

# PORTA DA AIRA

## **Revista de Historia del Arte Grupo Francisco de Moure n.º 1. Ourense 1988**

PORTA DA AIRA. Nombre entrañable del «Vello Ourense», puerta de la vieja cerca que a la ciudad ceñía. De ella sólo pervive un machón siempre amenazado de olvidos y la traza que en 1607 hizo el arquitecto Antonio Martínez de Araque.

PORTA DA AIRA. Nombre de una revista de historia del arte ourensano, puerta abierta para conocer mejor nuestra riqueza artística y entroncarla con el arte de otros pueblos, que bien sabemos que ello es obligado para no empobrecerse ni empequeñecerse.

PORTA DA AIRA quiere convertirse en un lugar de encuentro. Nace fraterna y amiga de todos aquellos que en Ourense hacen cultura. Quiere llenar un vacío y se propone hacerlo con seriedad y dignidad.

PORTA DA AIRA es portadora de las inquietudes del Grupo «Francisco de Moure» que reúne a estudiosos del arte, pero acogerá gustosamente en sus páginas estudios y notas de cualquier investigador que tenga algo nuevo y de interés que decir en el campo de la Historia del arte.

PORTA DA AIRA, es posible gracias a la ayuda generosa de CAIXA OURENSE y de LA CONSELLERÍA DE CULTURA E DEPORTES de la Xunta de Galicia. Quede aquí constancia sincera de nuestra gratitud a ambas instituciones y al Ilmo. Sr. D. José Lage Presidente del Consejo de Administración de Caixa Ourense en el momento de sernos concedida la ayuda solicitada. Igualmente al Ilmo. Sr. D. Isidro Cavero, Delegado Provincial de Cultura e Bienestar Social en Ourense que lo era cuando pedimos la ayuda de la Consellería. Esperamos que nuestro trabajo sea el mejor aval para seguir mereciendo la ayuda económica de ambas instituciones. Sin ella esta revista sólo será un bonito proyecto.

PORTA DA AIRA, quiere poner en su primer número con sencillez y cariño grande un nombre de un hombre bueno y sabio JOSÉ GONZÁLEZ PAZ; en el «acougo» de su ourensanismo y de su amistad nació el Grupo «Francisco de Moure». Tenemos la certeza de que este sueño realizado le hubiera hecho feliz. Su recuerdo nos estimula y nos aúna.

PORTA DA AIRA espera cumplir muchos números. Sabemos que no faltarán dificultades, estamos ciertos que tampoco faltará ilusión y constancia.

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Don José Hervella Vázquez, Presidente del Grupo Francisco de Moure

Don Francisco Javier Limia Gardón, Secretario del Grupo Francisco de Moure

Don Miguel Ángel González García, Miembro del Grupo Francisco de Moure.

LAS AFIRMACIONES, APORTES Y COMENTARIOS VERTIDOS EN LOS TEXTOS SON DE LA EXCLUSIVA RESPONSABILIDAD DE CADA AUTOR

En el n.º 1 de PORTA DA AIRA han participado los siguientes autores:

José Manuel García Iglesias, Miguel Ángel González García, José Hervella Vázquez, Francisco Javier Limia Gardón, Julio Lamelas Míguez, Fernando González Suárez, Alfonso Prada Allo, Segundo Alvarado Feijóo-Montenegro, Marisol Cerdeira da Casa, Anselmo López Morais y Fray María Damián Yáñez Neira.

La composición e impresión corrió a cargo de la Imprenta Ediciones Monte Casino (Zamora); la edición fue del Grupo Francisco de Moure y se hizo bajo el cuidado de Miguel Ángel González García.

© Para los artículos firmados, los respectivos autores; para el resto, Grupo Francisco de Moure. Ourense

PORTA DA AIRA

*Edita:* Grupo Francisco de Moure  
Ourense.

*Correspondencia:* Apartado de correos, n.º 39,  
32080 OURENSE.

Depósito Leg ZA 235-1988

Imprime: Ediciones Monte Casino  
Ctra. Fuentesauco, Km. 2, Teléf. (988) 53 16 07  
49080 Zamora, 1988

## ÍNDICE

### ARTÍCULOS

	págs.
<i>La actividad artística orense en tiempos del Renacimiento.</i> Por José Manuel García Iglesias .....	9
<i>Los retablos manieristas de Casaio y Casoio en Valdeorras (Orense).</i> Por Miguel Ángel González García .....	21
<i>Mateo de Prado y su escuela en Ourense. Obras Documentadas.</i> Por José Hervella Vázquez .....	51
<i>La Capilla de Nuestra Señora de Vistahermosa. Introducción al estudio del eclecticismo en Ourense.</i> Por Francisco Javier Limia Gardón .....	71
<i>Crucifijo de Miguel Ángel. Un ejemplar en colección particular de Orense.</i> Por Anselmo López Morais .....	97
<i>Elías y Eliseo en la iglesia de Santa Eulalia de Beiro: un ejemplo de iconografía bíblica.</i> Por Julio Lamelas Míguez .....	109
<i>Las pinturas del Monumento de Semana Santa de Beade.</i> Por Fernando González Suárez .....	121
<i>Juan María Pazos e os inicios da imprenta contemporánea en Ourense.</i> Por Alfonso Prada Allo .....	133
<i>Las exposiciones de 1987 en Ourense.</i> Por Segundo Alvarado Feijóo-Montenegro .....	141

### DOCUMENTOS

<i>Contrato de Obra de la iglesia de Santa María Madre, de Orense.</i> Por Marisol Cerdeira Dacasa .....	149
<i>Capítulo General de la Congregación de Castilla en Oseira.</i> Por fray María Damián Yáñez Neira .....	155

### BIBLIOGRAFÍA

Libros .....	169
Hemerografía .....	173

### INFORMACIÓN

Vida del grupo Francisco de Moure .....	183
---	-----



## Artículos

inertes durante mucho tiempo, vitalizando en ideas generales una actividad artística un tanto adormecida en cronologías recientes... Hay, además, ahora un deseo de conservar obras en estado ruinoso, ampliar viejos edificios, crear otros nuevos, realizar decoraciones para todas estas obras, construyendo retablos para las iglesias, encargando escultura, pinturas... Y todo ello se identifica con ese espíritu de regeneración, de mejora, tan propio de la sociedad renacentista.

## ARQUITECTURA

A la hora de hacer una aproximación general a la arquitectura auriense de este siglo hay que partir de las obras que se llevan a cabo en su catedral románica. Es cuestión inequívocamente documentada la realización de importantes obras en el XVI. Se conocen con bastante exactitud la evolución de los trabajos arquitectónicos realizados. Si se tienen en cuenta en su conjunto hay que afirmar que también en este caso, como sucede en Compostela, se remota el aspecto de su vieja catedral, por entonces en muy deficiente estado.

La primera obra, a vincular con el inicio del siglo, es la construcción, por parte de Juan de Badajoz, de ese cimborrio que centra el crucero dando luz a la zona de la capilla mayor y reforzando la importancia de esa parte media del templo. Es, por otra parte, una nota de carácter ascendente que rompe, hacia el exterior, esa forma un tanto apaisada del conjunto. Al tratar Chueca sobre este cimborrio dice, refiriéndose a su valor, que «se acrece tras la desaparición de los antiguos de Burgos, Sevilla y Zaragoza. Es posible que éste de Orense se inspire en el primitivo de Burgos, que posiblemente recoge aspectos del primitivo»<sup>2</sup>. El mismo autor, siguiendo a Lampérez, califica su bóveda estrellada como «cristiano-mudejar», definiéndola como «un compromiso entre los trazados en estrella cristianos y los arcos paralelos cruzados musulmanes»<sup>3</sup>.

Al hacer su valoración formal de este importante cimborrio señala Chueca que «su ornamentación es ruda, por ser obra de granito, el material de la región», pero también cabe hacer referencia a un proceso de desornamentación que autores como Nieto Alcaide y Checa Cremades muestran como significador de «una afirmación de renovación y como una negación de continuidad con respecto a soluciones góticas preexistentes»<sup>4</sup>.

Esta importante obra, realizada entre 1499 y 1505, es, por otra parte, un signo evidente de la modernización con que se quiere tratar la vieja catedral románica. Este modo de operar se halla en la misma línea que los que por entonces se plantea en otras catedrales — Segovia, Salamanca, Astorga... — No se puede olvidar que «el gótico era prácticamente el estilo oficial de la Iglesia» en España allá por el XVI y que la catedral como tema podía considerarse «una tipología resuelta»<sup>5</sup>. Debe verse pues, ese cimborrio catedralicio como todo un símbolo manifestador de la idea de actualización que, por aquel entonces, el Cabildo pretende infundir a su catedral y no como una nota de matiz arcaizante.

Otro momento transcendental en cuanto a remodelaciones en esta basílica se localiza en el cuarto decenio del siglo. Pita resalta la importancia del nombramiento «de diputados para ir a solicitar del Rey alguna concesión para la fábrica por amenazar ruina la iglesia»; esto sucedía por 1540<sup>6</sup>. Sicart, por otra parte, ha documentado últimamente en 1545 un convenio que hace el Cabildo nada menos que con el importante arquitecto salmantino Rodrigo Gil de Hontañón para acometer la restauración de la iglesia, en tan grave estado, lo cual se habría de hacer respetando al máximo la fábrica existente<sup>7</sup>.

Es posible que sea hacia 1545 cuando se llevan a cabo importantes modificaciones en el Pórtico del Paraíso: «Aparte de la cubierta del pórtico — dice

Sicart— se reestructuró toda la parte inferior, al realizar el pseudo-tímpano de doble arcada rebajada, decoración de tracería y la hornacina central que alberga la imagen de San Martín, patrono de Orense, fechable en los años centrales del siglo XVI»<sup>8</sup>.

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que Rodrigo Gil, especialista consumado en la realización de catedrales, es llamado sobre todo como proyectista y supervisor de obras. El mismo documento contempla la presencia de un «aparejador avil» que sería quien, en última instancia, llevase el peso de la obra. En esos mismos años aparecen en los trabajos de la basílica otros técnicos en arquitectura que deben ser tenidos en cuenta y que también pudieron realizar proyectos como el del Paraíso; es el caso del santanderino Juan de Herrera, bien documentado por Pérez Costanti en diversas obras orensanas y de otros lugares de Galicia<sup>9</sup>.

Sea quien fuese el autor de las remodelaciones del Pórtico del Paraíso lo cierto es que las fórmulas góticas siguen persistiendo y deben interpretarse de una forma similar al cimborrio llevado a cabo anteriormente. Y ese mismo modo de entender la arquitectura puede verse igualmente en las obras construidas en la segunda mitad del XVI, que resultan cuantitativamente importantes en cuanto al uso del escaso solar con que cuenta en su entorno la catedral. Primero la sacristía, en tiempos de D. Francisco Blanco, en una obra realizada entre 1560 y 1562 por el monfortino Pedro Fernández, siguiendo órdenes del maestro de la catedral, Juan de Pamanes. Poco después se realiza parte de la capilla del Santísimo Cristo, que será alargada en el siguiente siglo. En la capilla de las Nieves siguen todavía patentes esas formas de cariz gótico, tal cual se manifiesta en su abovedamiento en estrella<sup>10</sup>. Parecidos resultados podría verse en la desaparecida capilla del derruido trascoro, dedicada a Nuestra Señora del Rosario; era obra de Antonio Díaz, de 1592<sup>11</sup>.

Así pues, la idea de una catedral que mantiene su fábrica antigua y que manifiesta en todas sus reformas del XVI unos criterios estéticos que se consideran como sintomáticos de lo que puede denominarse «estilo oficial» de la Iglesia en España, debe llevar a situar en su justo lugar este modo de dicción que remite, conscientemente, a un tiempo pasado.

Si importante fue la actividad catedralicia en la «actualización» de su fábrica también lo fue en los diversos monasterios orensanos, movimiento éste que tiene una directa relación con la reforma monástica operada con los Reyes Católicos. A lo largo del XVI los distintos monasterios orensanos se van haciendo reformados. Uno de los frutos de esa dinámica va a ser que las rentas de los diferentes monasterios, libres ya de los abades comendatarios, va a invertirse en edificaciones. Con palabras de Torres Balbás puede decirse que «a partir de mediados del siglo XVI... en los monasterios gallegos no dejó de sonar el cincel de los canteros dando forma a la piedra»<sup>12</sup>.

Y así, en la primera mitad del siglo XVI, hay que encuadrar la sala capitular del cisterciense monasterio de Oseira, o el abovedamiento de la importante iglesia benedictina de San Esteban de Ribas de Sil. De nuevo, también en estos casos, se usan las fórmulas de raigambre gótico.

Pero la vida monacal está centrada, aparte de la iglesia, en el claustro, a veces más de uno en los más señeros ejemplos. El mismo Torre Balbás señala como el modelo puede estar en el claustro de la catedral santiaguesa. Y una vez más el renacimiento salmantino, personificado en Juan de Álava y en Rodrigo Gil de Hontañón, se convierte en punto de referencia, en este caso participando de lo que se ofrece en Compostela. Si en alguna ocasión —el más oriental de Oseira o el más próximo a la iglesia en Montederramo— hay nexos con esa obra catedralicia jacobea, en otros casos —el de San Clodio o el occidental de Montederramo, por ejemplo— la afinidad se manifiesta con respecto al del Colegio Mayor de Santiago Alfeo, mostrándose así una mayor afinidad con lo propiamente renacentista <sup>13</sup>. Con respecto a este último claustro de Montederramo no podemos olvidar el criterio de Chamoso Lamas, quien lo consideraba entre los más bellos de la Galicia del Renacimiento <sup>14</sup>.

Hay casos en los que las formas modélicas deben de buscarse en lugares ajenos a Compostela. Es lo que sucede con dos de los tres claustros de Ribas de Sil, a los que Bonet reconoce como «pálidamente herrerianos», poniendo a su tracista en relación con los maestros vallisoletanos, «a los que intentó copiar» <sup>15</sup>.

En otros conjuntos de carácter monacal, ajenos a los hasta ahora citados de benedictinos y cistercienses, se observan, de nuevo, muestras de carácter gótico. Es el caso de la iglesia de los Hospitalarios de San Juan de Jerusalén, en Beade, donde pueden verse, por ejemplo, bastantes de las características observadas. Y lo mismo puede decirse de otras iglesias con obras importantes realizadas en este tiempo. Así sucede en una de las portadas de la parroquial de Sandiás, en la que cabe hablar de influjos manuelinos al igual que sucede en la ya citada sala capitular de Oseira. Cabe indicar también como característica la iglesia de Santa María da Oliveira en Ribadavia o la de Banga, en las proximidades de O Carballiño. En la de Mugares, ya en la séptima década del siglo, se puede contemplar, junto a una estructuración de estirpe gótica en el abovedamiento del presbiterio, una fachada en la que se aprecian, en cambio, notas significadoras de un renacimiento depurador de esquemas arquitectónicos.

Ese proceso de esencialización formal, ligado ya de una forma inequívoca a los criterios estéticos que tienen como punto de partida la obra de El Escorial, es lo que puede verse en la traza que por 1598, ya acabando el siglo, da Juan de Tolosa para la iglesia de Montederramo, inicio de un modo de ver la arquitectura, más sobrio y austero, con desarrollo en buena parte del siglo XVII <sup>16</sup>.

En torno al tema de la arquitectura civil prácticamente todo está por decir. Tanto en los núcleos urbanos —el propio Ourense, Ribadavia...— como en el campo, en los pazos, cabe reseñar la presencia de la actividad constructiva. Como botón de muestra puede señalarse el palacio de los Oca —o de los Valladares—, en Ourense, que destaca Camón Aznar al tiempo que le califica de «plateresco» <sup>17</sup>.



## ESCULTURA

En la escultura auriense encontramos también en la primera mitad del XVI un inequívoco nexo con las fórmulas góticas; valga como exponente el retablo mayor de la catedral de Ourense, obra de Cornielles de Holanda concluida por 1520<sup>18</sup>. Un paso más adelantado en lo formal viene dado por el retablo mayor de Xunqueira de Aubia, obra plateresca que estudia González García, quien la documenta en el año 1535 como obra del flamenco Juanín y de Gaspar Salgado Sobrelo en tanto que su pintura corresponde a Pedro Bello<sup>19</sup>. Por la misma época se hizo el coro, hoy en estado fragmentario, de esta colegiata; su estilo es también plateresco<sup>20</sup>.

Ya en los años medios del siglo el influjo de Juan de Juni va a ser evidente. Incluso su obra llega hasta aquí, la Inmaculada del Museo de Ourense o la Virgen de la Esperanza de Allariz así lo indican<sup>21</sup>. Pero lo que más incidencia va a tener al respecto son aquellos escultores que popularizan sus formas. Es el caso del Maestro de Sobrado, estudiado por Martín González y González Paz; en su arte hay, sobre todo, vínculos con diferentes etapas de Juni. Es a la obra de la sillería de San Marcos, o a los grupos de Medina de Rioseco o Salamanca, ambos en barro, a los que hace especiales referencias<sup>22</sup>. Su presencia temprana por Galicia —en la cuarta década del siglo— justifica ese punto de partida. En la misma línea juniana, asumiendo valores de una época más tardía, hay que analizar la obra de Juan de Angés el Mozo, quien en su trabajo del coro de la catedral de Ourense sugiere —según poético criterio de Otero Pedrayo— «la energía plástica de la hora luminosa y última, ya un poco cansada del Renacimiento»<sup>23</sup>.

Como manifestación de la incidencia que tiene el centro astorgano en el Ourense que se abre a los cauces manieristas debe mostrarse la figura de Gregorio Español, con obra en bastantes iglesias orensanas, sobre todo hacia la parte correspondiente a Astorga. Los vínculos con Gaspar Becerra son, en el caso de este artista, evidentes<sup>24</sup>.

Una línea diferente de arte, abarcando buena parte de la segunda mitad del XVI y aún inicios de la siguiente centuria puede significarse desde el aragonés radicado en Santiago Juan Bautista Celma, con obra en lugares tan importantes como la catedral de Ourense y Ribas de Sil. Sus vínculos con otros centros hispanos y su polifacetismo en las tareas del arte deben ser valorados. Sus trabajos como rejero y sobre todo como pintor hacen de él uno de los artistas más completos de la Galicia de la época<sup>25</sup>.

Los nombres citados en el arte de la escultura muestran de continuo la presencia de autores foráneos en los principales encargos a llevar a cabo. De este modo — como una suma de esfuerzos creativos que emanan de escuelas distintas— se lleva a cabo un tipo de encargo predominantemente religioso, invocador de una devoción de sabor un tanto medievalizante en la primera mitad de siglo, abierto a criterios contrarreformistas en los últimos decenios de la centuria.

La escultura funeraria es, por otra parte, un ámbito que tiene una evolución específica. Los sepulcros de san Facundo y san Primitivo, en la catedral

auriense, muestran en los principios del XVI la continuación en el uso de las trazas góticas <sup>26</sup>. Con el paso del tiempo pueden detectarse los lógicos avances en la tipología de los sepulcros; puede verse por ejemplo en el de doña Elvira de Noboa, en la iglesia de San Francisco de Ourense, o en la del Comendador Fray Ares López Fandiño de Goyanes, de 1539, en la parroquial de Beade. Todas estas tumbas muestran la representación correspondiente en posición yacente. Ya al final de siglo los sepulcros del canónigo cardenal don Febos Rodríguez o el de don Juan de Noboa, ambos en la catedral orensana, nos presentan la utilización de tipos orantes popularizados a partir de la realización de las tumbas reales de Carlos V y Felipe II para El Escorial <sup>27</sup>.

## PINTURA

También en el ámbito de la pintura mural puede apreciarse esa continuidad de fórmulas de tradición gótica ya subrayada en la arquitectura o escultura. Quizás sea el llamado «Maestro de la Claustro Nova» el exponente más significativo de la etapa de transición. En los murales que pueden verse en lo que hoy es museo catedralicio orensano, ubicado en esa parte del claustro adosada a la basílica, nos muestra un claro testimonio de los valores de lo gótico hispanoflamenco. Los componentes que integran cada escena manifiestan todavía intereses, en cuanto a factura, de orden caligráfico y, en lo espacial, hay una despreocupación por captar el ambiente en que se encuentra lo figurado que es muy común en las representaciones de este tiempo. La contemplación de obra de este maestro —o, mejor, taller— pintando en otros lugares distantes, de Galicia —Losón, Melide...— se explica en función de la condición itinerante, tan usual en los que hacen, por entonces, este tipo de arte. Ello contribuye a justificar cómo sus modos de pintar son conocidos por maestros de condición más humilde y con un área de localización para su trabajo mucho más pequeña; es lo que sucede, por ejemplo, con los murales de Santa María de la Puebla, en las proximidades de Valdeorras, en los que pueden verse una serie de afinidades —en una factura más insegura— con la oferta estética del Maestro de la Claustro Nova <sup>28</sup>.

Cabe señalar los murales de la vieja iglesia de Santo Tomé de Maside como significativos de un modo de hacer conocedor de lo renacentista. Se conservan aquí los frescos correspondientes al testero del templo. Abajo, siguiendo esquemas múltiples veces repetidos se representan las figuras de la Anunciación dejando en medio la ventana. Y arriba, hacia los laterales, se efigia a San Pedro y San Pablo, piedras angulares de la Iglesia, y que, como tales, en su estado original, debía ocupar la totalidad del templo. También cabe vislumbrar la presencia de Santo Tomé, patrono de esta feligresía, en la figura que se pintaba sobre el lugar de ese vano que centra el testero —que estaba tapiado cuando se llevó a cabo el fresco—; todavía puede verse, justo a los lados de esa ventana, restos del contorno de tal personaje.

¿Dónde está lo propiamente renacentista en la pintura de Maside? Sobre todo en la nueva concepción implícita en cada figura, ennoblecida en su porte, significándose de este modo una nueva dimensión dada a la representa-

ción humana. También hay nuevas preocupaciones en lo espacial que repercuten en un interés diferente por la sensación de volumen a imprimir a lo figurativo. Asimismo resulta sumamente sintomático el tipo de ornamentación del que se vale el pintor; ahí puede verse una muestra significativa de cómo el léxico renaciente se incorpora a la obra pictórica mural, tan usual por entonces en las iglesias gallegas, rompiéndose de este modo una inercia decorativa mantenida durante siglos.

En el presbiterio de Santa Cristina de Ribas de Sil, tras su importante retablo barroco, se puede señalar también la existencia de frescos de este mismo tiempo, con similares planteamientos a los vistos en Maside.

El llamado «Maestro de Sixto» aparece trabajando en tierras orensanas hacia los años medios de siglo. En su obra se va a manifestar ya el conocimiento de lo miguelangelesco. El repertorio de frescos más importantes de este maestro se encuentra en San Xoán de Sixto —de ahí el nombre que se le otorga— pero también se conservan, en parte, sus trabajos orensanos. En Santa María de Cobelas —arciprestazgo de Baltar— y en Santa Marina de Augasantas —en el de Allariz— pueden verse planteamientos similares a los analizables en Sixto. Casi nada queda de la magna representación —una alusión al Infierno y otra al Purgatorio— que, sobre el Juicio Final, llevó a cabo en la capilla mayor de Augasantas. Puede verse, en cambio, aquí una excepcional muestra pictórica relativa precisamente a Santa Mariña, sobre el arco de ingreso a la capilla correspondiente en la cabecera al lado norte. Y una curiosa representación de la Anunciación, sobre el arco triunfal, como una muestra más de esa decoración que debió de llevarse a cabo por toda la iglesia. Hay que señalar también la escena relativa a la Natividad, sobre el arco correspondiente a la capilla del lado sur, y otra temática —sin descubrir— tras el retablo barroco existente en la última capilla citada. En Cobelas tan solo se conservan la pintura del testero, amparada durante siglos por el retablo mayor; el programa aquí mostrado, de carácter mariano se adecua perfectamente a un templo cuya advocación es precisamente, Santa María.

En toda la obra del Maestro de Sixto hay implícitas una serie de características que hacen de él uno de los más vanguardistas pintores de su época. Su arte está lleno de expresividad, basado en una imaginación que tiende a desbordar la composición fuera de su marco habitual, rompiendo así con la ortodoxia del encuadre. En su modo de hacer —con un consciente manejo de la libertad formal— llama la atención ese léxico utilizado en las bandas ornamentales en las que una serie de motivos propiamente renacientes comparten el espacio con otros tomados de la naturaleza, en casos, en tanto que, otras veces, tienen como única justificación el desarrollo libre de esa imaginación a la que antes se aludía <sup>29</sup>.

Al Maestro de Sixto se le ha reconocido como el posible instructor, en el arte del mural, del llamado «Pintor de Banga» con quien se abre al manierismo más depurado el Arte Gallego. Su labor por 1555 en Santa Baia de Banga, en las tierras de O Carballiño, y entre 1570 y 1580 en Santa María de Mugares —perteneciente al arciprestazgo de Castrelo de Miño— marca todo un cénit

en el arte del XVI en Galicia. Las bóvedas de los presbiterios de las iglesias citadas son especialmente significativas de un arte en el que, desde la óptica del simbolismo, un pintor fuertemente intelectualizado aplica una serie de principios asumidos desde la filosofía neoplatónica, que, en este caso, es mucho más que un soporte ideológico. En virtud del amplio desarrollo que se da a los principios neoplatónicos, mantenidos en el plano filosófico por Marsilio Ficino, éstos convierten en el motivo principal del relato en el que la Mitología y la Emblemática son también ámbitos profusamente utilizados. El resultado conseguido es, de esta manera, verdaderamente excepcional en el contexto gallego <sup>30</sup>.

Si analizamos la posible proyección del Pintor de Banga en la obra de otros autores de su tiempo no se observan por ninguna parte vestigios de una mínima influencia en otros autores de menor categoría. Y es que, a todos los efectos, estos murales orensanos deben estudiarse hoy como una obra absolutamente aislada. Sucede lo mismo si la referencia se hace a sus precedentes, a no ser que éstos se busquen exclusivamente en lo formal, donde hay, como ya se dijo, una probable afinidad con el Maestro de Sixto. Esta falta de lazos con otras obras del arte auriense se debe, más que nada, al tipo de mensaje que este autor imagina. Resulta demasiado hermético para la generalidad de sus posibles espectadores.

Pero no sólo encierra problemas de ajenos entendimientos. Su principal dificultad estriba en su realización ya que la complejidad del programa planteado en estos casos exige un mentor de elevada cultura humanista, de un grado tal que no es fácil encontrarlo en la Galicia de este tiempo. Por eso el arte del Pintor de Banga, se ciñe exclusivamente, a todos los efectos, a aquellas obras que se le atribuyen. Los demás artistas de ese momento se mueven en una dimensión distinta <sup>31</sup>.

Una buena parte de los pintores que realizan murales en la segunda mitad del XVI continúan presentando unos repertorios ya usados en otras épocas. El Maestro de Xagoaza, que trabaja en las tierras de Valdeorras, es un ejemplo característico. Se empieza a observar ahora una cierta distorsión de aquellas fórmulas decorativas que había puesto de moda la introducción del movimiento renacentista, en principio utilizadas con un sentido de la proporción que, poco a poco, se va olvidando. Es lo que puede verse en los murales que se conservan en las iglesias de Santa Comba de Bande y en Mixós.

Pero, en esta línea de tradición de pintura mural, quizás lo más llamativo sea lo que puede verse en el presbiterio de Santa María de Castrelo do Miño. Una vez más el tema del Juicio Final se desarrolla en importantes dimensiones, ocupando el cuarto de naranja del abovedamiento. Una curiosa representación de los Pecados Capitales, conducidos por un ejército de demonios hacia el Infierno, y una referencia a los enemigos del alma — el mundo, la «cun-ciencia» y la carne —, bajo los pies de Jesús, son aspectos cruciales desde un punto de vista iconográfico. En la indumentaria de la época se encuentra, en este caso, el argumento principal para proponer un encuadre cronológico <sup>32</sup>.

La valoración de la pintura mural orensana precisa, sin embargo, el plan-

tear conclusiones al respecto con carácter provisional. Se están descubriendo, todavía hoy, pinturas en las iglesias que enriquecen su patrimonio artístico; es el caso de los murales de la parroquial de Santa María de Louredo <sup>33</sup>, en las proximidades de Maside, donde se puede apreciar la existencia de dos capas de pintura. Hay, por otra parte, ocasiones en las que puede asegurarse que existen importantes conjuntos cubiertos por la cal; puede señalarse como caso representativo el de la iglesia de Santa Mariña de Esposende, en las proximidades de Ribadavia, donde cabe encontrar un rico repertorio a encuadrar cronológicamente en los años medios de la centuria.

En el ámbito de la pintura en tabla cabe hacer mención a diferentes grupos. Por un lado, una línea de pintura significada por Juan Bautista Celma que se plasma en las tablas del retablo del Santuario de Vilamaior, en las cercanías de Verín. Interés especial encierran, por otra parte, los talleres astorganos que envían obra a las iglesias de su diócesis, en la parte oriental de Ourense; los nombres de Pedro de Bilbao y Jerónimo de Salazar en trabajos tan representativos como el retablo mayor de la iglesia de Valdín, por A Terra do Bolo, señalan otra variable a tener en cuenta.

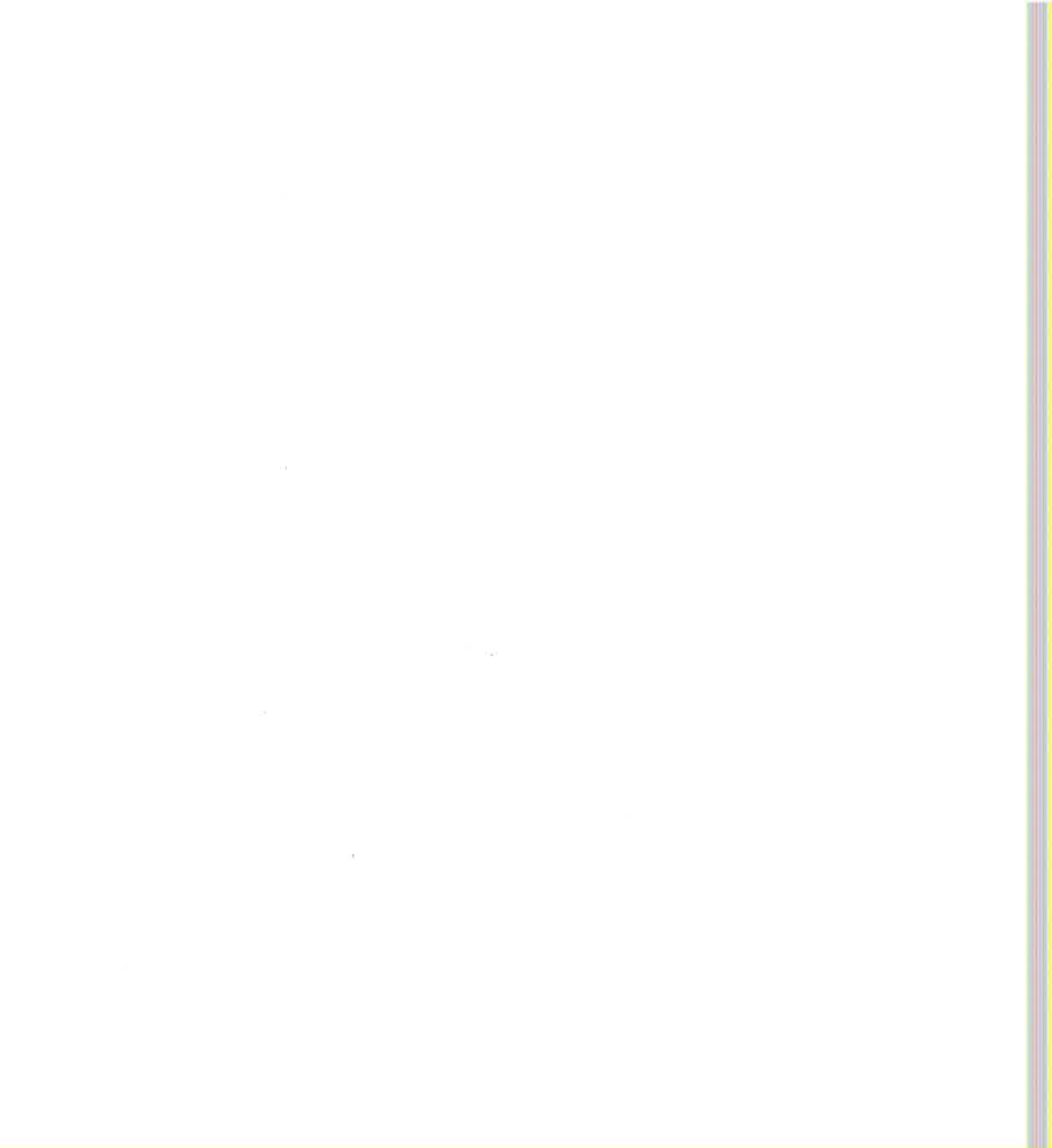
Ha de darse igualmente gran importancia a las pinturas realizadas por diferentes maestros portugueses. Algunos, con una estancia muy corta en estos lugares —Francisco Teide, con su obra en Montederramo, es un caso característico—, otros, asentándose en la ciudad de Ourense y cumpliendo diversidad de encargos; Manuel Arnao y Fructuoso Manuel son, en este sentido, sumamente representativos. De este modo los logros de las escuelas del Norte de Portugal —Porto, Braga...— están aquí presentes. La incidencia de los autores citados en otros pintores es indudable. Puede verse, por ejemplo en las tablas de los retablos de Medeiros, Cudeiro o Sandiás.

Desde este conjunto de obras cabe, pues, señalar como realmente importantes los logros realizados en el siglo del Renacimiento en el arte de la pintura. El enriquecimiento del ornato de las iglesias se plantea también desde otras ópticas. Nos señala Chamoso que por entonces «se prodigan en Orense los talleres de los bordadores» <sup>34</sup>. Asimismo se hacen importantes obras en el arte del hierro. Las rejas del crucero de la catedral auriense, primorosa obra de Celma, constituyen todo un exponente de primera línea. Al mismo autor se deben los púlpitos catedralicios siguiendo el diseño de los de la Catedral Compostelana. González García subraya, por otra parte <sup>35</sup>, cómo son las marcas de los talleres de orfebres vallisoletanos las que imperan en las mejores piezas a catalogar en este tiempo. Ha de tenerse en cuenta, en este sentido, que el apartado dedicado a la orfebrería en el arte auriense encierra, a partir de esta centuria, una gran importancia.

## NOTAS:

- \* El hecho de que el Grupo Francisco de Moure tome la importante decisión de abordar la publicación de una revista dedicada al Arte Auriense me lleva a plantear un marco general sobre los estudios del Renacimiento en esta tierra. Los temas a abordar en el futuro, como puede verse desde esta visión, que pretende ser, en parte, «estado de la cuestión», nos parecen del mayor interés.
1. Véase García Iglesias, J.M., Renacimiento, en *Gran Enciclopedia Gallega*, XXVI, 146.
  2. Chueca Goitia, F., Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y Edad Media, Madrid, 1965, 589.
  3. Idem.
  4. Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F., El Renacimiento. *Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, 1980, 348.
  5. Idem, 237.
  6. Pita Andrade, J.M., La construcción de la Catedral de Orense. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Anejo IX (1954) 101.
  7. Véase Sicart Giménez, A., La intervención de Rodrigo Gil en la remodelación de la Catedral de Orense. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLIX (1983), 288-289.
  8. Idem, 291. Se han planteado últimamente posiciones diversas en relación con el posible nexo entre esta escultura y el arte de Gregorio Fernández. Véase González García, M.A. y González Paz, «San Martín caballero de la Catedral, puede ser de Gregorio Fernández», *La Región*, 11 nov. 1984.  
El profesor J.J. Martín González hace consideraciones al respecto en el artículo que publica en el tomo en preparación en «Homenaje a José González Paz».
  9. Pérez Costanti, P., Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII, Santiago, 1930, 280-286.
  10. La profesora M.D. Villa Jato dedica la monografía que presenta en el ya citado «Homenaje a José González Paz».
  11. Parte de la arquitectura de esta capilla se dispone hoy como puerta principal en el atrio del Santuario de Os Milagros (arciprestazgo de Baños de Molgas).
  12. Torres Balbas, L., Monasterios cistercienses de Galicia, Santiago, 1954, 43. Limia Gardón, F.J., «La bóveda del coro de Oseira (Ourense): un ejemplo de la persistencia del Gótico en un monasterio cisterciense durante la Edad Moderna», *Simposio del CEHA*, (Segovia, 1985), Segovia, 1987, 155-158.
  13. Cfr. Vigo Trasancos, A., Renacimiento (Arquitectura), en *Gran Enciclopedia Gallega*, XXVI, 151; Chamoso Lamas, M., El Monasterio de Montederramo (Orense), *Archivo Español del Arte*, 78, XX (1947), 83-86.
  14. Chamoso Lamas, M., Arte, en «Galicia», Colección Tierras de España, Madrid, 1976, 294.
  15. Bonet Correa, A., La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, Madrid, 1965, 196.
  16. Idem, 189-193. Véase también Cid Rumbao, A., Crónica y Guía del Monasterio de Montederramo, Orense, 1974.

17. Camón Aznar, J., La arquitectura plateresca, Madrid, 1945, 338. Rivera Rodríguez, M.T., «El palacio de los Oca Valladares, en Orense», *Simposio del CEHA*, (Segovia, 1985), Segovia, 1987, 159-163. González Suárez, F., «La casa-palacio de los Oca-Valladares en Orense», *Boletín de Estudios del Seminario «Fontán-Sarmiento»*, Santiago, n.º 8 (1987) 42-6.
18. Véase Sánchez Arteaga, M., Apuntes histórico-artístico de la Catedral de Orense, Orense, 1916, 109-112.
19. Fernández Otero, J.C., González García, M.A., González Paz, J., *Apuntes para el Inventario del Mobiliario Litúrgico de la Diócesis de Orense*, Vigo, 1984, 267. Don Miguel Ángel González García ha presentado una comunicación sobre dicho retablo en el III Coloquio Galaico-Minhoto, pendiente de publicación.
20. Martín González, J.J., Sillerías de coro, Vigo, 1964, 7. Por lo que se refiere a sus características iconográficas véase Rosende Valdés, A.A., *Estudios iconográficos de las sillerías de coro gallegas (Renacimiento y Barroco)*, Santiago 1984, 8-9.
21. Sobre esta cuestión el profesor Martín González lleva a cabo una serie de consideraciones en el «Homenaje a José González Paz».
22. Se ha hecho hincapié últimamente en que este artista conoció la obra vallisoletana de Juan de Juni. Véase Martín González, J.J. y González Paz, J., *El Maestro de Sobrado*, Santiago, 1986.
23. Otero Pedrayo, R., Ourense, León, 1980, 122.
24. Este aspecto está siendo estudiado últimamente por González García, M.A., Vid «Sobre el culto e iconografía de San Mamed en Galicia y León», *Boletín de Estudios del Seminario «Fontán-Sarmiento»*, Santiago, n.º 6-7 (1985-1986), 7-15.
25. Cfr. Pérez Costanti, Diccionario de artistas..., 115-134; Chamoso Lamas, M., Juan Bautista Celma, un artista del siglo XVI, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 37, XII (1957); Chamoso Lamas, M., Juan Bautista Celma y el arte del metal, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 38 XII (1957); Gallego de Miguel, A., El arte del hierro en Galicia, Madrid, 1963, 116-151; Vila Jato, M.D., Escultura Manierista, en «Arte Galega Sánchez Cantón», Santiago, 1983, 23-47; García Iglesias, J.M., La Pintura Manierista en Galicia, 1986, 53-67. González García, M.A. y Hervella Vázquez, J., «Nuevos datos sobre Juan Bautista Celma: un aragonés en el arte gallego del siglo XVI», *V Coloquio del Arte Aragonés*, Alcañiz, 1987, actas en prensa.
26. Cfr. Chamoso Lamas, M., Escultura funeraria en Galicia, Orense, 1979, 44-47.
27. Idem, 70-73, 108-111.
28. García Iglesias, J.M., La Pintura en Galicia durante la Edad Moderna. El siglo XVI. Extracto de tesis doctoral, Santiago, 1979, 21.
29. García Iglesias, J.M., El Pintor de Banga, La Coruña, 1982, 21-26.
30. Idem.
31. García Iglesias, J.M., Los Emblemas del Alciato en la Galicia del siglo XVI, *Goya*, 187-188, (1985) 7.
32. García Iglesias, J.M., La Pintura Manierista en Galicia, La Coruña, 1986, 186-189.
33. Limia Gardón, F.J. y González García, M.A., Nuevas pinturas murales en Louredo-Maside, en *La Región*, 9 de Octubre de 1985, 13.
34. Chamoso Lamas, M., Arte..., 308.
35. González García, M.A., El Inventario Artístico de la Diócesis, en Fernández Otero, J.C., González García, M.A., González Paz, J., Apuntes..., 78.





Miguel Ángel González García

## Los retablos manieristas de Casaio y Casaio en Valdeorras (Orense)

La comarca de Valdeorras en la provincia de Orense, dentro de los límites diocesanos de Astorga, es tierra rica y con una indudable personalidad dentro del conjunto variopinto de la provincia. Hasta tiempos bien recientes Valdeorras ha permanecido al margen del interés de los historiadores en general y en particular de los historiadores del arte <sup>1</sup>.

Comarca que ha sido paso obligado durante siglos entre Castilla y Galicia, por la facilidad de comunicaciones que permite el valle del Sil, que recorre y enriquece toda la zona, ha estado más fácilmente expuesta a la penetración de nuevas formas artísticas, algunas de las cuales han sido reinterpretadas y rebajadas en su calidad por maestros locales no excesivamente peritos en el respectivo arte.

En esta zona, aunque en un valle que se aparta del eje principal de la comarca, se ubican las parroquias de San Julián de Casaio y Santa María de Casaio, donde se conservan sendos retablos de indudable calidad dentro del estilo manierista y que son objeto de este trabajo.

La documentación y el trabajo de campo nos ha ido dando a conocer en los últimos años la existencia de una cierta destacable actividad artística en la comarca en el siglo XVI en su segunda mitad que coincide con un momento álgido de producción artística en general y en particular en la diócesis astorgana <sup>2</sup>.

Razones que expliquen esta mayor productividad artística habrá que buscarlas en la incidencia que la reforma trentina tiene en la renovación del mobiliario litúrgico de los templos, alentada por los celosos visitantes del momento; un probable auge en la economía que permite afrontar encargos de cierta categoría y la fuerza expansiva de una obra que conmociona todo el arte del momento en el noroeste de la península: el retablo mayor de la Catedral de Astorga, obra de Gaspar Becerra cuya influencia no ha sido nunca puesta en duda y los estudios más recientes confirman.

El retablo mayor catedralicio contratado el 8 de agosto de 1558, es el punto de arranque de la que con toda propiedad podemos denominar «escuela astorgana». La enorme fábrica reúne en torno a sí un sinnúmero de oficiales que colaboran con Becerra. La documentación nos da a conocer a bastantes, como Bartolomé Hernández, Luis de Ultra, Juan López de Losada, Cristóbal

Hernández, y suponer otros entre ellos los maestros de los retablos que estudiamos. Una vez culminada la obra del retablo, considerado con toda propiedad como el «manifiesto» del nuevo estilo, que tiene como punto de partida la obra del genial Miguel Ángel, algunos de estos maestros abren sus propios talleres y a ellos acuden con preferencia las iglesias diocesanas para sus encargos. Al tiempo, otros maestros se inician en este contexto y perpetuarán hasta muy entrado el siglo XVII las formas manieristas de Becerra, como sucede con Gregorio Español.

Consecuencia lógica de todo ello es una importante serie de obras dispersas por toda la diócesis asturicense de una calidad media notable y que sólo recientemente han empezado a despertar el interés de los investigadores <sup>3</sup>.

En estas coordenadas espacio-temporales se encuadran las obras que estudiamos.

### **El retablo de San Miguel de Casoio**

La parroquia de San Julián de Casoio, pertenece al municipio orensano de Carballeda de Valdeorras. Desde el siglo X se tienen noticias históricas de su vitalidad religiosa, y es bien conocida su donación el año 1215 al monasterio benedictino de San Martín de Castañeda <sup>4</sup>.

Situado en la nave derecha de la espaciosa Iglesia dedicada a San Julián, se encuentra un retablo de no grandes proporciones, de exquisita talla y delicadas pinturas. Hoy la hornacina principal la ocupa una imagen de san Antonio Abad, del siglo XVII, popular, muy repintado, lo que subraya la pobreza de la talla aún más. Pero el retablo primitivamente estuvo dedicado a San Miguel. La talla del titular fue desplazada a un lugar muy secundario del retablo mayor barroco. Oportuno sería se restituyese a la presidencia de este retablo.

#### *Descripción arquitectónica*

La traza del retablo es claramente manierista. Sobre un banco realzado por el sagrario en él abierto, y ménsulas de acusado relieve se levanta un único cuerpo con hornacina central para la imagen del titular que se cubre con frontón triangular y dos calles a los lados con triple registro de arriba abajo. Columnas terciadas, con fuste estriado y capiteles de orden corintio, que parten de las ménsulas citadas, limitan este cuerpo lateralmente y sostienen el entablamento. Otras columnas, de menor tamaño, similares a éstas sostienen el frontón de la hornacina central y al tiempo marcan la división longitudinal de las tres calles. Los tercios inferiores de estas columnas llevan figuras en relieve y sartas de frutas.

Sobre este único cuerpo, un amplio friso con cabezas aladas de querubines y un movido remate con cartela oval sostenida por dos putti recostados, en la que el Padre Eterno adopta una actitud solemne y llena de fuerza. Un sobrerremate circular con peones torneados es obra mezzuina que nada tiene que ver con el retablo y que estaría bien se suprimiese [foto 1].

### Iconografía

El profesor García Iglesias <sup>5</sup>, ha, modélicamente, descrito e interpretado la iconografía de este retablo en el estudio que sobre el repertorio pictórico del mismo realizó a sugerencia nuestra. Por ello esquematizamos con sencillez los contenidos: [ver esquema].

A. *Temas hagiográficos: San Miguel* titular del retablo, talla de bulto redondo en airosa disposición con el demonio a sus pies [foto 7].

*Santa Lucía y Santa Catalina*, de pincel, representadas de pie bajo veneras. Santa Lucía lleva el platillo con los ojos y la palma martirial, Santa Catalina la espada y la rueda con cuchillos que hacen relación a su martirio [fotos 4, 5].

B. *Temas y personajes veterotestamentarios: El Padre Eterno* en el remate del retablo, cuya actitud solemne, representado de medio cuerpo saliendo de entre nubes, nos hace suponer se le efigia en el momento de la creación y constatamos un paralelismo muy claro con la figura del Creador en la escena de la «Creación de las aguas» de la Capilla Sixtina miguelangelesca [foto 2].

*Jeremías y David*, de pincel, representados de medio cuerpo. David lleva el arpa, ambos visten con ropajes y se tocan con sombreros, convencionalmente tenidos en el arte del momento, como propios de judíos. Los nombres de los personajes en sendas filacterias hacen inequívoca su identificación.

C. *Temas del Nuevo Testamento*. También confiados al pintor. Son dos, *La Anunciación* representados aisladamente el arcángel y María, como es frecuente, y en actitudes reiteradas en la representación de esta escena.

*La Presentación del Señor* o «Purificación de Nuestra Señora» como indica la documentación. Ocupa en la predela la parte central correspondiendo a la portezuela del sagrario, y dentro de un marco oval. Con los personajes que señala el relato evangélico completan la escena dos mujeres con cirios encendidos.

D. *Querubines, putti y otros temas*. Cumpliendo una misión exclusivamente decorativa cabe señalar los querubines alados del friso superior, los elegantes putti de la predela, remate, tercios de las columnas de la caja central y ménsulas que los sostienen. Asimismo las columnas mayores en sus tercios inferiores presentan figuras femeninas con cestos en la cabeza, calaveras, sartas de frutas, todo ello dentro del gusto de la época. Las ménsulas mayores ofrecen como tema decorativo carátulas y cabezas de águila [fotos 3 y 6].

Cabe preguntarse ahora sobre las fuentes iconográficas y sobre si el conjunto de las representaciones forma «a priori» algún programa coherente, ofrece algún mensaje global. En relación con la primera cuestión habremos de distinguir entre la obra pictórica y la escultórica. De la primera no estamos en condiciones de ofrecer ninguna hipótesis. La obra pictórica de Pedro de Bilbao apenas ha sido estudiada y por tanto no se ha desbrozado el capítulo de

sus fuentes de inspiración iconográficas y estilísticas. Sólo señalaremos la similitud de estilo de las dos santas mártires con sendas tablas con similar representación que se conservan en uno de los locutorios del monasterio cisterciense de Carrizo (León) y que la comparación con estas de Casoio, bien documentadas, nos permite atribuir con total garantía a Pedro de Bilbao.

Respecto a la escultura, excepto el San Miguel, del que no conocemos por el momento precedente iconográfico en la obra de Gaspar Becerra, el resto puede encontrarse todo en el retablo mayor de la Catedral de Astorga y por tanto, como sucede en él, lo miguelangelesco subyace como punto de partida tanto estilística como iconográficamente.

Las ménsulas con las cabezas de águila son similares a las del retablo astorgano, los putti de la predela, en esos escorzos atrevidos y elegantes, se descubren en el banco del segundo cuerpo, al igual que las columnas terciadas. Putti de similares características a los que rematan esta pequeña joya escultórica que es el retablo valdeorrés y que parten de modelos de Miguel Ángel, ocupan los frontones de las cajas del primer cuerpo y sostienen el conopeo del Sagrario del retablo mayor de Becerra.

Del Padre Eterno ya hemos indicado la relación directa con la obra de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina que llegaría a través de algún dibujo de Becerra.

¿Se concibió la iconografía coherentemente trabada, o los temas representados «funcionan» de modo independiente? El profesor García Iglesias<sup>6</sup>, nos ofrece una explicación del programa bastante lógica y llena de felices intuiciones, sin embargo, personalmente no nos atrevemos a afirmar que todo encajase «a priori» tan oportunamente. Si partimos del documento de contrato solo se especifica que *«ha de tener dos tableros de pincel de las ystorias que se os dieren por memoria y en el medio una imagen de San Miguel»*. Es decir, lo único que al parecer se programa son las imágenes «centrales» sugeridas con toda probabilidad por la simple devoción. El resto del programa vendría dado por la necesidad de «rellenar» los espacios exigidos por la traza y probablemente partirían de los propios artistas, por supuesto es muy posible que estos organizaran el conjunto siguiendo un cierto «sensus cohaerentiae» adquirido en obras realizadas previamente.

#### *Historia documental del Retablo*

Cuatro documentos protocolarizados ante el notario astorgano Íñigo de Miranda nos permiten conocer con exactitud la cronología y los autores de este importante retablo. De un modo ordenado siguiendo un criterio cronológico destacaremos lo más significativo.

*1562, julio, 3.* Con poder de Fernán Pérez, vecino de Sotodoiro y mayordomo de la iglesia de San Julián de Casoio, Antonio de Robleda vecino de Casoio contrata con Gaspar Becerra *«maestro del retablo de esta santa Iglesia de Astorga»* para que *hayáis de hacer e hagáis un retablo de talla e pintura para el altar de San Miguel de dicha iglesia de Casoyo, el cual ha de tener cinco pies de ancho e ocho de largo, el cual ha de tener dos tableros de pincel de las his-*