

## TRES OBRAS DE MAXIMINO MAGARIÑOS EN LA PARROQUIAL DE SENANDE

Francisco Xabier Louzao Martínez

Será especialmente en la segunda mitad del siglo XIX cuando tienen lugar, en las distintas iglesias parroquiales que componen el arciprestazgo de Monterroso, importantes obras de reforma, cuando no la total sustitución de los antiguos edificios por otros nuevos, más acordes con el nuevo gusto imperante, y a la vez de mayor capacidad (1). Extremo este último que debemos resaltar por su importancia, pues las quejas a este respecto, sobre todo por el tamaño del presbiterio, y en ocasiones la ausencia de sacristía, se dejan oír con frecuencia ya desde el siglo XVIII (2).

En una de estas parroquias, concretamente en la de San Miguel de Senande, perteneciente al municipio de Antas de Ulla, se alzarán de nuevo la fábrica parroquial a comienzos del pasado siglo, sufriendo de nuevo importantes reformas el cuerpo de la iglesia en 1886 (3).

Como sus anejas, Santiago de Dorra y San Jorge de Terrachá, es Senande una de las parroquiales donde se realizarán mayor número de reformas, afectando, además de a su arquitectura, a la decoración, pues tiene lugar la renovación de retablos e imágenes por completo, traídas en su mayoría de Santiago. A juzgar por las sumas invertidas, podemos afirmar que *no tienen parangón en la época en todo el arciprestazgo*.

Si bien la demanda de las grandes instituciones religiosas había decaído a partir del primer tercio del siglo XIX, una nueva clientela aspirará a dar una nueva imagen de modernidad y progresismo, con nuevas formas artísticas; demandando un arte representativo que diese la imagen pretendida. Algo buscado por el párroco de estas

---

(1) Citemos el caso de las iglesias de Senande (1803), Dorra (1878), Terrachá (1852), o San Martín de Amarante (1828). Véanse los libros de fábrica de Senande, 1745-1870, fols. 41-63; Dorra, 1870-1892, fols. 16-19; Terrachá, 1763-1891, fols. 110-112; Amarante, 1793-1893, fols. 28-30, respectivamente.

(2) Libro de fábrica de Senande, n.º II, 1745-1870, fols. 40-54. En el auto de visita de 1794 se deja constancia que "... en atención a lo indecente y reducido de la capilla mayor de esta igl..." ordena reedificarla en el término de ocho meses, alargándola, prohibiendo entretanto ejercer en ella los oficios divinos. El cumplimiento tendrá lugar en 1801, y para la nave en 1806.

(3) Libro de fábrica de Senande y Dorra, n.º III, 1870-1892, fol. 21.

iglesias, aunque sin inclinarse por un arte vanguardista. Al contrario, se va a recurrir a fórmulas conservadoras, buscando lo agradable en todo momento (4).

Y precisamente de una serie de interesantes piezas escultóricas queremos dar noticia. Se trata de obras que, realizadas entre 1921 y 1927, decoran la fábrica parroquial: Un crucificado para el altar mayor, un crucero para el atrio, y por último un viacrucis que ornamenta la nave de la iglesia.

La adquisición de las piezas tendrá lugar merced al párroco del momento, a la sazón don Ramón Fernández Otero, que desempeña el cargo entre 1915 y 1958; pues a él se debe el sumo interés que muestra para alhajar de nuevo convenientemente las distintas parroquias a su cargo, sin reparar en gastos para renovar y completar el ajuar litúrgico en ellas, destacándose por encima de todas la de Senande. Quizá esto se explique por ser la principal, donde se encuentra situada la casa rectoral; o por resultar más vistosa, tanto por sus dimensiones (cuenta con dos capillas laterales) como por su enclave, que la hace resultar más lucida. O quizás por contar con más medios, aunque como veremos, varias piezas serán pagadas de su pecunio personal.

Se trata de obras que tienen en común su autoría, pues salieron de los talleres de un afamado escultor gallego, concretamente compostelano, Maximino Magariños. Muy famoso en su momento, hoy es recordado como uno de los últimos y más destacados imagineros compostelanos del tránsito entre los dos últimos siglos (5).

Como ha señalado el profesor López Vázquez, hasta el momento presente la crítica dejaba de lado la obra de estos escultores, que formaron lo que podríamos considerar última gran escuela de imaginería gallega (6). Con este modesto estudio queremos contribuir a su recuperación, dedicándolo como pequeño homenaje a su labor.

Aunque no consta documentalmente la autoría de Magariños, desde el momento de la llegada de las piezas a la iglesia hasta hoy se ha venido transmitiendo la noticia por vía oral, lo que no ponemos en duda una vez estudiadas; constituyendo un testimonio del aprecio y fama con que contaba nuestro célebre escultor. En cambio sí aparecen reflejados en las cuentas de los libros de fábrica los costes tanto del crucero como del viacrucis, muy elevados para la época, lo que no sucede con el crucificado del retablo mayor.

---

(4) SOBRINO MANZANARES, M.<sup>a</sup> Luisa: **La edad contemporánea**, en Historia del arte gallego, ed. Alhambra, Madrid, 1982, p. 421.

(5) Sobre Magariños, véase LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel: **La escultura gallega: del barroco a la postguerra**, en Galicia Eterna, vol. V, ed. Nauta, Barcelona, 1984; pp. 1073-1074. Del mismo autor, **El neoclasicismo y el siglo XIX**, en Enciclopedia temática de Galicia, vol. V, ed. Nauta, Barcelona, 1988, 3.<sup>a</sup> edición revisada y mejorada, p. 127.

(6) LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel: **La escultura gallega: del barroco a la postguerra**, en Galicia Eterna, vol. V, ed. Nauta, Barcelona, 1984, p. 1073.

Situado sobre el sagrario, el crucificado está realizado en madera policromada. Su factura responde a las características que Magariños plasmaba en sus obras, y que en el caso de los crucificados se verán repetidas en toda su producción.

La cruz, de gran longitud en su brazo vertical, está compuesta por dos fragmentos de un grueso tronco, astillados en sus bordes, que han perdido la corteza, lo que permite apreciar el interior de la madera. Posee cartela con el INRI. El cuerpo de Cristo, muerto, de tres clavos, muestra un cánon alargado, con los brazos casi horizontales y sus manos extendidas. Su cabeza, coronada de espinas a la altura de la frente y por cuatro potencias, reclina su barba sobre el pecho. El cabello, bien delineado, tiene la raya en medio y derrama los mechones sobre los hombros. En el tórax se acusan las costillas y el costado abierto, con un surco de sangre manando de la herida. Las piernas están muy flexionadas, posando el pie derecho sobre el izquierdo. El paño de pureza se pega fuertemente al cuerpo, en pliegues suaves, casi rectos, sujeto por una soga, mostrando un bullón en su parte delantera y otro en el costado derecho.

Podemos apreciar un correcto estudio anatómico, marcándose especialmente las costillas y los músculos de los brazos, aunque su cuerpo resulta blando, pues al representarlo muerto ha perdido la crispación propia de un Cristo agonizante o moribundo.

El autor se nos muestra amplio conocedor de las líneas tradicionales que habían marcado los escultores compostelanos, especialmente Ferreiro (7).

Como ya hemos indicado, no consta documentalmente su adquisición. Sabemos que el retablo mayor llega en 1910 (8). Por tanto, bien pudo haberse comprado poco después, o al tiempo de las otras piezas, aunque resulta extraño que no se registrase en el libro de fábrica, dada la minuciosidad de anotaciones sobre las obras y adquisiciones realizadas en estos años, muchas pagadas por el propio párroco, que se convierte en un auténtico mecenas para sus parroquias.

El crucero realizado en granito del país, se asienta sobre un pedestal cúbico de planta cuadrada sobre el que descansa una repisa y una pieza troncopiramidal en la que encaja el fuste. Éste, de sección cuadrada en su base, al cabo de un corto ascenso se convierte en octogonal, rematándose con un bello capitel de tipo compuesto de cuidada ejecución, en la que resaltan de manera notable las volutas de los extremos y las palmetas centrales, horadadas con una técnica similar al trépano, lo que provoca fuertes claroscuros y permite poder apreciar desde la base la decoración de este elemento en toda su nitidez.

(7) Magariños demuestra su amplio conocimiento de toda la imaginería compostelana, así como de obras clásicas, que conocía por grabados y reproducciones conservados en su taller. La influencia de Ferreiro en sus crucificados es bien patente, si observamos el Cristo del desenclavo de Santo Domingo de Bonaval o el de la Paciencia de San Martín Pinario. Sobre Ferreiro, LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel: **Ferreiro**, en Gran Enciclopedia Gallega, vol. 12, Siverio Cañada editor, Gijón, 1974, p. 133.

(8) Libro de fábrica de Senande y Dorra, n.º IV, 1893-1985, fol. 21, donde se detalla su coste, de 1.250 pesetas, además de 80 pesetas pagadas a los carreteros por traerlo y 75 pesetas a los carpinteros por colocarlo y el importe de la madera de la tarima.

La cruz muy similar a la de la iglesia, se compone de una sola pieza, que semeja de nuevo dos fragmentos de leños astillados en sus bordes. En el anverso, Cristo, aunque ahora no parece muerto, sino expirante, dirigiendo su mirada al cielo, y manteniendo todavía erguida su cabeza, ligeramente ladeada a la derecha. Por lo demás la disposición es la misma, con tres clavos, el tipo de cartela, las piernas muy flexionadas, y el paño de pureza. Bien es cierto que *tampoco podemos apreciar en todo su detalle el estudio anatómico*, a lo que sin duda contribuiría una limpieza de los líquenes adheridos a la pieza.

En el reverso la Virgen, como Dolorosa. La figura es más plana, está pegada a la cruz, pues no parece querer despegarse de ella. Llena de dolor, aprieta sus manos entrelazadas sobre el pecho mirando a lo alto, ladeando a la vez su cabeza a la izquierda y hacia atrás, provocando una torsión que nos recuerda las figuras de marfil de la Edad Media gótica, de la que sin duda era buen conocedor el autor, que como ecléctico se muestra en todas sus obras. No debemos olvidar la fuerte carga historicista de Magariños, visible de manera muy notable en los muebles que realizaba, inspirados en el renacimiento hispánico (9). Los amplios ropajes de la Virgen se tratan de manera muy lineal. Son plegados muy planos, como sucedía en el paño de pureza del crucificado del altar. De esta forma el volumen que parece requerir la imagen no se consigue. No podemos llegar a distinguir si existe algún tipo de elemento que le sirva de apoyo en los pies, pero con la fuerza de la torsión que imprime el echarse hacia atrás parece que la sustentase.

Por las cuentas parroquiales sabemos que el párroco trajo el crucero de Santiago en 1921, junto con otra serie de imágenes, y que "con toda la obra" costó 2.000 pesetas, aunque en los descargos del siguiente año indica que la obra tuvo un coste de 1.500 pesetas, que puso de su cuenta. La diferencia entre ambos asientos está en las obras que debieron de realizarse para asentar el crucero y ejecutar la base (10).

Y por último, ya en 1927, año de la muerte de Magariños (acaecida el 27 de marzo), don Ramón Fernández paga también de su cuenta el magnífico Viacrucis de la misma iglesia (11). Resulta espectacular entre todos los conservados en el arciprestazgo, nada corriente en este tipo de iglesia de proporciones, y rentas, más bien modestas.

Realizado en madera barnizada, es importante señalar este aspecto que puede parecer supérfluo, pues indica un importante cambio en cuanto a la valoración de la materia por sí misma, a diferencia del Cristo policromado. Así, el autor al final de su vida parece replantearse de nuevo las posibilidades expresivas del material utilizado, lo que venían haciendo otros artistas del momento.

(9) Fotografías reproducidas en La Voz de Galicia del 14 de junio de 1928, y 5 de septiembre de 1929; mueble que figuró en la Exposición Gallega de Buenos Aires.

(10) Libro de fábrica de Senande y Dorra, n.º IV, 1893-1985, fols. 30-31.

(11) Idem, fol. 35. Costó 5.300 pts. "entre todo". El trabajo para colocarlo canónicamente tuvo de coste 80 pts.

Las catorce escenas se encuentran enmarcadas por una estructura neogoticista, tan en boga por esos años, consistente en un arco de medio punto apoyado en dos pequeñas columnas con sus capiteles muy resaltados. De éstos sobresalen sendos pilares rematados en pináculos, uniéndose entre sí mediante una crestería calada. Sobre el arco un gablete decorado con cardina y rematado por una cruz lobulada. La parte inferior de la tabla consiste en una pequeña repisa soportada por ménsulas en sus esquinas, unidas por una crestería ciega, en la que destaca la cartela con la numeración romana de las tablas.

Se trata de las escenas referentes, por supuesto, a la pasión de Cristo, caracterizadas todas ellas por sus composiciones triangulares, cerradas, y en las que se destacan los personajes de medio relieve, y nunca muy numerosos, pues invaden el espacio.

Los fondos (salvo la primera historia, Jesús ante Pilatos, en medio de arquitecturas y cortinajes) se resuelven rellenándolos con nubes, no muy marcadas, lo que contribuye a resaltar la figuración. Y salvo la primera, también todas se desarrollan sobre un lugar pedregoso. De esta forma se remarca la importancia de las figuras, a las que no acompaña ni roba protagonismo el más leve paisaje, algo pretendido voluntariamente sin duda. Se busca centrar la atención en lo más importante de la escena, recreando lo imprescindible nítidamente, huyendo de todo posible complemento gratuito o anecdótico.

Una muestra más del eclecticismo del autor es la utilización de escenas inspiradas directamente en importantes obras de la pintura universal. En el caso del primero, Cristo ante Pilatos, inspirado en Tintoretto; el IV es la Caída en el camino del Calvario de Rafael, cuyo original se conserva en el Prado; el XIII es el Descendimiento de la cruz, de Rubens, conservado en la catedral de Amberes. El XIV, por último, es el célebre Entierro de Cristo de Caravaggio, de la Pinacoteca Vaticana (12). No es de extrañar, pues “el eclecticismo es también característica definitoria del gran taller imaginario compostelano del período de cambio de siglo” (13). Período al que pertenece nuestro autor, con el más importante taller del momento, situado al final de la calle de los Laureles, en Santiago, que semejaba una gran industria en marcha en la que los diversos operarios “parecían empeñados en singular batalla con media corte celestial: Santos y santas, angelotes rollizos, patriarcas venerables...” (14). En el antetaller se encontraba el maestro, un hombre que hacia 1917 era el proveedor de la mayoría de pazos, ermitas, rectorales, conventos y santuarios de la región.

(12) En su taller Magariños guardaba las carpetas de apuntes, estampas, planos y vitrinas con volúmenes de historia del arte, así como fotos de las piezas esculpidas tiempo atrás en el taller. BARREIRO, Alejandro: **De arte gallego. Exposición Regional de 1917**. Bocetos de crítica por el autor. La Coruña, 1917, p. 188.

(13) LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel: **El neoclasicismo y el siglo XIX**, en Enciclopedia temática de Galicia, vol. V, ed. Nauta, Barcelona, 1988, p. 127.

(14) BARREIRO, ob. cit., p. 187.

Es el más ecléctico del grupo de imagineros que en el cambio de siglo trabajan en la ciudad del Apóstol (15), como Rivas, Miranda o Núñez, artífices de los que asimismo se conservan piezas en estas parroquias, fruto de la importante renovación a que son sometidas, y al interés que su párroco tuvo en dotarlas con obras de los más prestigiosos artistas gallegos del momento.

---

(15) LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel: **La imaginería a partir del segundo tercio del siglo XIX**, en Gran Enciclopedia Gallega, vol. 10, Silverio Cañada editor, Gijón, 1974, p. 173. Destaca en Magariños el mantenimiento de la tradición autóctona, con un naturalismo ecléctico. Indica cómo los imagineros seguirán los modelos degenerados de Ferreiro y Manuel de Prado, que repetirán hasta la saciedad.