en la cabecera de la catedral, en línea con la nave central y el altar mayor, en el lugar en que probable y supuestamente, antes había una capilla idéntica a las que la flanquean⁴². Según Pallares, el Santísimo Sacramento ocupa el presbiterio por la especial relación que Lugo tiene con él⁴³, de modo que había de elegirse otro espacio para situar a la Madre de Dios. A día de hoy, no se conoce ningún texto que explique esta ubicación. De hecho, el único fragmento que podría arrojar luz, simplemente reduce la situación a “ser sitio mas espazioso para dh^a capilla”⁴⁴. La razón parece poderosa, pero no creo que sea la única⁴⁵.

³⁷ *Ibíd.*, 50. Cfr. PALLARES GAYOSO, J.: *op.cit.*, 565-577.

³⁸ VILA JATO, M^a D.: *Lugo barroco*, 37. Creo que resulta verdaderamente complejo demostrar que estas dos ideas sean causa y efecto. Evidentemente, en el campo de la especulación cualquier opinión es lícita. En todo caso, y sin intención de caer en una visión de corte marxista, considero necesario un estudio económico y sociológico de todo lo relativo al proceso de construcción.

³⁹ *Cit.* en VILA JATO, M^a D.: *Lugo barroco*, 37.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ *Ibíd.*, 38. No está muy claro cuando empiezan las obras. Vila Jato afirma que “la primera piedra de la nueva capilla se puso el día de la Concepción de 1726”.

⁴² Véase VÁZQUEZ SACO, F.: *op.cit.*, 61 e YZQUIERDO PERRÍN, R.: “La catedral de Lugo: consideraciones sobre su construcción”, *Abrente* 21-22 (1989-1990), 7-51.

⁴³ PALLARES GAYOSO, J.: *op.cit.* A demostrar esto consagra varios capítulos (37-39). Dicho autor sostiene que se expuso el Santísimo Sacramento a partir del concilio lucense de 569, como modo de lucha contra algunas herejías. Véase página 272.

⁴⁴ *Cit.* en VILA JATO, M^a D.: *Lugo barroco*, 37.

⁴⁵ Entiendo que debemos admitir que las fuentes pueden omitir información esencial. Véase MARÍAS, F.: *op.cit.*, 40; ONIANS, J.: “Brunelleschi: humanist or nationalist?”, *Art History* 5 (1982), 259-272, espec. 259 y RAMÍREZ, J.A.: “El método iconológico y el paranoico-crítico”, *Ars longa* 2 (1991), 15-20, espec. 19.

Queda ya demostrada la veneración que la Virgen de los Ojos Grandes tiene en Lugo. Así las cosas, parece lógico pensar que la capilla que a ella se iba a dedicar, ocupase un puesto preferente dentro del conjunto arquitectónico de la catedral. Es evidente que en arquitectura existen muchas ubicaciones privilegiadas. Concretamente, la importancia concedida a un espacio centralizado situado en eje con la iglesia está presente en el cristianismo desde las construcciones constantinianas en Tierra Santa⁴⁶. Al margen de la existencia de tipologías paralelas de espacios de advocación mariana en eje con el altar, centralizados y en la cabecera de iglesias en la Francia de Luis XIV⁴⁷, y que todavía no han sido explicadas satisfactoriamente, en este caso resulta sugerente pensar que la capilla se coloca ahí porque de este modo se establecería una relación arquitectónica “maternal”, entre el Hijo, en el altar mayor, representado en el Santo Sacramento, y su Madre, que lo observa desde su espacio íntimo.

Finalmente, una razón más que demuestra que la situación arquitectónica no hace desmerecer la pasión devota se extrae de la observación del plano de la catedral tal y como lo dibujó el canónigo Piñeiro en 1770. En dicho dibujo arquitectónico, el tamaño de la capilla iguala el del presbiterio. Evidentemente, esto es la prueba gráfica que ratifica la consideración que en el Lugo del siglo XVIII se daba a la obra arquitectónica y, sobre todo, a la advocación, ya que visualmente se está potenciando lo que se concibe como lo más interesante de la obra catedralicia.

¿UN CAMARÍN EN LUGO? TEXTOS Y PRETEXTOS

El escrito de 1725 anteriormente citado, propone llamar a Fernando de Casas “maestro de obras de la Santa Yglesia de Santiago para que dispusiese la planta y obra de una sacristía nueva (...) y p^a que en la sacristía que aora ai se haga un camarín y lo demas necesario p^a colocar en ella como en capilla propia suia a Ntr^a Sr^a de los Ojos Grandes”⁴⁸.

Al margen de las conclusiones que se puedan sacar de este fragmento y otros sobre la consideración social de Fernando de Casas, el maestro que ya había demostrado su valía en Lugo mientras trabajó como aparejador de fray Gabriel de Casas en el claustro de la catedral⁴⁹, quisiera llamar la atención sobre una interpretación legitimada

⁴⁶ Véase KRAUTHEIMER, R.: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Cátedra, 1993, 67-73.

⁴⁷ Cfr. HAUTECOEUR, L.: *Histoire de la architecture Classique en France*. París: Picard, 1948-67, II/II: 724. Evidentemente no pretendo establecer ningún tipo de relación entre estas dos manifestaciones arquitectónicas.

⁴⁸ Cit. en VILA JATO, M^a D.: *Lugo barroco*, 37.

⁴⁹ La idea del prestigio social de Casas queda reforzada por documentos que demuestran que el encargo de la obra se hizo sin subasta, toda vez que se le sufragarían los gastos necesarios para que acudiera a Lugo cada vez que fuese necesario supervisar la obra: “viniendo a este fin y p^a dar las disposiciones necesarias a esta ciudad las veces que juzgare necesarias, deteniéndose en ella en cada una todo lo que tuviese por conveniente y en cada uno dellos con la ida y buelta se le han de pagar (...) y [también] gasto de su persona y criado y posada y cavallería”. Cit. en VILA JATO, M^a D.: *Lugo barroco*, 38. Sobre la consideración social del artista en la Galicia moderna sólo existen estudios parciales, no visiones de conjunto. Los más próximos al momento estudiado son FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M^a A.: *Arte y sociedad en Compostela. 1660-1710*. A Coruña: Edicións do Castro, 1996 y TAÍN GUZMÁN, M.: *Los arquitectos y la contratación de obra arquitectónica en la Galicia barroca (1650-1700)*. A Coruña: Edicións do Castro, 1997.

por la historiografía y que considero errónea. Se ha interpretado que a Fernando de Casas se le encarga la construcción de un camarín, que se ha entendido como una capilla⁵⁰, cuando en realidad parece que con “camarín” los promotores se refieren a una tipología determinada de retablo, que se habría hecho en la sacristía de Andrade, toda vez que, cuando posteriormente se le encargue la actual capilla, se hablará de este tema en términos tales como “hazer un tabernaculo en medio de dh^a capilla, que sirva de trono a Ntr^a Sr^a”⁵¹. Ideas y conceptos han sido barajados y empleados de modos diversos, arbitraria e incoherentemente.

El problema que tenemos hoy los historiadores es que vemos el pasado tamizado por una cultura actual. Realmente no conozco la idea que se tenía en el Lugo de inicios del siglo XVIII de lo que era un camarín, entre otras cosas porque, todavía no está adecuadamente definido cuál es el significado de dicho término⁵².

Desde el establecimiento de tipologías llevado a cabo por el eminente hispanista George Kubler, se ha definido el camarín como una “extensión axial discontinua con acceso indirecto lo más comúnmente, dispuesta encima y detrás del altar”⁵³. Si a esto añadimos matices, casi todos emanados de esta definición, como que son diferentes de los espacios tardomedievales, y se conciben como espacios independientes que crean ilusiones psicológicas y dotadas de simbolismo, anexos a la estructura de la iglesia, y diferentes al resto de los espacios existentes en la Europa Católica, donde no existe una relación óptica entre la iglesia propiamente dicha y estos espacios anexos⁵⁴, que son “espacios transcendentales, casi inaccesibles a los que sólo se accede a través de un pasaje tortuoso, íntimo y escondido”⁵⁵, que son “auténticas estancias para una reina o una gran señora, (...) y tienen mucho de dormitorio y tocador *boudoir*, de salón profano y a la vez de espacio sacro”⁵⁶, que “es un organismo centralizado, de no muy grandes dimensiones, que se agrega a templos de todo tipo, bien en sus capillas mayores, bien en alguna otra capilla, sustituyendo el nicho central del retablo”⁵⁷, que “no son espacios para hombres, [ya que] éstos no pueden tener acceso a ellos”⁵⁸, y que es “una sala suspendi-

⁵⁰ Es la interpretación propuesta por VILA JATO, M^a D.: “La capilla...”, 29 y ratificada por CAMACHO MARTÍNEZ, R.: “El espacio...”, 209.

⁵¹ Cit. en VILA JATO, M^a D.: *Lugo barroco*, 38.

⁵² La definición de “camarín” que aparece en el diccionario de la Real Academia de la lengua en 1729 dice que camarín es un “apuesto o sala pequeña, retirado de la común habitación, donde se guardan diferentes bruxerías, barros, vidrios, porcelanas y otras alhajas” y “por semejanza se llama el sitio donde están las alhajas que dán los devotos para adornar las imágenes, en especial de Nuestra Señora, el qual regularmente se suele colocar detrás del Altar mismo”. *Diccionario de la lengua castellana... Compuest[o] por la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1729, 87.

⁵³ KUBLER, G.: “Arquitectura...”, 285.

⁵⁴ PALM, E.W. : “Über die Struktur der spanischen Kirche im 16.-18. Jahrhundert”, *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (1973)*. Granada: Universidad, 1976, II: 531.

⁵⁵ BONET CORREA, A.: *Andalucía barroca: Arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, s.d., 208.

⁵⁶ *Ibidem*, 206. De hecho, en el diccionario de la RAE de 1780 se añade un matiz más a “camarín”: “La pieza destinada para peynarse y vestirse las señoras. Hoy se llama tocador”. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*. Madrid: Don Joaquín Ibarra, 1780, 179.

⁵⁷ RIVAS CARMONA, J.: *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad-Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, 311.

⁵⁸ *Ibidem*, 312.

da tras el retablo, en relación directa con la imagen central del mismo, hacia la que acceden las escaleras que se desarrollan al exterior del presbiterio o capilla y, frecuentemente, fuera del plano del templo”⁵⁹ donde “se guarda la imagen y objetos de culto en relación a ella, aunque acabó siendo lugar para imagen y todos los objetos y exvotos se colocan en escaleras o salas”⁶⁰, “fuera del tiempo” y con un acceso tortuoso⁶¹, casi podemos concluir que las definiciones de camarines son tantas como el número de éstos.

Bien es cierto que la capilla que nos ocupa es centralizada y dedicada a la Virgen, como también lo es que Fernando de Casas propende a ubicar las imágenes de la Madre de Dios en espacios que tienden al círculo⁶², pero, teniendo en cuenta que ni la documentación avala la denominación de camarín, ni la tipología encaja en aspectos tan importantes como en la relación óptica y psicológica con el retablo de la nave central, la tortuosidad de su acceso, su elevación con respecto al nivel del suelo o su función (aquí se ha concebido como capilla *sensu stricto*)⁶³, creo que es más propio y correcto referirse a ella como capilla, al margen de lo tentadora que resulte la idea de adscribir dicha obra a la tipología presuntamente inventada por Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la capilla de Nuestra Señora de Atocha en Madrid⁶⁴, aunque, en las fechas que estudiamos, el concepto de tipología aún está por crear.

LA PLANTA Y SU VALOR SIMBÓLICO

A la hora de llevar a cabo la elección de la planimetría de la obra, Fernando de Casas selecciona un modelo que se plantea como novedoso dentro del panorama arquitectónico de la Galicia del momento. Es un plan central logrado a partir del más común de los mestizajes: una rotonda cubierta con una cúpula a la que se adosan tres espacios menores y un acceso cubiertos por bóvedas de cascarón gallonado, y que generan una cruz griega, que al exterior queda oculta por un muro unificador en forma rotonda.

La relación de decoro entre la tipología de la planta y su simbolismo parece claro. Desde el mundo clásico, los templos-rotonda fueron asociados a diosas vírgenes, asimilación que continuará en época cristiana, entre otras muchas cosas, por la fortuna del

⁵⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga barroca: Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad, 1981, 117.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Así lo hace al crear un espacio redondeado en el que alberga la imagen de la Virgen en el retablo de la capilla del Pilar de la catedral de Santiago y, en cierto modo, también en el retablo de la centralizada capilla del Socorro de San Martín Pinario.

⁶³ La documentación corrobora su verdadera función; “...hazer un tabernaculo en medio de dh^a capilla, que sirva de trono a Ntr^a Sr^a, en donde se avían de hazer dos altares en que pueda celebrarse a un mismo tiempo”, cit. en VILA JATO, M^a D.: *Lugo barroco*, 38

⁶⁴ Véase CÁMARA MUÑOZ, A.: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro: Idea, traza y edificio*. Madrid: Ediciones El Arquero, 1990, 138. Cfr. TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: CSIC, 1975; TOVAR MARTÍN, V.; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El arte del Barroco. I. Arquitectura y escultura*. Madrid: Taurus, 1990; RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.; TOVAR MARTÍN, V.: “Arquitectura” y “Sobre la arquitectura y los arquitectos”, *Los siglos del Barroco* (ed. J. Sureda). Madrid: Akal, 1997, 13-32 y 47-124.

Panteón romano, que desde el Renacimiento es considerado como la arquitectura perfecta⁶⁵. El Panteón, que se consideraba una “casa de demonios”, en el 614, de manos de Bonifacio IV se transforma en una iglesia católica dedicada a la Virgen, y los demonios son expulsados de él, ya que tal y como nos cuenta Santiago de Vorágine en su *Leyenda Dorada*, el Panteón era un ejemplo de *superbia* de los paganos, y sólo se podría haber construido con ayuda del propio demonio⁶⁶. En cualquier caso, su tipología planimétrica tuvo una larga fortuna que llevará a que se construyan no pocas iglesias con dicho esquema, especialmente a partir del gran impacto que causó en los arquitectos del Renacimiento, quienes no se cansaron de incluirlo, como la más excelsa de las arquitecturas, entre sus múltiples aproximaciones a las edificaciones de la Antigüedad.

En este caso, y teniendo en cuenta la indudable e inminente difusión que tuvieron los tratados de arquitectura a lo largo de la Edad Moderna, y si Casas tenía ediciones en castellano de Vitruvio y, sobre todo, de Alberti, la justificación teórica de una rotonda para un espacio consagrado a la Virgen podría resultar obvia⁶⁷. Pero el problema surge a la hora de buscar los referentes visuales que pretendidamente inspiraron a Casas la planta diseñada. Hasta el momento las soluciones propuestas han apuntado en tres direcciones: por una parte se ha dicho que la capilla que nos ocupa era la fusión del *templo tondo* con el *templo ovale* de Serlio⁶⁸, por otra se han apuntado relaciones con Andalucía⁶⁹ y en tercer lugar, con el mundo francés⁷⁰.

Es indudable que la fascinación que las imágenes serlianas ejercieron entre los proyectistas europeos fue inmensa. Su gran mérito radica en haber sido el creador de un repertorio de imágenes con valor didascálico para el diletante arquitectónico y en haber difundido por Europa su concepción del arte romano como un *Formenlehre* o sistema semántico por el que el arquitecto se comunica con el espectador a partir de un lenguaje codificado de antemano, basado en el magisterio de las ruinas, o como él dice en la portada de su Libro III, “Roma quanta fuit ipsa ruina docet”⁷¹. Los suyos son los prime-

⁶⁵ BUDDENSIEG, T.: “Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance”, *Classical influences in the European Culture A.D.500-1500*. (ed. R.R.Bolgar). Cambridge: Cambridge University Press, 1971, 259. El primero en decir esto fue Flavio Biondo (*Roma instaurata*, 1446), quien habla del Panteón como el edificio más bello de Roma y la “insignis ecclesia, ceteras facile superans”. Años más tarde, Serlio dirá del Panteón que es “la meglio intensa Architettura di tutte l’altre che io ho vedute, e che si veggono”.

⁶⁶ Existe un texto de Hermann de Fritzlar (ca. 1350) sobre la destrucción de Bonifacio IV de los ídolos y de la huida de 72 demonios de las estatuas rotas; “der Romer apgot, der Tuvel, nam den Tynaphel obene von der Kirchen... Disen furte her von sente Peters munster... und das loch an der Kirchen, do der Tynaphel uffestunt, daz stet noch offen, unde enmac nimant vorbuwen”. Véase BUDDENSIEG, T.: art.cit., 260.

⁶⁷ El catálogo de la biblioteca de Fernando de Casas, más de treinta años antes de morir, en FOLGAR de la CALLE, M^a del C.: art.cit.

⁶⁸ *Ibidem*, 542.

⁶⁹ VILA JATO, M^a D.: *Lugo barroco...*, 42.

⁷⁰ VILA JATO, M^a D.: “La capilla...”, 29.

⁷¹ Sobre Serlio son básicos los trabajos de ARGAN, G.C.: “Sebastiano Serlio”, *L’Arte* 35 (1932) 183-199; BROTHERS, C.: “Architecture, Texts, and Imitation in late-fifteenth- and early-sixteenth- Century Rome”, *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture. c.1000-c.1650*. (ed. G. Clarke; P. Crossley). New York: Cambridge University Press, 2000, 82-101, espec.100; CARUNCHIO, T.: “Ipotesi ‘barocche’ in Sebastiano Serlio”, *Gian Lorenzo Bernini architetto e l’architettura europea del Sei-Settecento*. (ed. G. Spagnesi; M. Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, I: 35-49; DINSMOOR, W.B.: “The Literary Remains of Sebastiano Serlio”, *The Art Bulletin* 24 (1942), 55-91, 115-154; HOWARD,

ros libros impresos en los que la imagen prevalece sobre la palabra como transmisor principal de información y estilo en las artes, ya que Serlio no era un humanista para el que la arquitectura significara erudición extraída de las fuentes antiguas, sino un divulgador no intelectual de los diseños antiguos y modernos⁷².

Por otra parte, y por lo que respecta al mundo andaluz, considero que la hipótesis es difícil de mantener. No hay modo de demostrar que Fernando de Casas conociese las imágenes que presuntamente sirvieron de patrón visual, habida cuenta de la escasa difusión de las mismas. Que yo sepa, al menos, no se conoce ningún libro ni referencia alguna a obras grabadas con las imágenes que pretendidamente debería haber conocido Casas. Asimismo, no se conocen otros viajes de Fernando de Casas que el que realizó en 1717 a Portugal y un posible viaje a León⁷³. Probablemente el problema radique en que se está confundiendo el concepto de semejanza con el de relación, y la justificación se encuentre en el empleo paralelo de unas mismas fuentes, entre otras, el sempiterno Serlio.

Las relaciones con Francia aún me parecen más difíciles de demostrar. Tratar de establecer paralelos entre la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes y la planta de la iglesia de Anet plantea, para empezar, los mismos problemas que el mundo andaluz. Verdaderamente, el tratado de Philibert de l'Orme es una obra interesantísima y cuya difusión fue extraordinaria⁷⁴, pero no considero probable que lo conociera Fernando de Casas, y mucho menos que lo aplicara, entre otras cosas, porque no responde a la tradición arquitectónica que sigue este arquitecto y en la que podemos englobar su obra. El papel jugado por el denominado "gusto nacional" en la configuración de las arquitecturas de las distintas geografías de lo que actualmente damos en llamar, con mayor o

D.: "Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights", *The Burlington Magazine* 115 (1973), 512-516; KRUF, H.-W.: *Historia de la teoría de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1990, I: 91-99; KÜHBACHER, S.: "Il principio della corrispondenza nell'architettura del Serlio e del Palladio", *Andrea Palladio: nuovi contributi*. (ed. A. Chastel; R. Cevese). Milán: Electa, 1990, 166-181; LEMERLE, F.: "Genèse de la théorie des ordres: Philandrier et Serlio", *Revue de l'Art* 103 (1994), 33-41; ONIANS, J.: *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1988, 263-286; PAUWELS, Y.: "La méthode de Serlio dans le *Quarto Libro*", *Revue de l'Art* 119/1 (1998), 33-42; id.: "Propagande architecturale et rhétorique du sublime: Serlio et les 'joyeuses entrées' de 1549", *Gazette des Beaux-Arts* 137 (2001), 221-236; RAMÍREZ, J.A.: *Construcciones ilusorias: Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza, 1983, 59-60; RYKWERT, J.: *The Dancing Column. On Order in Architecture*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1996; SCHLOSSER, J. von: *La literatura artística*. [1924]. Madrid: Cátedra, 1993, 349-351; THOENES, C. (ed.): *Sebastiano Serlio*. Milán: Electa, 1989.

⁷² ACKERMAN, J.: *Palladio*. Bilbao: Xarait, 1987, 43.

⁷³ Aun compartiendo el agudísimo comentario de Kenneth Clark "los historiadores son siempre reacios a admitir que los artistas puedan viajar sin que ellos lo sepan", no creo que sea el caso que nos ocupa. CLARK, K.: *Piero della Francesca*. Madrid: Alianza, 1993, 26.

⁷⁴ Sobre Philibert de l'Orme véanse BLUNT, A.: *Arte y arquitectura en Francia: 1500-1700*. Madrid: Cátedra, 1992; GUILLAUME, J.: "Philibert de L'Orme: un traité différent", *Les traités d'architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 347-354; HAUTECOEUR, L.: op.cit.; MINGUET, P.: *France baroque*. París: Hazan, 1988; PÉROUSE de MONTCLOS, J.-M.: *L'architecture a la française: XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*. París: Picard, 1982; id.: "Les éditions des traités de Philibert de L'Orme au XVIIe siècle", *Les traités...*, 355-365; PICON, A.: *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*. París: Picard, 1990; SZAMBIEN, W.: *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica. 1550-1800*. Madrid: Alianza, 1993; WIEBENSON, D. (ed.): *Los tratados de arquitectura: de Alberti a Ledoux*. Madrid: Hermann Blume, 1988.

menor acierto, Barroco, es destacado y no puede ser perdido de vista⁷⁵. En este sentido, resulta difícil de admitir que Fernando de Casas eligiera y sus mecenas aceptaran una obra en la que la veneración por la tradición constructiva vernácula no estuviese presente, y es evidente que en esta capilla, ese carácter autóctono existe, como expondré posteriormente. Considero que admitir una relación con Francia en esta obra, inaceptable a nivel textual, supone, a nivel constructivo conceder la renuncia de Fernando de Casas a su sustrato visual.

Así las cosas, ¿debemos admitir que Fernando de Casas ideó la planta de la capilla de la nada? Es evidente que no. Aunque pienso que no podemos perder de vista el papel de creadores que juegan los arquitectos, los gallegos de este momento no fueron demasiado originales en este sentido. Por ello, y vista la necesidad de establecer las influencias, considero que las únicas que se deben buscar y que verdaderamente se pueden demostrar enlazan con el mundo italiano, y más que con una tradición barroca, con una eminentemente renacentista.

Bien es cierto que la presencia –casi omnipresencia– de Serlio, en esta obra como en tantas otras, es innegable. Pero no creo que la capilla sea reductible a la fusión del *templo tondo* con el *ovale*, con los brazos de la cruz influidos por la planta del *templo essagono*. La complejidad espacial a nivel planimétrico que plantea esta capilla y que surge de la destacada y clara presencia de una cruz griega, hace pensar en ideas que entroncan directamente, y una vez más, con el mundo renacentista italiano. No cabe duda alguna de haber sido el Renacimiento italiano el momento en que las experimentaciones sobre los diseños centralizados aplicados a la arquitectura religiosa, tanto para nuevas iglesias como para capillas, tuvieron un especial desarrollo⁷⁶. A partir de matrices cuadradas y poligonales se crearon edificios, casi como si se proyectara en términos de arquitectura de formas –por decirlo con Durand. Los resultados fueron obras como la

⁷⁵ Un análisis en estos términos referido a arquitectura gallega sólo lo ha llevado a cabo el profesor VIGO TRASANCOS, A.: “Transformación...”, 187-208. Sobre este apasionante tema arrojan luz obras como la de CHANTELOU, P.F. de: *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986. Interesantes por su valor pionero son las obras de PEVSNER, N.: *Breve historia de la arquitectura europea*. Madrid 1994 y KEHRER, H.: “Spanischer Barock. Eine Skizze”, *Festschrift Heinrich Wölfflin, Beiträge zur Kunst und Geistesgeschichte*. Munich 1924 (cit en BATTISTI, E.: “Riparlato di ‘barocco’”, *Gian Lorenzo Bernini e le arte visive*. (ed. M.Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, 21). Para el caso francés destacan obras como la de PÉROUSE de MONTCLOS, J.-M.: *L’architecture...* o SZAMBIEN, W.: op.cit. En el caso español, MARÍAS, F.: “En torno al problema del Barroco en la arquitectura española”, *Studi in honore di Giulio Carlo Argan nel suo settanta aniversario*. Roma: Multigrafica, 1984, II: 46-55, id.: “Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias”, *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Visor, 1999, 87-112, RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre el Manierismo y el Barroco”, *España entre el Mediterráneo...*, II: 553-559. Considero poco acertado el trabajo de SEBASTIÁN, S.: “Sentido del Barroco español”, *Los siglos del Barroco...*, 5-12.

⁷⁶ Véase LOTZ, W.: “Notas sobre las iglesias de planta central del Renacimiento” [publicado por primera vez como “Notizen zum kirchlichen Zentralbau der Renaissance”, *Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für L.H.Heydenreich*. Munich 1964, 157-165], *La arquitectura del Renacimiento en Italia: Estudios*. Madrid: Hermann Blume, 1985, 65-76; TRACHTENBERG, M.: “On Brunelleschi’s Old Sacristy as Model for Early Renaissance Church Architecture”, *L’église dans l’architecture de la Renaissance*. (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1995, 9-39; WITTKOWER, R.: *Los fundamentos de la arquitectura en la Edad del Humanismo*. [1949]. Madrid: Alianza, 1995.

Sacristía Vieja de San Lorenzo y todas sus consecuencias arquitectónicas⁷⁷, los dibujos arquitectónicos de Leonardo da Vinci o, en última instancia, las villas palladianas. Casi parece que fue el peso de estas obras, muchas de ellas grabadas y difundidas hasta la saciedad, así como las características de ciertas iglesias de plan central dedicadas a la Virgen las que subyacen bajo la planificación de Casas⁷⁸. Simplemente tenemos que reemplazar el núcleo central cuadrangular por uno circular, formalismo que se justifica a la luz del carácter semántico de la arquitectura que aquí tratamos de exponer y también con motivos emblemáticos más acordes con el “espíritu de la Contrarreforma”. Y quizá sea esta misma la razón que justifica que Schubert, cuando se refirió a esta capilla, dijera de ella “es una modesta iglesia de cúpula sobre una planta de forma de cruz griega”⁷⁹.

En todo caso, la presencia de libros romanos en bibliotecas gallegas coadyuva a la demostración de esta serie de asertos. Con excesiva frecuencia se olvida que Fernando de Casas tuvo acceso a los más destacados anaqueles del Santiago en que vivió: los de las bibliotecas de la catedral y del magno monasterio benedictino de San Martín Pinario, toda vez que debemos recordar la presencia en su propia biblioteca, ya en 1718, de libros con imágenes de edificios romanos, tanto antiguos como modernos⁸⁰.

Sea como fuere, de lo que no parece haber duda es de la síntesis que Casas Novoa lleva a cabo de los conocimientos adquiridos de sus dos supuestos maestros: fray Gabriel de Casas y Domingo de Andrade. Del primero tomaría el lenguaje fríamente acogedor del imperante clasicismo de sus obras; un clasicismo que a estas alturas ya estaba tremendamente influido por el herreriano, de derivación vallisoletana⁸¹, las novedades del XVI andaluz traídas por Ginés y Lechuga⁸² y la obra de Melchor de Velasco⁸³. Del segun-

⁷⁷ Trachtenberg propone más de 30 obras toscanas y del norte de Italia, casi todas del siglo XV, en las que la influencia de la sacristía de Brunelleschi existe. Véase TRACHTENBERG, M.: art.cit., 33-34.

⁷⁸ Me refiero a iglesias construidas *ex novo* como Santa Maria delle Carceri en Prato, Santa Maria della Consolazione en Todi o Santa Maria Presso San Biagio in Montepulciano. Véase LOTZ, W.: art.cit., 66-67. Además, en el fondo, la estructura de esta obra tampoco está tan lejos de la Rotonda degli Angeli de Brunelleschi. Para comprobar la extraordinaria difusión de los modelos de capillas italianas, véase, ROSSI, G.G. de: *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piane e misure de piu celebri architetti*. Roma 1684.

⁷⁹ SCHUBERT, O.: op.cit., 268. Véase también RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 3 (1991), 43-52 y TOVAR MARTÍN, V.: “Espacios de devoción en el Barroco español. Arquitecturas de finalidad ‘persuasiva’”, *Figuras e imágenes...*, 143-168.

⁸⁰ Fernando de Casas tenía en su biblioteca en 1718 “dos libros de estampas de edificios antiguos y modernos de Roma”. Cit. en FOLGAR de la CALLE, M^a del C.: art.cit. 540. Un impresionante ejemplo de una obra grabada de edificios romanos y de la que existe un ejemplar en Santiago desde fecha incierta es RUBEIS, I. de: *Insignivm Romae Templorum prospectvs exteriores interioresqve a celebrioribvs architectis inventi*. Roma: s.e.: 1684. Además, el profesor Vigo demostró cómo Casas conoció no sólo imágenes arquitectónicas del barroco italiano sino también arquitecturas triunfales de carácter efímero erigidas en el Norte de Europa. Véase VIGO TRASANCOS, A.: *La fachada...*, 80-89.

⁸¹ Sobre el tema, véase BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.

⁸² Además de BONET CORREA, A.: *La arquitectura...*, véanse los nuevos datos aportados por GOY DIZ, A.E.: *La arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco. 1600-1650: Santiago y su área de influencia*. [microficha]. Santiago: Universidad, 1995; ead.: *El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga*. Jaén: Universidad, 1997. Cfr. MARIAS, F.: “A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI”, introducción a Shearman, J.: *Manierismo*. Bilbao: Xarait, 1990, 7-47; id.: *El largo siglo XVI: Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989; id.: “La arquitectura...” e id.: *La arquitectura del clasicismo en Toledo. (1541-1631)*. Toledo-Madrid: IPIET-CSIC, 1983-86.

⁸³ BONET CORREA, A.: *La arquitectura...*, 463.

do, el gusto decorativo de raigambre barroca, en última instancia influido por las peculiaridades y contradicciones estéticas del canónigo Vega y Verdugo⁸⁴.

En otros términos, si observamos detenidamente la planimetría de esta obra, percibimos claramente su valor conservador; prácticamente una constante de la arquitectura gallega de época moderna⁸⁵. No podemos perder de vista que la incorporación del lenguaje clasicista a la arquitectura gallega, en la década de 1590, supuso una enorme revolución en lo referente a la construcción arquitectónica, ya que las grandes edificaciones de la región, al fin, se aproximaron a lo que se puede considerar “renacentista”⁸⁶. Y las obras construidas en la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII (lo que habitualmente consideramos Barroco), estarán profundamente marcadas por estas creaciones clasicistas, introduciendo, verdaderamente, pocas variaciones. En otros términos, en este sentido de conservadurismo clasicista, lo que en última instancia nos lleva a evocar los adjetivos quinientista e italiano, es cómo hay que interpretar esta planta; un elemento más para justificar las relaciones formales anteriormente propuestas. O, lo que es lo mismo, para hablar de Barroco en esta obra tenemos que hacerlo a la luz de parámetros decorativos, característicos del arte ibérico de este momento, como en tantas ocasiones se ha repetido. En palabras de Ceballos, “el talante esencialmente decorativo del barroco ibérico (...) no arranca por lo general del movimiento de masas y volúmenes, sino del producido en las superficies por el juego de una recargada ornamentación”⁸⁷, esto es, la realidad constructiva consiste en una arquitectura de raigambre y talante eminentemente clasicista en la que la decoración se ha adueñado del muro, coadyuvando a crear un ambiente que remite a lo que entendemos por Barroco⁸⁸.

ARQUITECTURA Y *ELOGIA MARIANA*

Si nos dejamos influir por la sugestión, podemos definir la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes como un espacio femenino e íntimo abierto al público⁸⁹. Realmente hablar de “arquitectura femenina” no es ninguna aberración. Ya Vitruvio, al aplicar a los *genera* arquitectónicos los epítetos que se empleaban para calificar a los *genera* de la

⁸⁴ A pesar de ser un tema apasionante, las ideas estéticas de Vega y Verdugo aún no han sido adecuadamente estudiadas. El mejor trabajo sigue siendo BONET CORREA, A.: *La arquitectura...*, 359-428.

⁸⁵ Véase VIGO TRASANCOS, A.: “La imagen...”, 454-459.

⁸⁶ Sigo la definición de arquitectura renacentista que postula Fernando Marías: aquélla que propone un sistema arquitectónico con unas normas morfológicas, sintácticas y compositivas derivadas del estudio de los órdenes, la arquitectura romana antigua y la exégesis de Vitruvio. Véase MARÍAS, F.: “La arquitectura...”, id.: “El Renacimiento en Italia: El Quattrocento”, *Historia del Arte* (ed. J.A. Ramírez). Madrid: Alianza, 1997, III: 1-54 y PENA BUJÁN, C.: art.cit.

⁸⁷ RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Motivos ornamentales...”, 553. Cfr. ZEVI, B.: *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. [1948]. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998, 92-97.

⁸⁸ Es precisamente en este campo decorativo donde la relación con Andrade se hace más patente. Para evidenciarlo basta comparar esta capilla con la sacristía de San Martín Pinario o con la iglesia de San Payo de Antealtares, *a priori*, ambas obras de fray Gabriel. Hasta el momento, y a pesar de habersele realizado ciertas matizaciones, en la obra de BONET CORREA, A.: *La arquitectura...*, siguen estando las más sabias palabras dedicadas a dicho arquitecto.

⁸⁹ Véase VIGO TRASANCOS, A.: “La imagen...”, 472. Una razón más a añadir a la cuestión del camarín.

retórica, estaba sentando las bases, a nivel teórico, de la pertinencia del carácter e incluso del “sexo” de la arquitectura⁹⁰, unos valores semánticos que los órdenes llevaban implícitos y que podrían ser acentuados por medio de otros elementos constituyentes del conjunto arquitectónico. En este caso, el valor femenino del que hablo se ve de un modo claro al comprobar el bello contraste que se produce en el recinto armónico y centralizado entre el retablo-baldaquino dorado que preside el centro y el immaculado muro. Blanco. Estucado⁹¹.

La explicación más sugerente y, a mi modo de ver, plausible, pasa por transformar la técnica en metáfora del valor simbólico y el carácter de la arquitectura. Los elogios que se han consagrado a la Virgen desde antiguo y que se refieren a su pureza, suelen materializarse verbalmente en “pulchra ut luna”, palabras que se repetirán hasta la saciedad en la literatura mariana de los diversos siglos del cristianismo⁹². La base literaria de estos elogios está en los *Libros Sapienciales*, los *Proverbios*, el *Eclesiástico* y, muy especialmente, en el *Cantar de los Cantares*. Resulta sugerente pensar que la presencia de la decoración menuda, carnosa, abundante e inminentemente sensual, estucada, incide en valores estéticos asociados con el carácter femenino de la arquitectura, ayudando a la configuración de un espacio prístino y delicado en el que las superficies son carnosas y, en última instancia, un ambiente íntimo, refinado y lujoso: óptimo como lugar representativo y dedicado a la Madre de Dios.

Ahora bien, ¿cómo y dónde conoció Fernando de Casas la técnica del estuco? Hasta hoy, la única respuesta que se ha propuesto apunta al mundo de la arquitectura andaluza de esas fechas⁹³.

⁹⁰ Véase ONIANS, J.: *Bearers...*, 38.

⁹¹ No es un auténtico estuco, dado que los motivos decorativos están tallados en piedra, no simulados. Por otra parte, cuando hablo de “retablo-baldaquino” estoy siguiendo la clasificación tipológica de los retablos de RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “El retablo barroco”, *Cuadernos de Arte Español* 72. Madrid: Historia 16, 1992. Tampoco podemos olvidar que, en el *Cantar de los Cantares* 1, 11 se dice “haremos para ti zarcillos de oro, incrustados de plata”. Es evidente que en estas páginas los materiales preciosos adquieren un tinte distintivo como uno de los más preciados regalos que se le puede hacer a la esposa. Su generalización, extensión y aplicación a la Madre de Dios resulta, por tanto, clara. Por otra parte, y con respecto a los referentes que tenía en mente Casas a la hora de diseñar este excepcional retablo –excepcional al menos por su tipología dentro del contexto de la retablística gallega–, se ha propuesto la relación con el Triunfo levantado en la catedral de Sevilla con motivo de la canonización de Fernando III el Santo (1671), justificado por la presencia del libro de grabados en la biblioteca de Casas. Esta hipótesis sería llevada hasta sus últimas consecuencias al haber sido buscados equivalentes exactos entre el texto y la realización arquitectónica. Considero que una cosa son los referentes visuales que pudiera tener en mente Fernando de Casas a la hora de llevar a cabo el diseño, y otra, que siguiera fielmente y al pie de la letra el texto. Comparto, por tanto, la primera hipótesis, en el sentido en que el referente visual es el cuerpo superior del Triunfo, pero, aunque obvio, no se ha indicado que el modelo original se convierte en una forma curva (¿asociada a valores relacionados con lo virginal?), y se añaden no pocos elementos decorativos, los más destacados, de carácter arquitectónico. La segunda me parece absolutamente forzada. Una vez más, considero que la opinión de Ceballos es verdaderamente inteligente. Probablemente la relación de la obra de Casas con el Triunfo se haya sacado de quicio. Véase TORRE FARFÁN, F. de la: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla. Al Nvevo Cvltio del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León*. Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671; FOLGAR de la CALLE, M^a del C.: art.cit., 544; VILA JATO, M^a D.: *Lugo barroco*, 51. Cfr. RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.; TOVAR MARTÍN, V.: “Sobre la arquitectura...”, 115.

⁹² Ribadeneira dedica a la Virgen palabras para explicar que el significado de su nombre es “señora, alumbrada y alumbradora, y estrella del mar”, RIBADENEIRA, P.: *Flos sanctorum. Nuevo año cristiano*. [¿1599-1601?]. Cádiz: Imprenta y Lit. de la revista médica, 1864, VIII: 278, toda vez que dice las sempiternas “hermosa como la luna”, VII: 376.

⁹³ VILA JATO, M^a D.: *Lugo barroco*, 42.

Es posible, incluso probable, que la primera obra estucada —o para ser más fieles a la realidad, que imita dicha técnica— del arte gallego fuese la capilla del Pilar de la catedral compostelana, en palabras de Torres Balbás, “la primera obra francamente barroca de Galicia”⁹⁴. Sin entrar en la problemática que su construcción ha generado, resulta lógico admitir que el proyecto —planteando el problema a la albertiana— que la inspire se deba a Andrade, aunque sea Casas quien se encargue posteriormente de la dirección de las obras⁹⁵. En este sentido, casi podemos concebir la inicialmente sacristía nueva, hoy capilla del Pilar, como el último eslabón del empeño de Felipe IV por devolver a Santiago el rango de “patrón de las Españas” y el primero de la munificencia del arzobispo Monroy⁹⁶. Si a esto sumamos el peso que en la renovación de la catedral compostelana había jugado el fabriquero Vega y Verdugo desde su llegada en 1658 hasta su muerte en 1676, sus directas relaciones con Madrid, y la frecuencia del estuco en las iglesias madrileñas⁹⁷, resulta factible pensar que Casas conoció y aprendió la técnica en esta sacristía-capilla y luego la aplicó a su propia obra.

La segunda opción que considero viable es que haya que buscar la solución a este problema en Salamanca. Ceballos ha demostrado la itinerancia de artistas entre Galicia y Salamanca desde la época de los Fonseca, y, sobre todo, ha indicado que Gabriel de Casas hizo un proyecto con molduras de estuco para el monasterio benedictino de San Vicente de Salamanca⁹⁸, una ciudad en la que la presencia del estuco también era destacada, como consecuencia de recubrir y revestir el ladrillo, un material artístico de una calidad estética bastante inferior al granito gallego.

En todo caso, quizá la combinación de ambas posibilidades sea la respuesta más convincente, toda vez que es absolutamente factible. A pesar de ser poco conocida, la formación de Fernando de Casas parece fácilmente relacionable con los más destacados arquitectos del momento; aquéllos que, además de prácticos, tenían los mejores conocimientos teóricos sobre su profesión en la Galicia del momento: Domingo Antonio de Andrade y Gabriel de Casas⁹⁹. No creo que sea casual que éstos fuesen los únicos arquitectos gallegos que, antes que Casas, conocían y, en cierto modo, habían empleado la téc-

⁹⁴ TORRES BALBÁS, L.: “La arquitectura barroca en Galicia”, *Arquitectura* 22 (1920), 47-51. Cit. en BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. [1966]. Madrid: CSIC, 1984, 397. A día de hoy nadie se ha enfrentado a nivel teórico al problema del Barroco en Galicia.

⁹⁵ El problema ya aparece planteado de modo verdaderamente inteligente en BONET CORREA, A.: *La arquitectura...* Un resumen de las diversas opiniones vertidas en ORTEGA ROMERO, M^a S.: “A propósito del ornato de la capilla del Pilar de la catedral de Santiago: el viaje de Fernando de Casas a Portugal”, *I Congreso...*, 167-194. El trabajo más reciente y con bibliografía actualizada es VIGO TRASANCOS, A.: “Transformación...”, 202-204.

⁹⁶ Sobre las relaciones entre la Corona y la catedral durante el reinado de Felipe IV, véase VIGO TRASANCOS, A.: “Transformación...”, 187-195. Un repaso por las obras patrocinadas por Monroy en RÍOS MIRAMONTES, M^a T.: *Aportaciones al Barroco gallego. Un gran mecenazgo*. Santiago: Tórculo, 1986.

⁹⁷ BONET CORREA, A.: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid: CSIC, 1984. TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectos madrileños...*; ead.: *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

⁹⁸ RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca durante el siglo XVII”, *Los Caminos y el Arte. Actas del VI C.E.H.A.* Santiago: Universidad, 1989, II: 347-360, espec. 355.

⁹⁹ Andrade escribió un curioso tratado de arquitectura y, según Bonet, Gabriel de Casas, varios, hoy perdidos. Cfr. ANDRADE, D.A. de: *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura*. [1695]. Santiago: Xunta de Galicia, 1993 y BONET CORREA, A.: *La arquitectura...*, 425.

nica del estuco, técnica que en la obra que nos ocupa parece no servir solamente como ornamento, sino como una clara evocación de la advocación mariana del espacio arquitectónico.

¿ORDEN Y DECORUM?

Ya desde antes de la codificación vitruviana, los órdenes arquitectónicos llevaban aparejados ciertos valores semánticos¹⁰⁰. Vitruvio, al redactar el primer libro de teoría de la arquitectura, estaba sentando una serie de significados con los que justificaba el uso modal de la eterna cantinela “dórico, jónico, corintio”: unos significados que variarían con el paso del tiempo¹⁰¹. Erik Forssman fue pionero en hacer un estudio de los mismos, restringiendo su campo de acción a la arquitectura del Renacimiento, pero a medida que avanza la investigación se hace más evidente que es un campo en el que queda mucho por decir¹⁰².

El problema en España ha sido sistematizado por Fernando Marías¹⁰³, y con respecto al caso gallego, sólo Bonet Correa hizo algún comentario en su destacada tesis doctoral, hace casi cincuenta años. Considero que hay que ser verdaderamente prudente a la hora de buscar significados en el uso de los órdenes arquitectónicos en Galicia¹⁰⁴. Bonet se limitó a justificarlo en virtud de razones estéticas, una respuesta que, si bien podría ser la correcta a la hora de aproximarse a ciertas obras clasicistas y a algunas barrocas, no parece ser del todo precisa ni definitiva. ¿Hasta qué punto se puede justificar el empleo del corintio con la frase “los que lo revalorizaron o pusieron de moda fueron los primeros barrocos, que debían encontrarlo más decorativo y pomposo que el dórico o toscano”?¹⁰⁵

Si partimos de la premisa de toparnos con un Fernando de Casas que diseña un conjunto teológico de exaltación mariana en el que parece subyacer un programa teóri-

¹⁰⁰ Véanse al respecto los magistrales trabajos de ONIANS, J.: *Arte y pensamiento en la época Helenística*. Madrid: Alianza, 1996 y *Bearer...*, 3-32.

¹⁰¹ Sobre la cuestión del modo es ya clásico el trabajo de BIALOSTOCKI, J.: “El problema del ‘modo’ en las artes plásticas”, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores, 1972, 13-29.

¹⁰² FORSSMAN, E.: *Dórico, Jónico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. Bilbao: Xarait, 1983. Forssman, a pesar del título, estudia obras de los siglos XVI al XVIII. Sobre este tema destacan, además de las obras citadas en las notas 71 y 74, BLUNT, A.: *La teoría de las artes en Italia: 1450-1600*. [1940]. Madrid: Cátedra, 1987; GUILLAUME, J. (ed.): *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*. París: Picard, 1992; NORBERG-SCHULTZ, C.: *Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999; ONIANS, J.: “Brunelleschi...”; id.: “Leon Battista Alberti and Filarete”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), 96-114; id.: “On how to listen to High Renaissance Art”, *Art History* 7 (1984), 411-437; id.: “The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought”, *Les traités...*, 169-178; PORTOGHESI, P.: *El ángel de la historia. Teoría y lenguajes de la arquitectura*. Madrid: Hermann Blume, 1985; SUMMERSON, J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura: de L.B. Alberti a Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984; TAFURI, M.: *Teorías e historia de la arquitectura*. Barcelona: Laia, 1972.

¹⁰³ MARIÁS, F.: “Orden y modo en la arquitectura española”, introducción a Forssman, E.: *Dórico...*, 7-45.

¹⁰⁴ El único trabajo sobre este tema es PENA BUJÁN, C.: art.cit.

¹⁰⁵ BONET CORREA, A.: *La arquitectura...*, 62.

co de una destacadísima envergadura¹⁰⁶, parece verdaderamente factible explicar el uso del orden corintio a la luz de valores simbólicos.

Resumiendo la cuestión de un modo somero, el corintio, el orden que en su orto griego estaba asociado a valores que conectaban vida y muerte, que llevaba aparejadas evocaciones salutíferas y que incluso se usaba como epíteto y significaba “prostituta”¹⁰⁷, cambió radicalmente su contenido semántico y adquirió nuevas connotaciones en manos de Vitruvio, en cuya obra teórica, el orden se consagró a diosas vírgenes. Así se mantendría hasta llegar a Serlio, quien plantea de nuevo y de un modo exhaustivo las reglas relativas al uso del corintio, haciendo una transposición del orden a un sentido eminentemente cristiano y profano, aunque manteniendo su virginal contenido de raigambre vitruviana¹⁰⁸.

Demostrar que Fernando de Casas conocía estos significados aparejados a la arquitectura resulta factible si tenemos en cuenta que, en su biblioteca, tenía en castellano los escritos teóricos de Vitruvio y, sobre todo, fray Lorenzo de San Nicolás, autor de un tratado de arquitectura poco erudito, tan sencillo como tremendamente difundido: el *Arte y uso de Arquitectura*¹⁰⁹. En él, el arquitecto trata de proporcionar a sus compañeros de profesión una serie de pautas para llevar a cabo la práctica y aplicar la teoría de la arquitectura y, concretamente, sobre el corintio dice “de esta orden se deben hazer Templos a la Sacratísima Virgen María Nuestra Señora”¹¹⁰.

Podría plantearse una objeción a esta argumentación, y es que los capiteles empleados por Fernando de Casas son de orden compuesto, no corintios. Pero hay varios factores que no podemos perder de vista. Por una parte, la práctica constructiva española no siempre fue fiel seguidora de los preceptos teóricos postulados por los vitruvianistas¹¹¹, entre otros motivos porque, como indica Fernando Marías, “no existía un acuerdo total sobre la aplicación concreta de cada uno de los órdenes como símbolo unívoco de los mismos tipos de funciones y advocaciones”¹¹². Por otra, no podemos perder de vista

¹⁰⁶ Tanto es así que se ha llegado a proponer que Fernando de Casas contaba con el asesoramiento teológico de algún miembro del clero. Véase VILA JATO, M^a D.: “El influjo...”, 365. Esta hipótesis resulta verdaderamente difícil de determinar, habida cuenta de los libros teológicos a los que tenía acceso Fernando de Casas, tanto en la catedral compostelana como en el monasterio de San Martín Pinario, así como los que contaba en su propia biblioteca ya en 1718.

¹⁰⁷ ONIANS, J.: *Bearerers...*, 19-22.

¹⁰⁸ Cito sus propias palabras: “Habiendo de hacer un templo sagrado de este orden, debe dedicársele a la Virgen María, Madre de Jesucristo. Redentor nuestro;... y así a todos esos santos y santas que han llevado una vida de pureza;... se harán de esta manera los monasterios y los claustros que encierran a las vírgenes dedicadas al culto divino; también se podrá usar este orden para las casas públicas o privadas o para los sepulcros que se erigirán a las personas de vida honesta y casta. SERLIO, S.: *Tutte l'opere d'Architettura*. [1537: Lib.IV]. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986, IV: XLVIIv.

¹⁰⁹ El estado de la biblioteca de Casas treinta y un años antes de morir en FOLGAR de la CALLE, M^a del C.: art.cit., 540-2.

¹¹⁰ Además, a pesar de que en su biblioteca, al menos en 1718, Casas no contaba con un ejemplar de Serlio traducido al castellano, bien lo podría consultar en alguna de las bibliotecas ya citadas a las que tenía fácil acceso, habida cuenta de haber sido traducidos los libros tercero y cuarto al castellano en el año 1552 por Francisco de Villalpando. Véase al respecto MARÍAS, F.: *La arquitectura...*, I: 311-315.

¹¹¹ Juan Caramuel de Lobkowitz, eruditísimo teórico de la arquitectura, lo explicaba con las siguientes palabras: “Esta (...) Architectura, que quiere Vitruvio corresponda a los Dioses, a quien se consagravan los Templos, gusta de que se guarde en las Iglesias de Christianos Sebastiano Serlio ingenioso y erudito Escritor (...) Despues de haver dicho lo que hazian los Gentiles, explica como los podremos imitar los Christianos. (...) Pero esta consideracion de Serlio no se guarda. Sabe el Artífice, que cuesta mas un Templo Corintio, que un Dorico, y assi ajusta sus lineas, no a la fortaleza con que padecio martyrio el Santo, a cuyo nombre se consagra, sino al caudal que tiene el que manda que se erixa tal Templo”. CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Arquitectura civil recta y oblicua*. [1678]. Madrid: Turner, 1984, II: 84-85.

¹¹² MARÍAS, F.: “Orden y modo...”, 23.

que el arte gallego de la Edad Moderna es un arte de periferia, y que, a nivel teórico, nunca tuvo gran envergadura¹¹³. Además, son muy pocos los capiteles corintios que encontramos en la arquitectura gallega y, más concretamente, los compuestos compostelanos parecen estar derivados de los empleados en el cierre del coro de la catedral compostelana, quizá, por Ginés Martínez¹¹⁴.

Así las cosas, parece que una solución viable al problema es justificar el uso de las formas en virtud de cuestiones de gusto, dilemas estéticos que afectan al arquitecto y a sus mecenas, y optar por proponer que Fernando de Casas simplemente repite el modelo de capitel que había aprendido de Andrade en la capilla del Pilar de la catedral compostelana. Es otra posibilidad, pero, teniendo en cuenta que no conservamos ninguna reflexión teórica –lo que también puede ser indicativo de la profundidad del pensamiento de Casas...- que invalide esta postura, parece plausible y, desde luego, encajan mejor las piezas, si pensamos en un orden cargado de connotaciones semánticas, no en vano, todo parece apuntar a que estamos ante un conjunto en el que los valores simbólicos están tan presentes en la arquitectura como en la decoración que transforma esta capilla en un extraordinario espacio de exaltación mariana¹¹⁵.

Pero, al hablar de órdenes en esta capilla, no podemos perder de vista que, al lado del orden que prima y rige la arquitectura aparece, sobre todo en los espacios menores, el típico orden toscano de pilastras de fuste rehundido, que en Santiago fue introducido por autores de ascendencia andaluza. Un tipo de decoración que se hizo verdaderamente presente en la ciudad compostelana en obras como el claustro del colegio de San Clemente, la iglesia de San Agustín, la Capilla del Rosario de Santo Domingo de Bonaval o el claustro procesional de San Martín Pinario. En cualquier caso, lo que esto demuestra es que, por muchas novedades que se incorporen a la arquitectura, en Galicia siempre queda una huella que remite al magisterio y a una desmesurada admiración por los arquitectos precedentes y su tradición constructiva¹¹⁶. Explicado el problema en otros

¹¹³ Aunque bien es cierto que, desde la obra de Andrade, existe una escuela gallega de arquitectura con una personalidad clara y bien diferenciada. Véase VIGO TRASANCOS, A.: “Transformación...”, 200.

¹¹⁴ Atribuida a dicho arquitecto desde LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago*. Santiago: Imprenta del Seminario Central, 1906, IX: 292. Actualmente, dicha autoría se ha puesto en tela de juicio, aunque nadie ha solucionado la cuestión. Véase ROSENDE VALDÉS, A.A.: “El siglo XVI: Gótico y Renacimiento en la catedral compostelana”, *Santiago, la catedral...*, 162.

¹¹⁵ En esta capilla, el triunfo del símbolo es eminente. En la cúpula y las bóvedas de cascarón hay inscripciones tomadas de la Antífona que se lee en Laudes desde la Purificación hasta las Completas del Sábado Santo y que dicen: “Beata est Virgo Maria Dei Genetrix, quae credidisti Domino. Perfecta sunt in te qua dicta sunt tibi: ecce exaltata est super choros angelorum. intercede pro nobis ad Dominum Deum Nostrum. Amen”, “Ave Regina caelorum. Ave Domina angelorum”, “Salve radix, salve porta. Ex qua mundo lux est orta”, “Gaude Virgo gloriosa. Super omnes speciosa” y “Vale decora. Et pro nobis Christum exora”. Véase VILA JATO, M^a D.: *Lugo barroco...*, 53 y VILA JATO, M^a D.: “El influjo...”, 364-365, toda vez que la pintura, trabajo de García de Bouzas, está cargada de elogios dedicados a la Virgen. Los emblemas de la cúpula, según Monterroso, tienen un valor laudatorio, de modo que la epigrafiá actúa como nexo entre las dos partes simbólicas en que se dividiría la capilla. En la inferior, las claves de los arcos torales se encargan de describir a María como Madre de Dios, las pilastras centrales recuerdan el dogma de la Inmaculada Concepción, los óvalos superiores de las pilastras laterales aluden a María como luz y camino de salvación, y los inferiores de María como guía, mediadora en intercesora. Las pechinas ejemplifican visualmente el concepto de María como refugio y baluarte de los pecados, y los tondos absidales hablan de la Madre de Dios en tanto que redentora. Véase MONTERROSO MONTERO, J.M.: *La pintura barroca en Galicia. (1629-1750)*. [microficha]. Santiago: Universidad, 1996, 591-637.

términos, los arquitectos gallegos de esta época no fueron grandes creadores de formas, sino manipuladores de un léxico formal cuyas aplicaciones constructivas, verdaderamente, dominaban¹¹⁷.

CODA

A estas alturas, no creo necesario incidir en cómo, en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, Fernando de Casas diseña un conjunto en el que arquitectura, escultura y pintura, en las mejores condiciones posibles en la Galicia del momento, se unen para construir un verdadero símbolo parlante del fervor que el culto mariano había alcanzado en Lugo. En las páginas anteriores he intentado demostrar cómo se pueden entender los elementos arquitectónicos que conforman esta capilla como forma simbólica, por decirlo con Cassirer. Por todo ello creo que esta capilla es, junto con la fachada del Obradoiro de la catedral compostelana, la más completa, acabada y teóricamente elaborada de cuantas obras diseñó Casas Novoa, una obra que entenderemos mejor si seguimos los consejos que Krautheimer siempre daba para estudiar la arquitectura: leer las piedras. Piedras que en este caso parecen claros significantes marianos y de las que Casas bien podría haber dicho al ver su obra concluida, *Gaude Virgo Gloriosa*.

BIBLIOGRAFÍA¹¹⁸

- ALBA, L. de: "Teoría del barroco gallego", *Arte y letras* 12 (1943), 12-14.
- CHAMOSO LAMAS, M.: *La arquitectura barroca en Galicia*. Madrid: C.S.I.C., 1955.
id.: *La catedral de Lugo*. León: Everest, 1983.
- COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago: Imprenta, Librería y Enc. del Seminario, 1932.
- DELGADO GÓMEZ, J.: "La Virgen de los Ojos Grandes", *El románico en Galicia*. A Coruña: Edinosa, 1996, I: 246-264.
- FOLGAR de la CALLE, M.C.: "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", *Cuadernos de Estudios Gallegos* 33 (1982), 535-547.
- MONTEROSO MONTERO, J.M.: *La pintura barroca en Galicia. (1629-1750)*. [microficha]. Santiago: Universidad, 1996.
- MURGUÍA, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1884.
- PEINADO GÓMEZ, N.: *Lugo monumental y artístico*. Lugo: Diputación Provincial, 1989.
- SCHUBERT, O.: *Historia del Barroco en España*. [1908]. Madrid: Ed. Saturnino Calleja, 1924.

¹¹⁷ Aún así considero que demasiadas veces se olvida, por razones que van del más absoluto chovinismo a la más espantosa ceguera, que se debe establecer una división entre los grandes arquitectos y otros menores, cuya obra sólo tiene valor de cara a estudiar las manifestaciones de la "cultura popular" (en el sentido propuesto por BURKE, P.: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 1991), una arquitectura que se mantiene la inercia y que busca, ante todo, el pragmatismo y la emulación de las que considera grandes obras.

¹¹⁸ En esta bibliografía sólo se incluyen aquellos estudios que abordan directamente esta capilla y que aportan alguna novedad. Aquéllos que simplemente redundan sobre opiniones ya vertidas han sido excluidos.

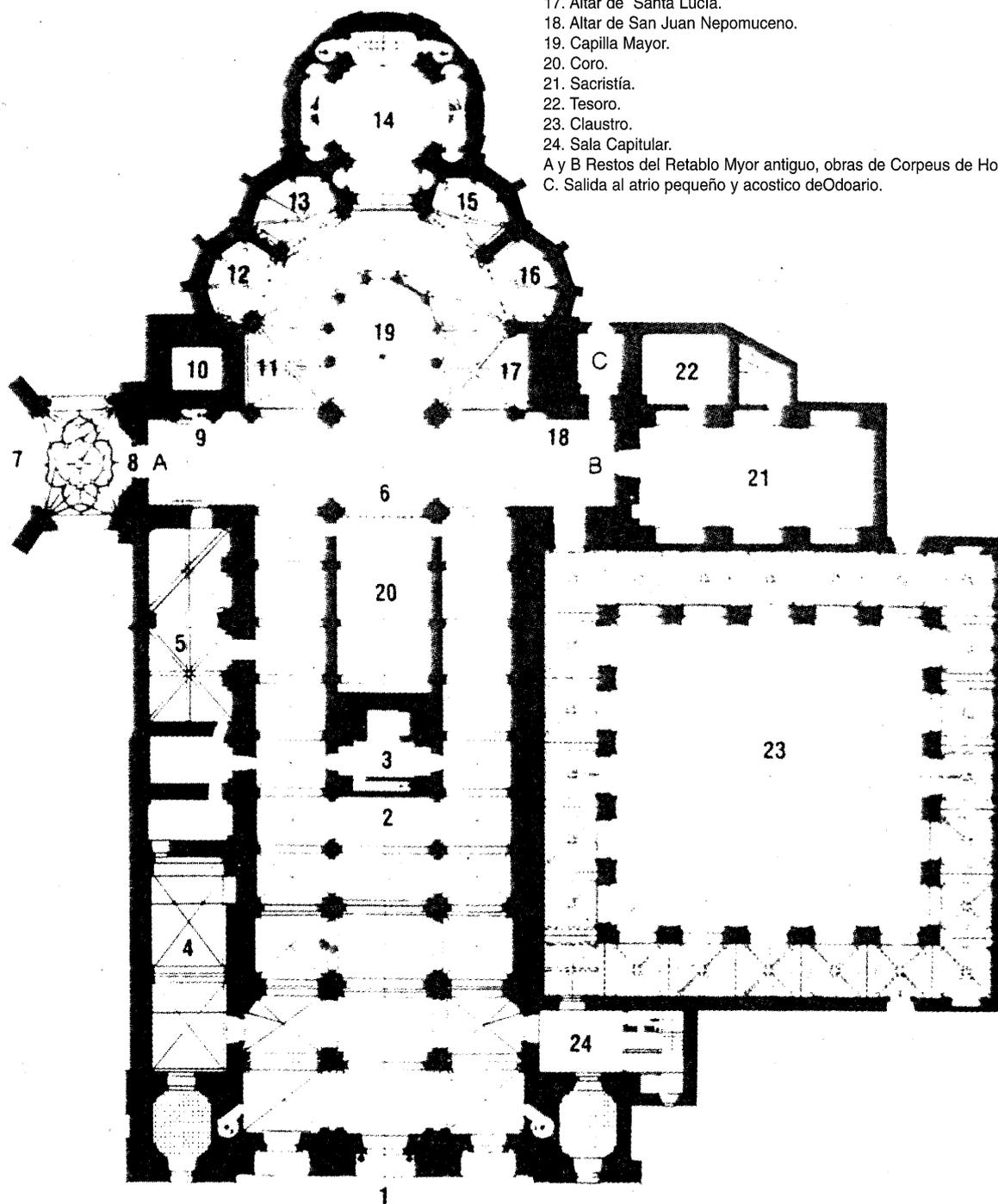
- TORRES BALBÁS, L.: “La arquitectura barroca en Galicia”, *Arquitectura* 22 (1920), 47-51.
- VÁZQUEZ SACO, F.: *Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Patrona de Lugo*. Lugo: Tipi “La Voz de la Verdad”, 1954.
- VEGA BLANCO, J.: “La catedral de Lugo”, *Boletín de la Real Academia gallega*, 125 (1918), 114-120; 126 (1918), 145-162; 127 (1918), 177-183; 128 (1918), 216-222.
- VIGO TRASANCOS, A.: “La imagen del templo barroco: tradición y renovación”, *Sémata* 7-8 (1996), 451-484.
- VILA JATO, M.D.: “El influjo de fuentes textuales en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo”, *Actas del VI C.E.H.A.* Santiago: Universidad, 1989, 361-367.
-ead.: *Lugo barroco*. Lugo: Diputación provincial, 1989.
-ead.: “La capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo, un espacio de exaltación mariana”, *Ars longa* 2 (1991), 29-34.
- YARZA LUACES, J.: “Sobre la actividad artística: Escultura Medieval”, *Galicia no tempo*. Santiago: Xunta de Galicia, 1991, 171-179.
- YZQUIERDO PERRÍN, R.: “La catedral de Lugo: consideraciones sobre su construcción”, *Abrente* 21-22 (1989-1990), 7-51.



Figura 1. Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes. Interior.

CATEDRAL DE LUGO

Planta general



1. Fachada principal.
 2. Trascoro y capilla del Buen Jesús.
 3. Capilla del Ecce Homo Oscuro.
 4. Capilla de San Froilán.
 5. Capilla del Pilar.
 6. Crucero.
 7. Pórtico Norte.
 8. Portada Norte.
 9. Altar de San Antonio.
 10. Torre Vieja.
 11. Altar de San José y Girola.
 12. Capilla de San Juan.
 13. Capilla de Santiago.
 14. Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes.
 15. Capilla de Nuestra Señora de la O.
 16. Capilla de San Miguel.
 17. Altar de Santa Lucía.
 18. Altar de San Juan Nepomuceno.
 19. Capilla Mayor.
 20. Coro.
 21. Sacristía.
 22. Tesoro.
 23. Claustro.
 24. Sala Capitular.
- A y B Restos del Retablo Myor antiguo, obras de Corpeus de Holanda.
C. Salida al atrio pequeño y acostico de Odoario.

Figura 2. Planta de la Catedral de Lugo. (Pons Sorolla).

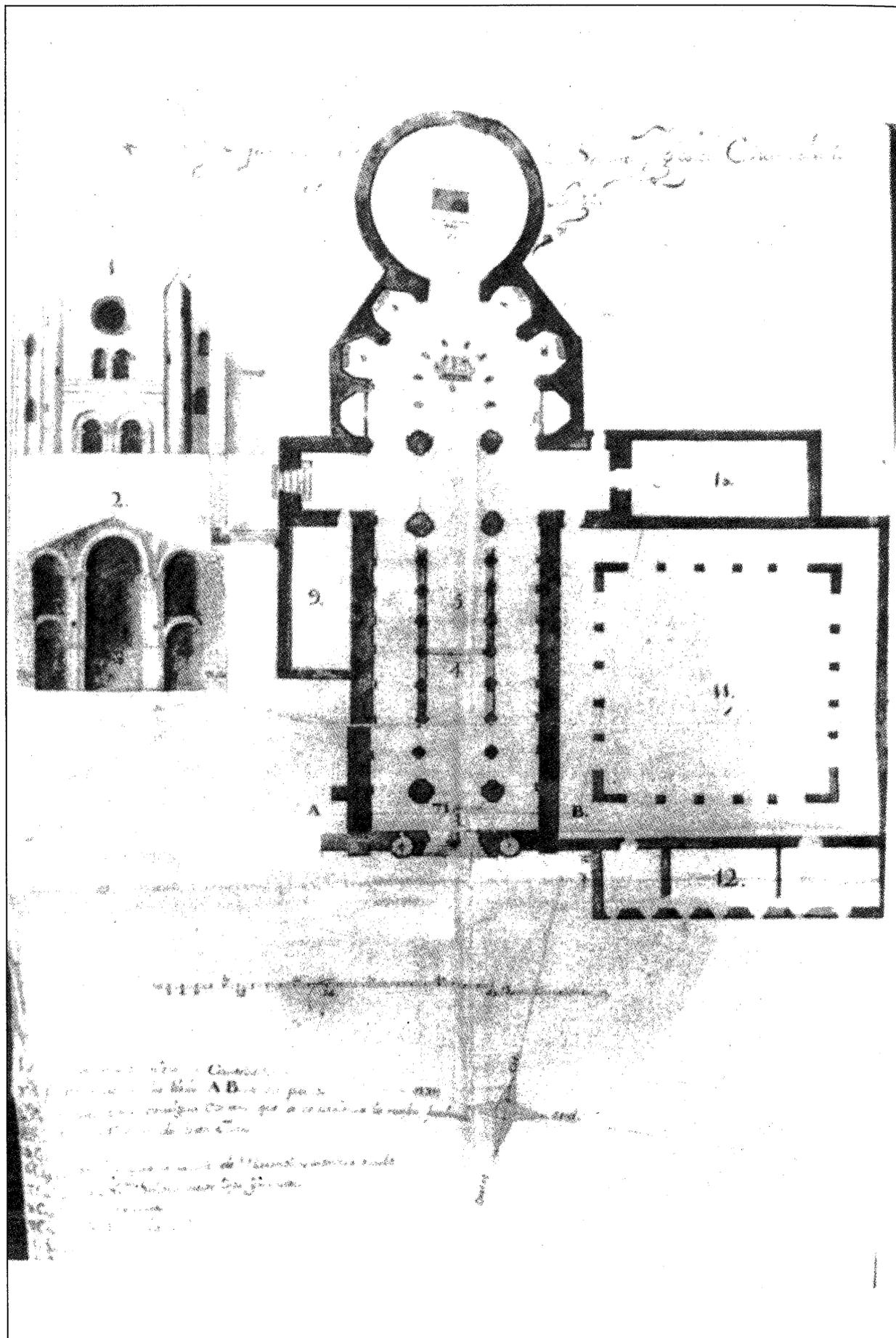
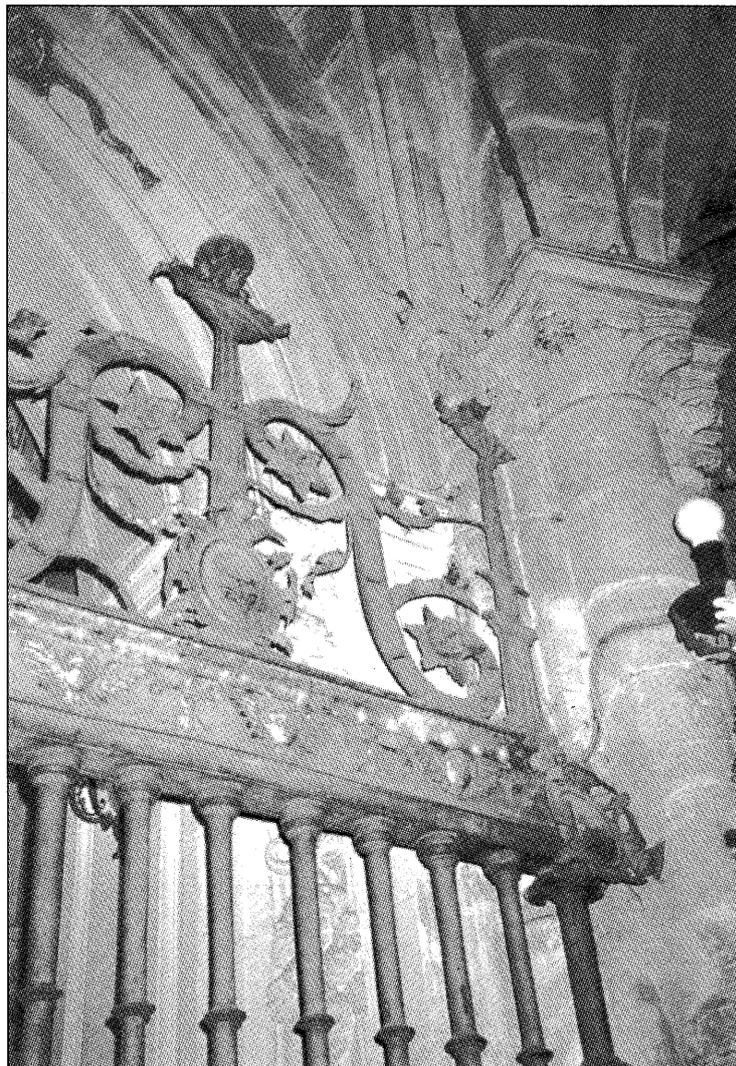


Figura 3. Planta, sección y antigua fachada principal de la catedral de Lugo. (Canónigo Piñeiro, 1770).



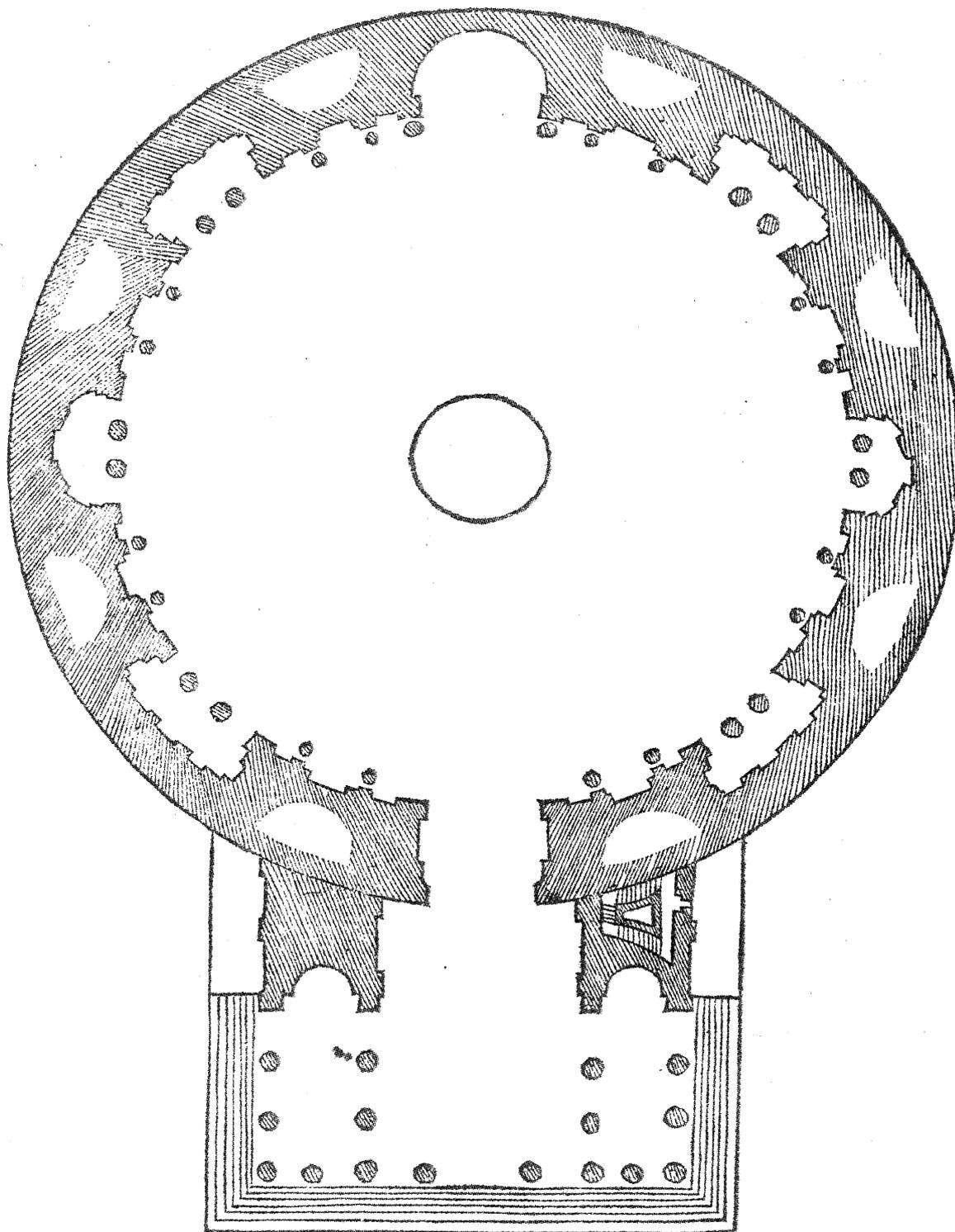
Figuras 4 y 5. Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes vista desde la girola.



LIBRO TERZO.

51

PIANTA DEL PANTHEON.



130
3

Figura 6. Planta del Panteón. (Serlio)

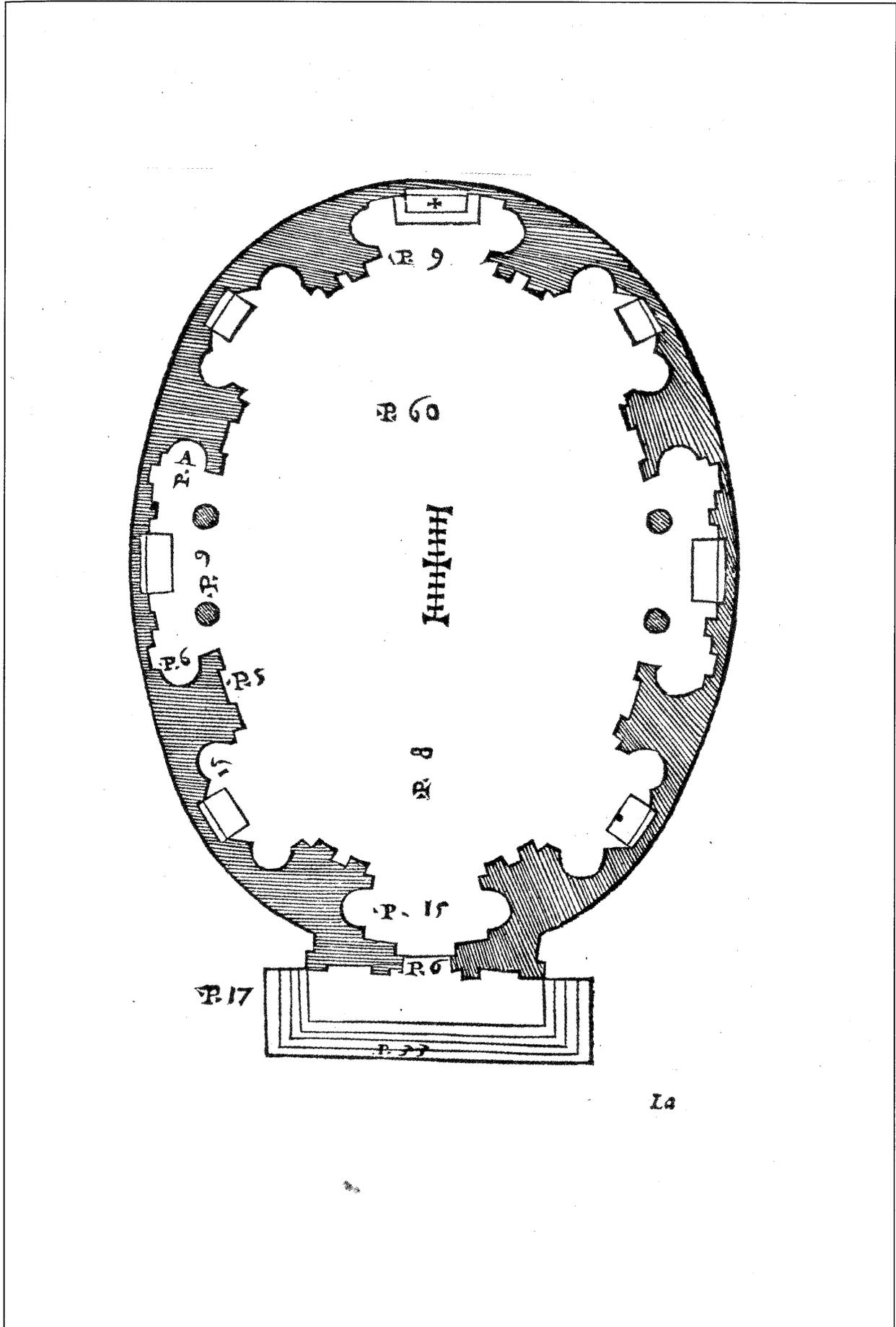


Figura 7. Tempio Ovale. (Serlio).

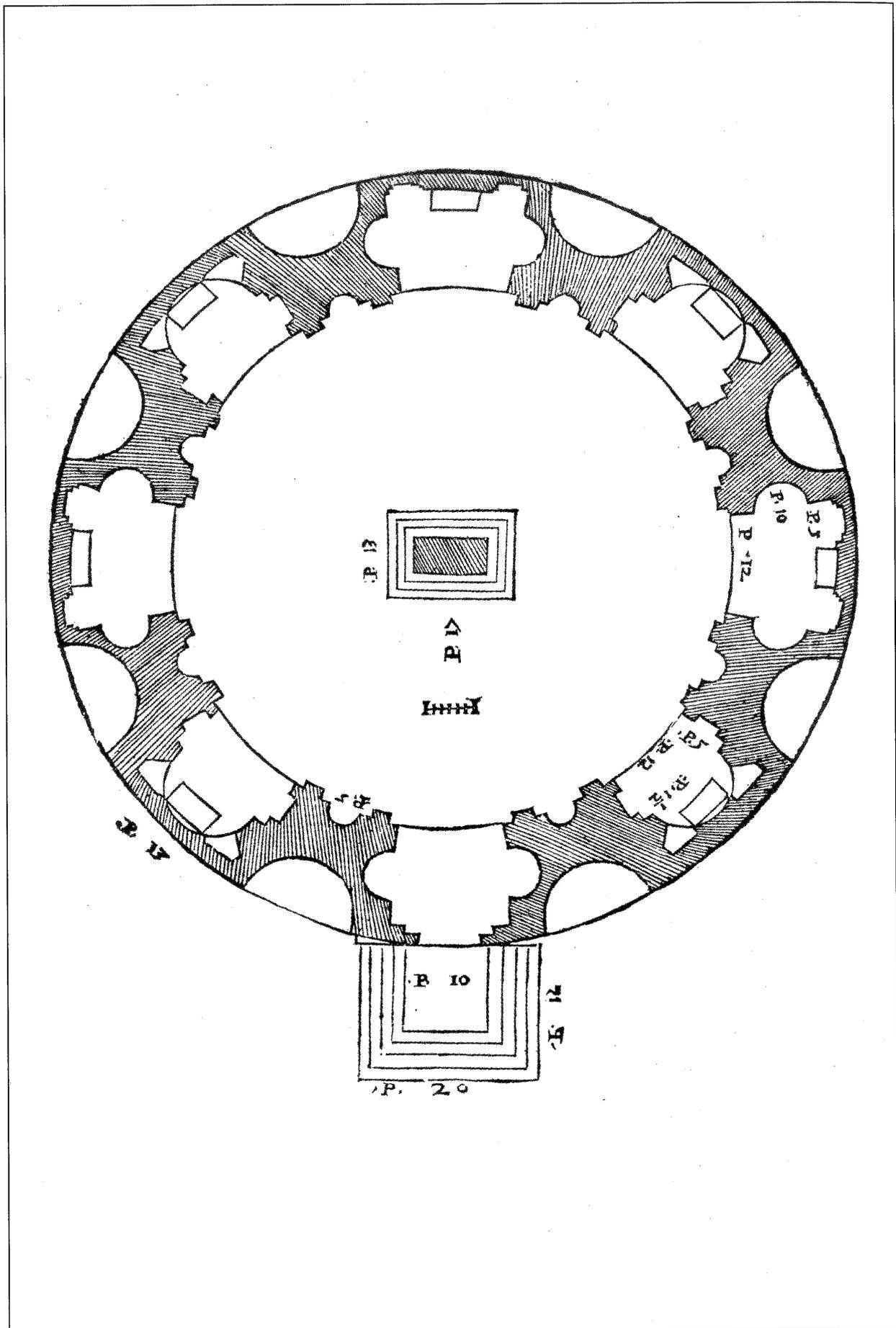


Figura 8. Tempio Tondo. (Serlio).

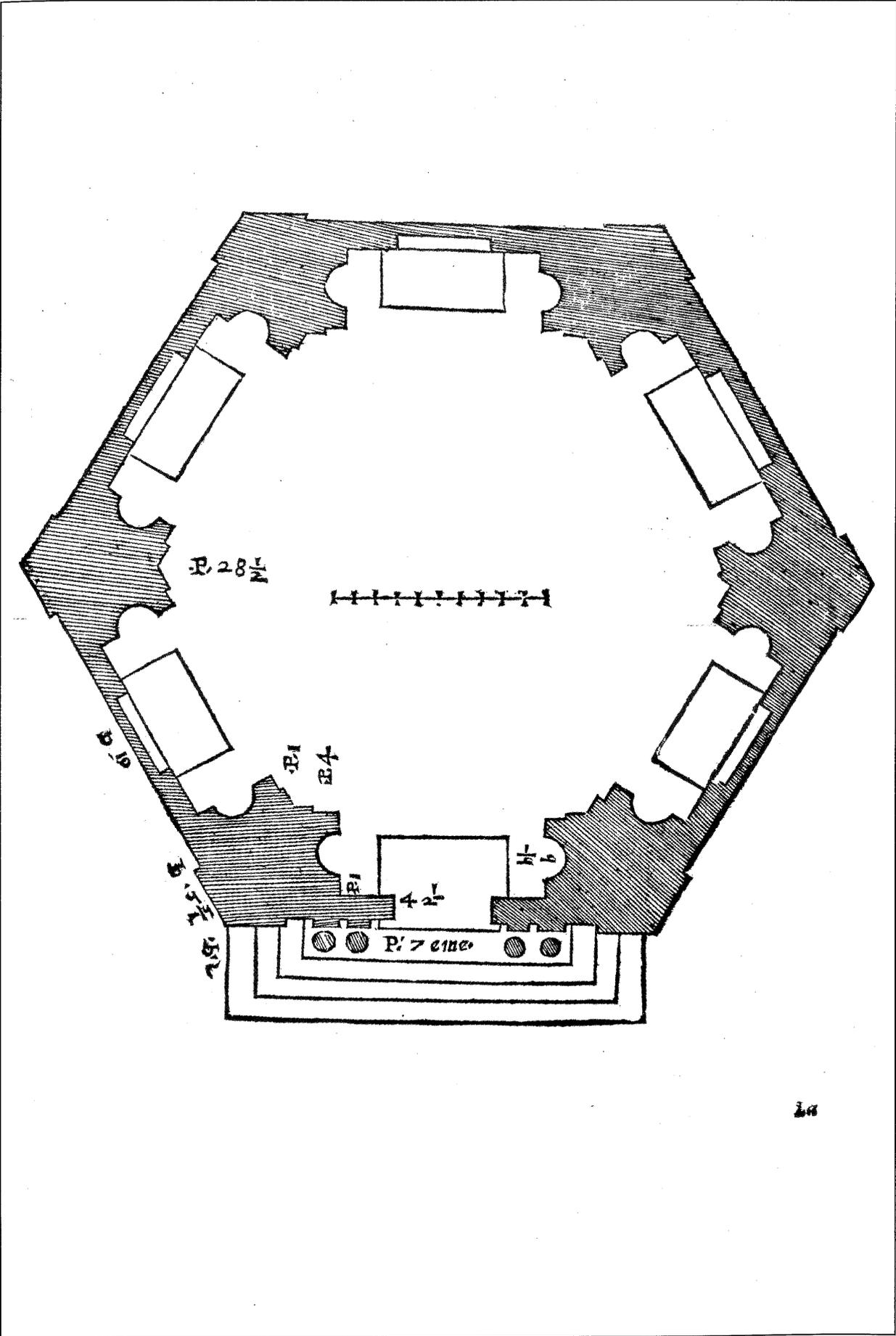


Figura 9. Tempio Essagono. (Serlio)



Figura 10. Retablo de la Virgen de los Ojos Grandes.

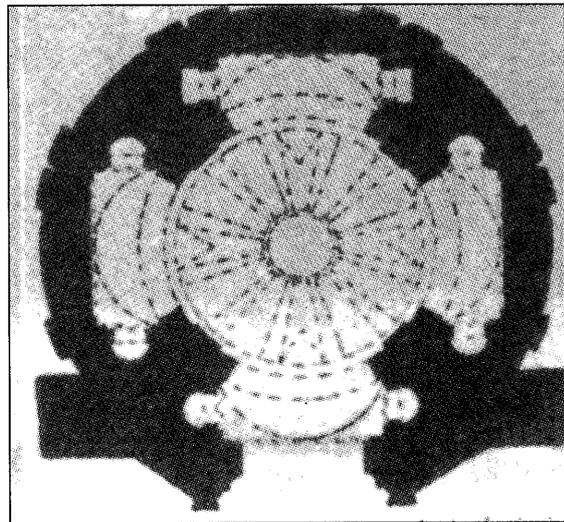


Figura 11. Planta de la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes. (Chamoso Lamas).

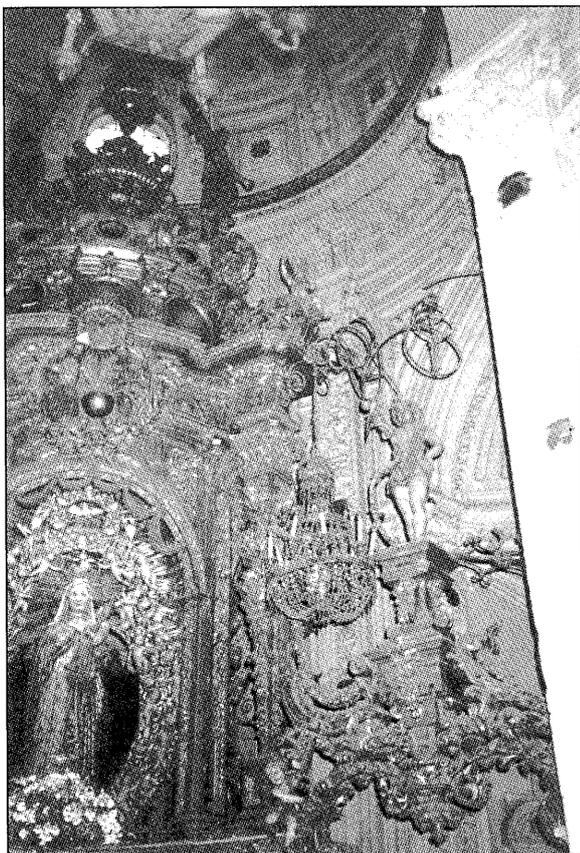


Figura 12. Interior de la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes.

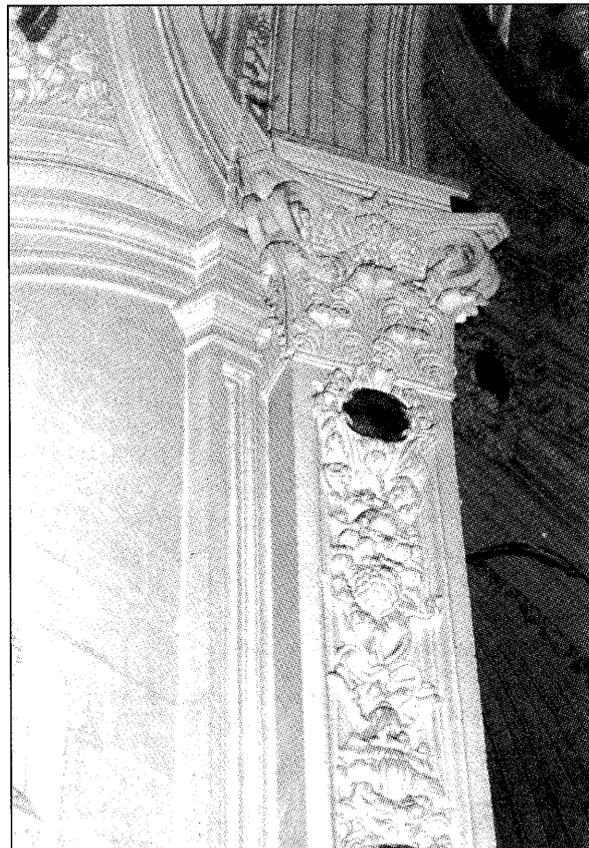


Figura 13. Detalle de una pilastra.

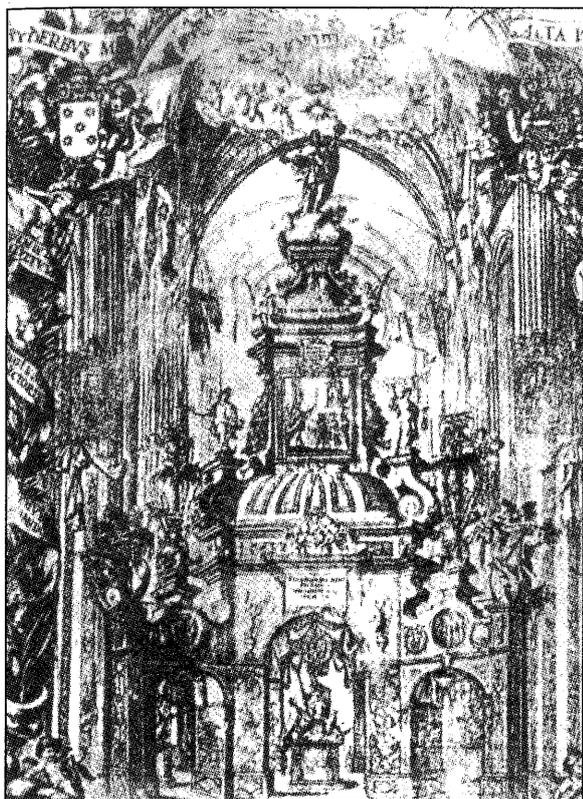


Figura 14. Triunfo de Fernando III el Santo.

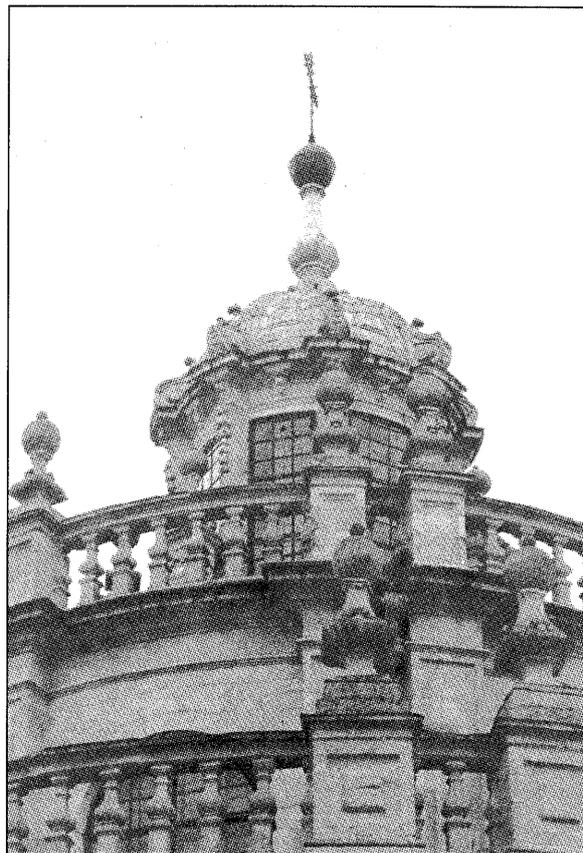


Figura 16. Detalle del exterior.

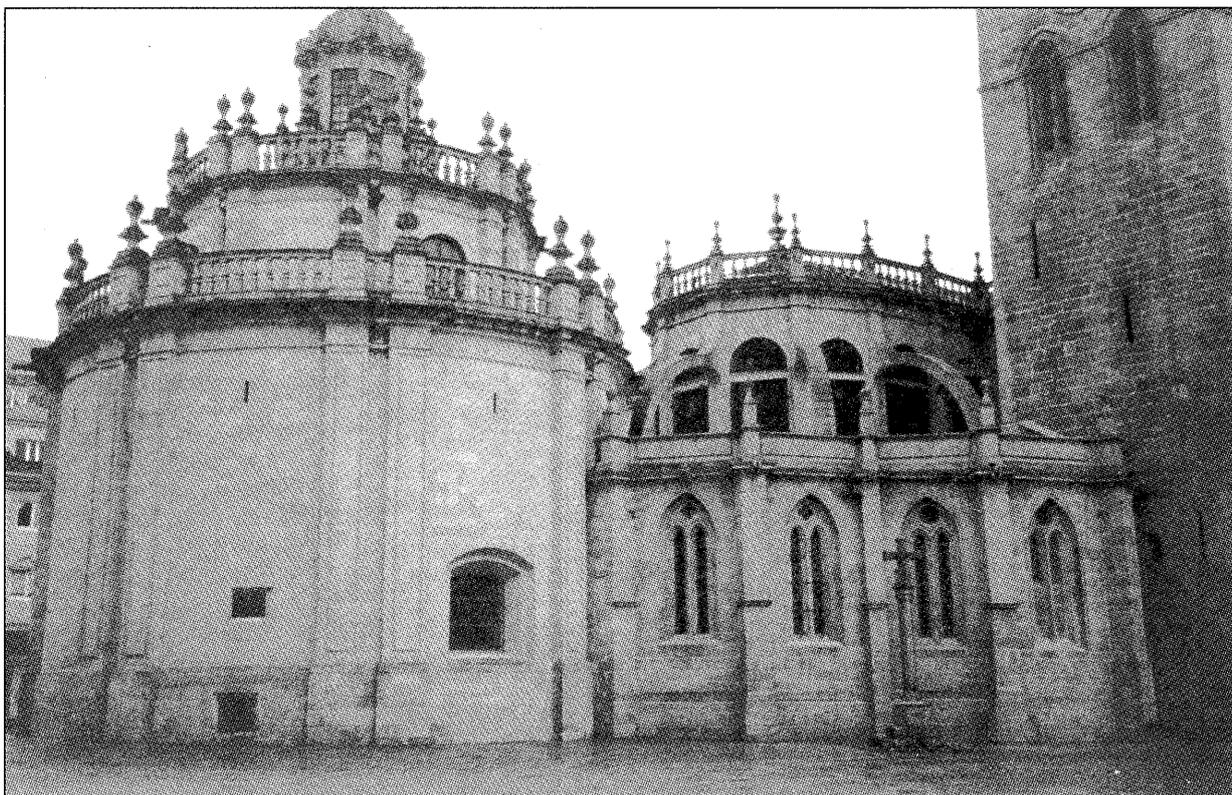


Figura 15. Exterior de la Capilla.