

FUENTES ROMANAS GRÁFICAS Y LITERARIAS DEL BALDAQUINO Y LA PÉRGOLA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

POR

MIGUEL TAÍN GUZMÁN
Universidad de Santiago de Compostela

Entre 1654 y 1677 se reforma el mobiliario de la capilla mayor de la Catedral de Santiago, siguiendo los nuevos postulados barrocos importados de Madrid e Italia, fruto de la cual es el actual baldaquino, el camarín, la pérgola de columnas salomónicas y el revestimiento lignario de las paredes.

Su construcción durante tantos años fue dirigida por el canónigo fabricante José de Vega y Verdugo, tras su estancia durante varios años en Roma, y llevada a cabo primero por el maestro de obras catedralicio Francisco de Antas y luego por el nuevo maestro mayor catedralicio Domingo de Andrade. En el presente artículo se proponen y revisan las fuentes romanas —el baldaquino de Bernini y la pérgola de columnas torsas de Constantino— del baldaquino y la pérgola, aportando nuevos datos gráficos y literarios.

Palabras clave: Barroco, Catedral de Santiago, fuentes, baldaquino, pérgola

Between 1654 and 1677 the furnishings of the main chapel of the Cathedral of Santiago were reformed following the new Baroque principles imported from Madrid and Italy. The resultant changes are those known today: canopy, camerina and pergola with Solomonic columns and the wooden revetments of the walls. The construction work was directed by the canon of the Cathedral, José de Vega y Verdugo, who had spent several years in Rome, and was carried out first by Francisco de Antas, master builder of the Cathedral, and later by the new master builder, Domingo de Andrade. The Roman sources for these structures —Bernini's canopy in St. Peter's Basilica and Constantine's pergola of twisted columns— are here proposed or revised, with the addition of new graphic and literary data.

Key words: Baroque, Cathedral of Santiago, Sources, Canopy, Pergola.

La empresa de más empeño en el interior de la Catedral de Santiago, y una de las más relevantes, complejas y costosas del barroco español, es la reforma del mobiliario de la capilla mayor entre 1658 y 1677, bajo el patrocinio del rey Felipe IV. La autoría de la traza directriz, fechable entre 1657

y 1658, corresponde al entallador madrileño Pedro de la Torre¹, uno de los mejores entalladores de la época², el cual hubo de recoger en su proyecto las indicaciones del cabildo y del canónigo fabricante José de Vega y Verdugo. Fruto de tal intervención son el actual baldaquino, el camarín, la pérgola de columnas salomónicas y el revestimiento lignario de las paredes de la capilla mayor, conjunto concebido para la exaltación del Apóstol Santiago en su triple faceta de Predicador, Peregrino y Caballero, vinculado con la tradición de las capillas-camarín barrocas de ámbito nacional³ (figs.1 y 2).

Se diseña así un escenario sacro jacobeo, todo él recubierto de oro y plata, de alto contenido simbólico y extraordinarias referencias. Su construcción durante tantos años fue dirigida por Francisco de Antas (entre 1659 y 1664), por Bernardo Cabreira (entre 1659 y 1663), y, circunstancialmente, por José de la Peña de Toro (entre 1658 y 1676), el primero y el último Maestros de Obras de la catedral, así como por los aparejadores Lucas Serrano (entre 1662 y 1671?) y Domingo de Andrade (entre 1667 y 1677), bajo la supervisión del citado canónigo Vega y Verdugo, responsable de la introducción del barroco en el templo jacobeo, de la que es buena muestra esta obra⁴.

Una intervención de tal envergadura supuso el diseño de nuevas fórmulas arquitectónicas cuyas fuentes se pretenden aquí revisar, en concreto las del baldaquino y las de la pérgola de columnas salomónicas que ya en mi tesis doctoral Domingo de Andrade, Maestro de Obras de la Catedral de Santiago (1639-1712) (Santiago, 1998, vol. I, págs. 353-400) vinculaba con dos muebles vaticanos, el baldaquino de Bernini y la pérgola de la basílica de Constantino.

El Baldaquino compostelano y Bernini

Según señala la documentación, se tenía previsto terminar la construcción del baldaquino en 1663⁵. Sin embargo, por “la mucha [obra] que en las nuevas plantas se avía añadido, no se ha

¹ Se le pagan 1.000 reales “por una traça que hiço para el tabernáculo”, término utilizado en toda la documentación para designar al baldaquino y a la pérgola anexa (A.C.S. (Archivo de la Catedral de Santiago), Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1658, fol. 55v.). Con ella hubo de realizar Francisco de Antas en el mismo año de 1658 una maqueta del baldaquino, hoy lamentablemente desaparecida (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1658, fol. 55v.). Tal traza maestra debió de sufrir múltiples modificaciones dado lo dilatado del tiempo de la construcción de la obra y el ascendente de los maestros locales que dirigieron el taller catedralicio y que hicieron otros dibujos. Desgraciadamente, todo este material gráfico ha desaparecido, excepto dos dibujos de Vega y Verdugo de los que luego se tratará. Otro documento, de 1667, señala que al menos la traza del grupo escultórico que remata el camarín también corresponde al entallador madrileño (A.C.S., Varia, leg. 713, doc. 19). Este dato y la morfología de otros elementos del recinto, sobre todo decorativos, permiten suponer que otros componentes también puedan deberse a sus dibujos. Sobre Pedro de la Torre véase Tovar Martín, V.: “El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre”, *Archivo Español de Arte*, 1973, 261-297.

² El eco de su trabajo en Compostela debe de ser la causa de que años después Domingo de Andrade en sus *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (Santiago, Antonio Frayz, 1695, D3; edición del fondo de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago; facsímil en Taín Guzmán, M.: *Domingo de Andrade, Maestro de Obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, vol. II, Sada-A Coruña, 1998) lo incluya en su lista de arquitectos españoles e italianos relevantes ennoblecidos por el ejercicio de la profesión.

³ Al respecto véase Camacho, R.: “El espacio del milagro: el camarín en el Barroco Español”, *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, Porto, vol. I, 1991, 185-212.

⁴ Sobre la construcción y dirección del conjunto véanse López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, t. IX, 1907, 187-201; Carro García, J.: “Del Románico al Barroco: Vega y Verdugo y la capilla mayor de la Catedral de Santiago”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1962, 223-250; Bonet Correa, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1984 (1ª ed. de 1966), 258-259, 265-267, 285-291 y 368-369; García Iglesias, X.M.: *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago, 1990, 59-75; Taín Guzmán, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol.I, 353-400.

⁵ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1660, fols. 64v.-65r., Data de 1661, fol. 80r., Data de 1663, fol. 102r. y Data de 1663, fol. 109r.; A.C.S., Libro de Actas Capitulares, leg. 598, 1663, fol. 372v. En un memorial de 1700

podido conseguir” finalizarla en dicho año⁶, prolongándose su construcción hasta nada menos que 1677⁷ (fig. 1). En efecto, una de las primeras decisiones hubo de ser la de prolongar las columnas sostenedoras del mueble por la cara interna y externa de la cabecera, originándose la pérgola de la que luego se tratará. Y es que el baldaquino no empieza en los ocho ángeles que sostienen la estructura superior, sino que al mismo pertenecen las columnas, cuatro a cada lado, dispuestas en eje con los tenantes voladores. Tal dato es capital para entender la génesis del mueble. Se trata de ocho columnas salomónicas de cuatro espiras y 4,60 metros de altura —contando también el entablamento—, con el fuste decorado con parras y racimos, y el capitel compuesto.

Otro cambio probable de 1663 es la concepción de un cuerpo superior muchísimo más elaborado que lo aleja del modelo berniniano. Su actual disposición, dada su función de monumentalizar la tumba apostólica, se inspira en la arquitectura funeraria de la época, y es más que probable que, dado que su construcción tiene lugar entre 1666 y 1677, la primera traza de Pedro de la Torre haya sufrido como mínimo importantes cambios⁸. Así, sobre dichas columnas y los ángeles descansa un artesonado de inspiración palladiana que hace las veces de dosel lignario del espacio más sagrado del templo catedralicio. Su disposición recuerda los baldaquinos textiles de los que se hacían acompañar reyes, nobles y prelados o una imagen en procesión.

En sus caras frontal y posterior se disponen sendos frontones, ambos rotos en el centro, el primero sede del escudo real⁹. Sobre la curva de ambos frontispicios se sientan las cuatro virtudes cardinales: la Prudencia y la Fortaleza en el frente principal, y la Justicia y la Templanza en el posterior. Por fin, en el centro de la estructura se levanta una pirámide de dos cuerpos con formas inspiradas en grabados manieristas del norte de Europa. Los mismos están flanqueados por ángeles en actitud de marcha y portadores en su día de estandartes militares¹⁰. Su presencia se justifica porque el mueble está presidido por un Santiago Caballero con la espada flamígera desenvainada, arremetiendo contra cuatro otomanos, enemigos declarados de la Europa cristiana de entonces.

Como ya advirtieron en su día primero Bonet Correa¹¹ y luego Rodríguez de Ceballos¹², Vega y Verdugo en su manuscrito *Memoria de las Obras de la Catedral de Santiago (1656-1657)*, donde propone una serie de reformas en el interior y el exterior del edificio catedralicio, indica el modelo que se debe seguir cuando escribe que “será bien mirar como está el [baldaquino] de el

presentado por Andrade al cabildo afirma que empezó a trabajar en los talleres catedralicios en 1661, siendo Antas y Cabreira maestros “para el tabernáculo” el cual “dexaron en la mitad” (A.C.S., Actas Capitulares, leg. 488, 1700, fols. 148v.-149v.).

⁶ A.C.S., Minutario de cartas y exposiciones, 1652-1663, leg. 944, fol. 53r., carta del cabildo al arzobispo del 29 de octubre de 1663).

⁷ Así se explican las trazas documentadas de Antas en 1659 (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1659, fol. 58r.), de Cabreira en 1660 y 1661 (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1660, fol. 66r. y Data de 1661, fol. 80r.), de Vega y Verdugo en 1661, 1663, 1665 y 1667 (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1661, fol. 80r., Data de 1665, 144r. y Data de 1667, fol. 181v.; A.C.S., Libro de Actas Capitulares, leg. 598, 1663, fol. 372v.) y de Andrade en 1670 y 1671 (A.C.S., Varia, leg. 713, docs. 17 y 83; A.C.S., Fábrica. Comprobantes de Cuentas, leg.956-C, contrato con Francisco do Couto).

⁸ Está documentada la realización de trazas para esta parte del baldaquino por Andrade. En efecto, en un memorial presentado al cabildo el 21 de enero de 1676 declara que llevaba catorce años trabajando en “la obra sumptuosa del tabernáculo con mucho desvelo y cuidado a hacer los dibuxos y traças” (A.C.S., Libro de Actas Capitulares, leg. 628, 1676, fol. 89v.).

⁹ Éste estaba sostenido por dos ángeles tenantes hoy desaparecidos. Asimismo, los mismos ángeles y el mismo escudo también se instalaron en el frente trasero y tampoco se conservan (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg.534, Data de 1673, fol. 284r.).

¹⁰ Hoy dichos estandartes están sin localizar.

¹¹ Cfr. Bonet Correa, A.: op. cit., 287.

¹² Cfr. Rodríguez G. de Ceballos, A.: “La huella de Bernini en España”, introducción a la edición española de H. Hibbard: Bernini, Madrid, 1982, XII.

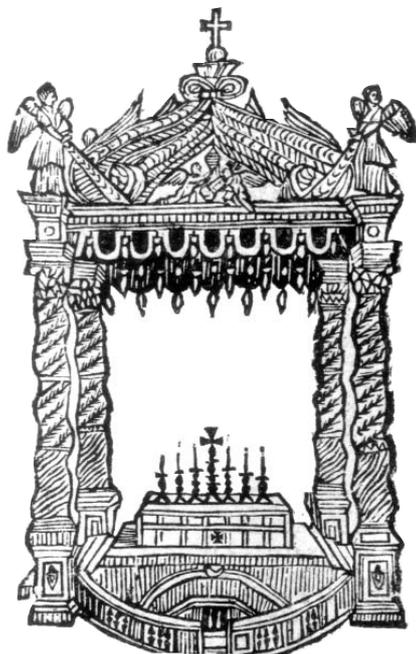


Fig. 4. Las Cosas Maravillosas della Sancta Cividat de Roma (Roma, Mascardi, 1678): grabado del baldaquino de San Pedro.

Santo Sepulcro de Roma y ymitalle en quanto más fuere posible”¹³, en referencia al baldaquino de Bernini, construido entre 1624 y 1633 por encargo del papa Urbano VIII, que él mismo pudo contemplar y apreciar durante los años de su estancia en Roma hasta 1648 (fig. 3). Ya folios antes había ensalzado la obra berniniana al escribir que “en el mayor sepulcro de la yglesia de la cristiandad son de bronce las colunas y coronación del tabernáculo”¹⁴. En todo caso, sobre dicho referente también indica que “digo [imitarlo en lo] posible porque el otro está... en el medio del crucero de la yglesia y éste metido en una cappilla tan angosta que da grande desconsuelo a quien la mira”¹⁵. De esta manera, la obra compostelana sería una influencia temprana de Bernini, “l’effetivo dittatore artistico di Roma” según Haskell¹⁶.

Las coincidencias entre las dos obras son evidentes: ambas sirven de ciborio a la tumba de un apóstol de cristo, ambas constan de columnas torsas como elemento de sostén y ambas presentan ángeles asiendo el dosel. Las diferencias entre las dos se deben principalmente, primero, a que el baldaquino compostelano se levanta en una capilla mayor románica demasiado estrecha para, como

¹³ Cfr. Vega y Verdugo, J.: Memoria de las Obras de la Catedral de Santiago (1656-1657), mss. del A.C.S. fechado de 1656-1657, fols. 34v.-35r.; para una transcripción completa del texto del manuscrito véase F. J. Sánchez Cantón (Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII, Compostela, 1956) o M. A. Castillo (Las Catedrales españolas en la Edad Moderna, Madrid, 2001, 207-232).

¹⁴ En realidad, alude al mismo en dos ocasiones con motivo de su propuesta de fundir del mismo material un nuevo frontal para el altar mayor (cfr. Vega y Verdugo, J.: op. cit., fols. 15r. y 16r.).

¹⁵ Ibidem, fol. 35r. En el mismo escrito vuelve a referirse a la necesidad de imitar la basílica romana cuando expone su proyecto de suprimir varios de los escalones del pavimento de la capilla mayor (ibidem, fol. 12v.), cuando trata sobre la inoportunidad de construir un retablo sobre el mausoleo del Apóstol (ibidem, fol. 25v.) o cuando estudia una nueva disposición para el sepulcro jacobeo (ibidem, fol. 26r.).

¹⁶ Cfr. Sutherland Harris, A.: “La dittatura di Bernini”, en Fagiolo, M. (coord.): Gian Lorenzo Bernini e le arti visive, Roma, 1987, 43 y ss.

ya hemos visto señala Vega y Verdugo, instalar un baldaquino bien proporcionado al modo del del Vaticano. Segundo, al papel más relevante dado a los atlantes voladores en Compostela, una sugerencia que expone Vega y Verdugo su Memoria afirmado que “con ésto queda... en cierto modo a el [baldaquino] de Roma mejorado porque si allá columnas le sostienen acá ángeles le están sustentando”¹⁷. Ilustra su aseveración con dos dibujos para el baldaquino cuya única semejanza con el actual son los ángeles tenantes de la arquitectura superior¹⁸. Y tercero, a que el mueble de Santiago es una reinterpretación provinciana de un modelo que los artistas locales sólo pudieron conocer a través de descripciones, dibujos y grabados. Estos últimos fueron muy numerosos, siendo el primero —de gran calidad— debido a Giovanni Federico Greuter (1633)¹⁹ (fig. 3). Asimismo es habitual su presencia, junto a una pequeña explicación, en las guías que de la ciudad de Roma se publicaron en el siglo XVII después de su construcción: valga a título de ejemplo las ediciones revisadas que en dicho siglo se hicieron del libro anónimo *Las cosas maravillosas della Sancta Cividad de Roma*²⁰ (fig. 4). También figura en las representaciones de la ceremonia de canonizaciones de santos en el interior del Vaticano —es el caso de la de Andrea Corsini (1629)²¹ (fig. 5)— y en algunas medallas fundidas por Gaspare Mola para conmemorar el pontificado de Urbano VIII²² (fig. 6). Es posible y probable que Vega y Verdugo trajese de Roma a Santiago algunas de estas imágenes y/o descripciones, teniendo en cuenta la fama que alcanzó la obra una vez realizada. Prueba de tal afición por lo italiano es que el sacerdote boloñés Domenico Laffi, tras conocer al canónigo durante su primera visita a Santiago en 1666, le regale en la segunda de 1670 algunos dibujos de pintores italianos, conforme a lo prometido²³. Acaso otro testimonio de tal conocimiento son las citas tanto a Bernini y sus obras en el Vaticano como a la capital italiana en el libro *Excellencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* publicado en Santiago en 1695. Su autor es su discípulo Domingo de Andrade, artista que en el libro afirma haber recibido “varias erudiciones” del canónigo²⁴: la cita a Bernini figura incluida en una lista de arquitectos españoles e italianos que ennoblecieron el ejercicio de la arquitectura y la referencia a Roma en otra lista de ciudades que por sus insignes edificios también dan nobleza al citado oficio²⁵.

En todo caso, es evidente que el mueble compostelano no es un caso aislado. En el ámbito nacional aparecen otros ejemplos de claro ascendente berniniano, estudiados por Rodríguez de Ceballos, como son los baldaquinos de San Isidro de Madrid dibujado por Sebastián Herrera Barnuevo, de la colegiata de Daroca, de la capilla de San Pedro de Arbués en Zaragoza, entre otros²⁶.

¹⁷ Cfr. Vega y Verdugo, J.: op. cit., fol. 35v.

¹⁸ En Taín Guzmán (Trazas, Planos y Proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago, A Coruña, 1999, 126 y 128) se encuentran dos buenas reproducciones.

¹⁹ Cfr. Lotto, M.T. de: “Baldacchino di San Pietro”, en el catálogo de la exposición Bernini in Vaticano, Roma, 1981, 101-102.

²⁰ Las ediciones del libro que he consultado en la Biblioteca Hertziana, donde se analiza el baldaquino y se publica un grabado del mismo, son las italianas de 1642 y 1650 realizadas en Roma, la primera por Moneta y la segunda por Andrea Frei; las francesas de 1646, 1663 y 1676 realizada la primera en Roma por Mario Catalani, la segunda en Rouen por Laurens Machuel y la tercera también en Roma por Mascardi; y la española de 1678 realizada una vez más en Roma por Mascardi. En todas las ediciones antes enumeradas, *Las Cosas...* van acompañadas por el libro de Andrea Palladio *Antigüedades de la ciudad de Roma*.

²¹ El grabado y un estudio del mismo figuran en Worsdale, M.: “Addobbo di San Pietro per la canonizzazione di Andrea Corsini”, Bernini in Vaticano, op. cit., 254-255.

²² Me refiero a una del año IV con el proyecto primitivo (1626), a otra del VI con la canonización del citado Corsini (1629) y a una tercera del año X con el baldaquino terminado (1633) (cfr. Bernini in Vaticano, op. cit., 286-288).

²³ Cfr. Gambini, D.: “La Galizia nell Viaggio in Ponente di Domenico Laffi”, en *I testi italiani del viaggio e pellegrinaggio a Santiago de Compostela e diorama sulla Galizia*, Perugia, 1983, 93.

²⁴ Cfr. Andrade, D. de: op. cit., D2.

²⁵ *Ibidem*, D2-D3.

²⁶ Cfr. Rodríguez G. de Ceballos, A.: “La huella de Bernini en España”, op. cit., XIII-XIV.

Por otro lado también está clara la influencia de esta empresa compostelana en la concepción del baldaquino de la capilla del Santo Cristo de la Catedral de Ourense y en el del monasterio de Oseira, lo que contribuyó a la propagación del modelo italiano reinterpretado en el ámbito gallego.

La pérgola compostelana de columnas salomónicas y el iconostasio de San Pedro

Con el diseño del baldaquino compostelano y la elección de columnas salomónicas como soporte, se concibió la galería del mismo orden columnario que camufla los pilares medievales de la cabecera y que forma parte del citado baldaquino²⁷ (figs. 1 y 2). El origen de su diseño está en lo escrito por Vega y Verdugo en su Memoria cuando al tratar el ornato de la Sacristía Vieja²⁸ afirma la necesidad de “ermoseándolo todo por de dentro y fuera con un bien dispuesto dibujo y maderas doradas o finas como son box, cedro, palo santo, ébano y márfil. [Y] cuyos remates o corona estén haciendo bistora ermosura a ambos lados. Queda, con esta diligencia, más desocupado el camarín o [la] sacristía, quitando los tres feos caxones que la enbaraçan y, de forma que por grandeza, se pudiere mostrar como las reliquias”²⁹.

Como las columnas ya vistas, cada fuste presenta también cuatro espiras e idéntica altura. En total son 46 columnas, 20 hacia la capilla mayor, incluyendo las 6 de la Sacristía Vieja y las 8 del baldaquino, y 26 hacia el deambulatorio. Tal diferencia en la distribución tiene su explicación. En efecto, los gruesos machones de los primeros tramos del presbiterio aparecen forrados por cuatro pilastras y cuatro columnas, mientras que los de la “Sacristía Vieja”, más delgados, por tres columnas, una hacia ella y dos hacia la girola. Todos los fustes columnarios se decoran con vides, salvo los del recinto de dicha Sacristía Vieja, donde, para dignificar dicho espacio y el retablo jacobeo que alberga, se decora cada soporte con un árbol frutal diferente —limoneros, manzanos y granados— con sus correspondientes flores y frutas.

Se configura, de esta manera, una pérgola alrededor de la tumba del Apóstol que cabe relacionar con la misma que en su día albergaba la tumba de San Pedro en la basílica de Constantino (fig. 7). En realidad, según Ward Perkins, se trataba de una doble pérgola de doce columnas, seis cada una, emplazadas ambas delante de la tumba de San Pedro y de la cabecera de dicha iglesia. La más cercana a la tumba data del siglo IV y consta de seis columnas de fuste en espiral, traídas de Grecia por el referido emperador. Al parecer se disponían formando un baldaquino y un iconostasio sobre el mausoleo de San Pedro³⁰. En cambio, la segunda data del siglo VIII y cuenta con otras seis columnas dispuestas en línea, semejantes a las anteriores, se supone que traídas de Bizancio por el papa Gregorio III. Tal doble pérgola se mantiene in situ hasta el siglo XVI, cuando al empezar Bramante a construir la nueva basílica se desmonta en 1507 la pantalla más moderna y en 1592 la más antigua³¹.

²⁷ Se empezó a construir al mismo tiempo que las columnas del baldaquino. Sólo la parte de la pérgola instalada en los dos primeros tramos del presbiterio es posterior y se construye entre 1669 y 1672 siguiendo las indicaciones de Andrade (cfr. Taín Guzmán, M.: Domingo de Andrade..., op. cit., vol.I, 359-360).

²⁸ Recinto dispuesto detrás del camarín y que supongo destinado a los canónigos cardenales.

²⁹ Cfr. Vega y Verdugo, J. de: op. cit., fol. 37r.v.

³⁰ Cfr. Ward Perkins, J.B.: “The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns”, *Journal of Roman Studies*, XLII, 1952, 23; en la página 23 publica un dibujo con dicha disposición.

³¹ Cfr. Ward Perkins, J.B.: art. cit., 21-33; en la página 25 publica un dibujo con el aspecto que hubo de tener el mueble antes de su destrucción. Sobre las columnas ya habían llamado la atención Mauceri (“Colonne Tortili così dette del Tempio de Salomone”, *L’Arte*, 1898, 377-384) y Baird (“La Colonna Santa”, *Burlington Magazine*, 1913, 128-131).

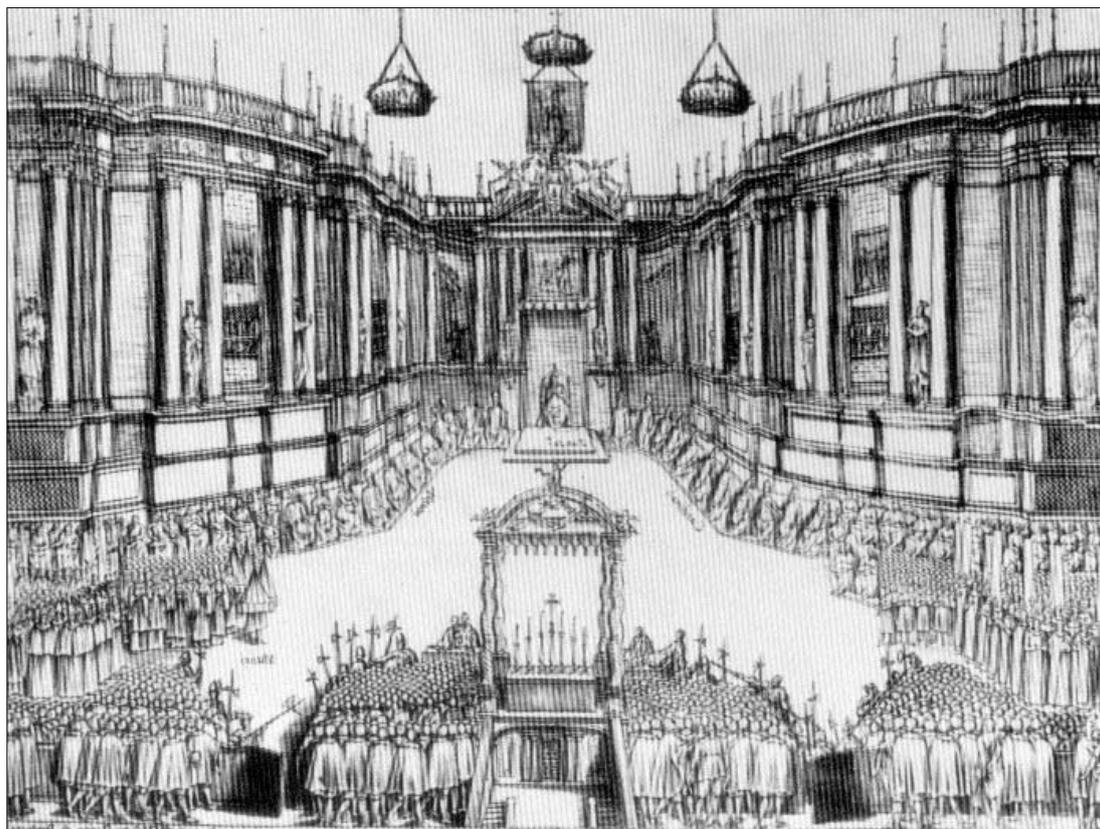


Fig. 5. Grabado con la ceremonia de la canonización de Andrea Corsini en San Pedro (1629).



Fig. 6. Ejemplo de Medalla de Conmemoración del pontificado de Urbano VIII (1626).



Fig. 7. Giovanni Battista Franco: grabado de La Donación de Constantino (1523-1524).

De esta manera, en el recinto más sagrado de occidente se erigió un bosque de columnas de mármol blanco, unas del siglo II y otras de comienzos del siglo III, de cerca de 4,75 m. de altura cada una. Su originalidad radica en que el fuste, como en Santiago, es en espiral, aunque allá la mayoría presenta su superficie decorada con secciones estriadas helicoidales y otras con putti vendimiando³².

Por lo tanto, la principal coincidencia entre la pérgola vaticana y la compostelana es que ambas estructuras utilizan columnas salomónicas que aíslan y magnifican el recinto de la tumba de uno de los apóstoles de Cristo, objeto de culto por los peregrinos. Además, el que en Compostela se haya dispuesto una hilera de columnas en la girola y otra en la capilla mayor podría recordar también el doble iconostasio romano tras la reforma de Gregorio III.

En la Europa del siglo XVII se creía que las doce columnas fueron llevadas a Roma como reliquias por Santa Elena, la madre de Constantino, porque procedían del antiguo Templo de Salomón³³. Tal hecho explica que se conservasen hasta la actualidad reutilizadas en el propio recinto del Vaticano: de las seis columnas de Gregorio III dos se instalaron en el altar de San Francisco de la capilla del Santo Sacramento; otra, conocida como “la Columna Santa”, en la capilla de la Piedad³⁴; otras dos en el altar de Longinos construido por el propio Bernini en uno de los machones de la cúpula de Miguel Ángel; y la sexta se ha perdido. En cambio, las seis columnas de Constantino fueron utilizadas por Bernini en las galerías de Santa Elena, Verónica y San Andrés³⁵, también en los machones de la cúpula, rodeando su baldaquino con la tumba de San Pedro y recordando, como ya ha indicado Rodríguez de Ceballos, su antigua función³⁶. Tal reaprovechamiento alrededor del enterramiento apostólico en pleno siglo del Barroco justifica que se imite el orden columnario y se utilice alrededor de la tumba del apóstol Santiago. Vega y Verdugo tuvo que ver dichas columnas vaticanas durante los años que residió en Roma y rezar ante la Columna Santa en la capilla de la Piedad. También hubo de conocer el mítico origen de todas ellas y de su reaprovechamiento en diferentes lugares de la basílica, algunas de ellas por el propio Bernini, y querer una copia para la catedral gallega.

En todo caso, los valores simbólicos de las doce columnas explican que desde el Renacimiento numerosos artistas las representen como por ejemplo Giulio Romano que las pinta en la Circuncisión de Cristo del Louvre (c.1520) y en los frescos de la Sala de Psiche (c.1527) y del Jardín Secreto del Palacio de Te (1531-34); Federico Zuccari, Raffaellino da Regio, Cesare Nebbia, Marco Pino y Jacopo Bertoina en la arquitectura de sus frescos sobre la Pasión de Cristo del Oratorio del Gonfalone en Roma (c.1573); y Francisco de Holanda en la Columna Santa del Álbum dos Desenhos das Antiguallas (1537-1540)³⁷. A Nicolás Beatrizet debemos el dibujo de una de las columnas, llevado a la estampa por Antonio Lafreri (1540-1562), que aunque hoy es poco conocida, sospecho fue muy difundida en su tiempo y uno de los principales vehículos de difusión del orden bíblico³⁸ (fig. 8).

Asimismo, algunos arquitectos italianos las utilizan en sus edificios: por ejemplo Giulio Romano en la fachada de la Rustica del Palacio Ducal de Mantua (1538-1539)³⁹. Pero va a ser

³² Cfr. Ward Perkins, J.B.: art. cit., 24-31.

³³ *Ibidem*, 21.

³⁴ Según una tradición medieval, en ella se apoyaba Cristo durante sus predicaciones en el Templo de Jerusalén.

³⁵ Cfr. Ward Perkins, J.B.: art. cit., 24.

³⁶ Cfr. Rodríguez G. de Ceballos, A.: “La huella de Bernini en España”, op. cit., XII.

³⁷ Manuscrito que hoy se conserva en la Biblioteca de El Escorial. Existe una edición facsímil del mismo, que es la que hemos consultado, publicada en Lisboa en 1989.

³⁸ Sobre el grabado véase González de Zarate, J.M^a. (editor): Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, vol. I, Vitoria, 1992, 113-114 y una foto en la pág. 140.

³⁹ También se conserva un dibujo de un soporte salomónico de su autoría (cfr. TAFURI, M.: “Disegni architettonici”, en Gombrich y otros: Giulio Romano, Milán, 1989, 497).

Vignola quien codifique el nuevo orden arquitectónico en Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura (1562), contribuyendo a su definitiva difusión⁴⁰ (fig. 9).

Tales antecedentes justifican que Bernini, artista universal del Barroco y gran conocedor del arte antiguo⁴¹, las adopte como soporte en sus cuatro colosales columnas de bronce del baldaquino. Tras él, la expansión del nuevo orden se vuelve universal, convirtiéndose en habitual en la pintura y sobre todo la retabística de España⁴². Y es que, como indica J.A. Ramírez, su uso en los retablos de las capillas mayores supone una cita consciente o inconsciente al Templo de Salomón⁴³.

En realidad, tal creencia y ascendencia ya se rastrea desde la Edad Media pues está comprobado que se copiaron en iglesias italianas, francesas y españolas⁴⁴. De ello es buen ejemplo la catedral de Santiago patrocinada por el obispo Diego Gelmírez en el siglo XII a imagen de la de San Pedro, donde siguen tal modelo las columnas torsas marmóreas de la desaparecida fachada norte⁴⁵, hoy conservadas en el museo catedralicio; las torsas graníticas de la actual fachada de las Platerías⁴⁶; y, sobre todo, las siete helicoidales también de granito de la pared exterior de la capilla mayor (fig. 10). Tales citas en Compostela es probable que no escapasen al ojo erudito de Vega y Verdugo cuyo programa de modernización para la catedral tiene como primera referencia la basílica de San Pedro. De ahí que abogase por su repetición en el siglo XVII.

No obstante, las cualidades del orden arquitectónico, con su fuste concebido a modo de serpiente y los juegos lumínicos sobre su superficie en continuo movimiento, van a convertirlo en seña de identidad del Barroco español. En ello hubo de tener un importante papel textos como el Breve Tratado del Orden Salomónico Entero de fray Juan Ricci. Y aunque rastreamos su uso temprano puntual en el sagrario de la catedral de Sevilla (1593-1597) y en el fresco de La Presentación de la Virgen Niña en el Templo de Tibaldi en El Escorial (ca.1586), así como en los frontispicios de algunos libros como Justa expulsión de los moriscos de España, de Damián Fonseca (1612), Reyna Católica. Vida y Muerte de D^a. Margarita de Austria, de Miguel Asinus (1617),

⁴⁰ Hay ediciones españolas del libro de 1593 y 1619.

⁴¹ Cfr. Bialostocki, J.: "Gian Lorenzo Bernini e l'antico", en Fagiolo, M. (coord.): Gian Lorenzo Bernini..., op. cit., 59-71.

⁴² Sobre su presencia en la pintura española véase Torre Ruiz, M^a.F.: "La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII", Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz, Universidad de Sevilla, t.I, 1982, 727-739.

⁴³ Algunos artistas, sobre todo de zonas apartadas, no tendrían noticia de la existencia de las columnas vaticanas ni de su pretendida procedencia hierosolimitana (cfr. Ramírez, J.A.: "Evocar, Reconstruir, Tal Vez Soñar. El Templo de Jerusalén en la Historia de la Arquitectura", Dios Arquitecto, Madrid, 1994 (1^aed. de 1991), 17-24).

⁴⁴ Al respecto véase Ward Perkins, J.B.: art. cit., 31-33. También figuran en arquitecturas de las tablas de manuscritos carolingios (cfr. Rosenbaum, E.: "The vine columns of old St. Peter's in Carolingian canon tables", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1971, 1-15).

⁴⁵ Cfr. Moralejo, S.: "Ars sacra et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle", Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez, vol.I, Santiago, 2004, 181 (1^a ed. del texto en Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 1980); "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago", Patrimonio artístico..., op. cit., 298 (1^a ed. del texto en Atti del Convegno Internazionale di Studi Pistoia e il Camino di Santiago, Nápoles, 1984). Por otro lado M. Castiñeiras González ("Roma e il programma riformatore di Gelmírez nella cattedrale di Santiago di Compostella", Medioevo: Immagini e Ideologie, Actas del V Convegno Internazionale di Studi celebrado en Parma entre 23-27 de septiembre de 2002, en prensa, agradezco al autor el acceso al trabajo original; "Fragmento de fuste con putti vendimadores", Luces de Peregrinación, Catálogo de exposición, Santiago, 2003, 150-154) estudia una serie de motivos, relieves, advocaciones y estructuras muy ilustrativos que vinculan la catedral patrocinada por el arzobispo Diego Gelmírez en el siglo XII con la basílica romana. Entre ellos se encuentran nuestras columnas cuyo modelo, considera, no es tanto las columnas de la pérgola de San Pedro como copias suyas de en torno al año 1100.

⁴⁶ Cfr. Otero Tüñez, R.: "Las primeras columnas salomónicas de España", Boletín de la Universidad de Santiago, 1955, 338. Por otro lado, Castiñeiras González ("Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías", Semata, Cultura, Poder y Mecenazgo, Santiago, 1999, 242-243) no sólo las relaciona con las de la pérgola del Vaticano sino también con las de las miniaturas de arcadas de las tablas de los cánones de los evangelios de Eusebio de Cesarea.



Fig. 8. Nicolás Beatrizet: grabado de Columna del iconostasio vaticano (1507?-1570).

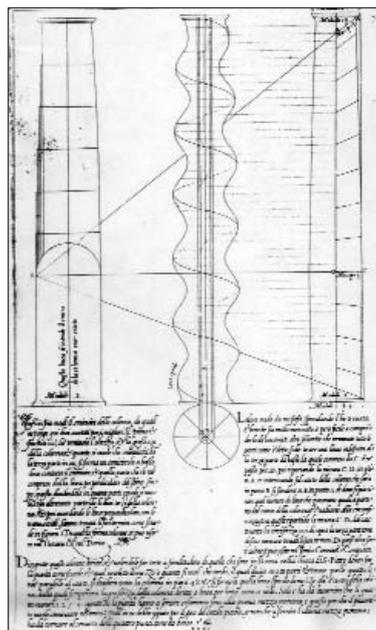


Fig. 9. Vignola: Regola delli cinque Ordini d'architettura (Amsterdam, 1640, pág. XXXI); el orden de la columna vaticana.



Fig. 10. Columnas torsas de la fachada hacia la Quintana de la cabecera de la Catedral de Santiago.

Psalmódia Eucarística, de Juan de Courbes (1622), entre otros, va a ser en el propio recinto catedralicio de Santiago donde encontramos uno de los primeros testimonios de su implantación en la retabística. En efecto, Bernardo Cabreira las utiliza en 1625 en el desaparecido Retablo de las Reliquias, emulando, como dice Otero Túñez, las columnas del iconostasio romano: se trata de dos columnas “aculebradas” que presentan el primer tercio decorado con follaje y putti, y el resto acanalado en espiral⁴⁷. Su éxito hace que el mismo maestro las vuelva a utilizar en otros retablos posteriores, como los de las capillas del Deán Armada (1656)⁴⁸ y de la Asunción (1657-1658)⁴⁹ en la catedral de Ourense, aparte de que, como ya se ha dicho, desde 1659 colabora activamente en la construcción del aparato barroco de la capilla mayor catedralicia compostelana⁵⁰. Asimismo, Pedro de la Torre, recordemos autor del proyecto compostelano, utiliza el orden salomónico en sus retablos, con toda su superficie recorrida con pámpanos y racimos como en las columnas de Santiago, desde la construcción del retablo de la iglesia del Buen Suceso en Madrid hacia 1636⁵¹.

En todo caso, las primeras columnas de la capilla mayor compostelana datan de 1659, se deben a un tal Simón López⁵², son de entre las primeras construidas en España y pudiera ser que hayan sido concebidas en un principio con el fuste liso pues así aparecen en el dibujo de la pérgola del lado de la epístola de Domingo de Andrade⁵³ (fig. 11). Y es que no es hasta 1662 que se realiza un modelo de columna “revestida”, cabe suponer con su actual decoración de vides⁵⁴, y hasta 1664 que se documenta la adquisición de cola para pegar los actuales “oxas” y “pámpanos” que recorren los fustes⁵⁵. Lo cierto es que una vez adornados con los emparrados se convirtieron en un referente para toda la retabística gallega de la segunda mitad del siglo XVII y primer tercio del XVIII.

Los artistas que intervinieron en el diseño del baldaquino compostelano debieron de conocer la doble pérgola italiana, entonces hacía muchos años desaparecida, a través de las numerosas guías de la ciudad de Roma publicadas, donde se describen la antigua basílica y su iconostasio, así como a través de grabados. Entre las primeras sobresalen las muchas ediciones del siglo XVI del citado libro *Las cosas maravillosas della Sancta Cividat de Roma* (Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma). En la edición italiana consultada, publicada en Roma en 1575 (fol.7v.), se resalta el origen hierosolimitano de las columnas del iconostasio de Constantino, todavía en pie in situ, y de una columna, la Columna Santa, procedente del entonces ya desmontado iconostasio de Gregorio III: “quelle colonne che sono in la capella di San Pietro, e quella che e in chiesa cancellata di ferro, alla qualle stava appoggiato il Salvatore nostro quando predicava, e vi si menano dentro gli indemoniati,

⁴⁷ Cfr. Otero Túñez, R.: Las primeras columnas salomónicas..., art. cit.

⁴⁸ Cfr. Hervella Vázquez, J.: “En el Camino de Damasco: La conversión de San Pablo, tema escultórico de la Capilla de Armada en la Catedral de Orense”, *Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte, Los Caminos y el Arte*, t.III, Caminos y viajes en el arte, Santiago, 1989, 119-125.

⁴⁹ Cfr. Hervella Vázquez, J.: “La capilla de la Asunción o de Argaiz en la catedral de Ourense. La ascendencia orensana del primer marqués de San Saturnino”, *Porta da Aira*, 1990, 108-127.

⁵⁰ Según Pérez Costanti (*Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1988, facsímil de la ed. de 1930, 76) su retablo mayor del convento de Santo Domingo de A Coruña, concertado en 1653, también las presentaba.

⁵¹ Cfr. Tovar Martín, V.: art. cit., 270-271.

⁵² A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1659, fol. 60r. Siguen el modelo de la realizada por Antas el año anterior (*ibidem*, Data de 1658, fol. 55v.).

⁵³ Sobre este dibujo véase Taín Guzmán, M.: *Trazas, Planos y Proyectos...*, op. cit., 87-88.

⁵⁴ La “muestra de la primera coluna revestida” la realizan Alonso González, su padre y Diego de Romay, bajo la dirección de Francisco López, al que se designa en la documentación como el “maestro de las columnas” (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1662, fol. 104v.).

⁵⁵ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de 1664, fol. 129v.

e subito sono liberati, erano in Gierusalem, nel tempio di Salomone”⁵⁶. Otras guías de la primera mitad del siglo XVII también las mencionan como en *Antigüedades del alma ciudad de Roma* (Roma, B. Zannetti, 1619) donde en la página 10 se lee “aquellas columnas hermosas que se hallan en esta Iglesia de S. Pedro, con aquella que esta dentro de una reja de hierro, à la qual se allegava Christo nuestro Salvador quando predicava en el templo, y quando echava los demonios de los cuerpos de los endemoniados, como en ella se veen oy grandes cosas, y se veen muchos libres de los demonios, estavan todas ellas en el templo de Salomón”. Otro ejemplo ilustrativo es lo que escribe Octavio Panciroli en *Tesoro nascosti dell’alma città di Roma* (Roma, 1625) cuando dice en la página 532 que en una capilla “é una colonna al piano di terra, à cui nel portico di Salomone appoggiato Nostro Signore predicava alle turbe, la quale fù da Santa Helena portata a Roma con altre colonne ad uno stesso modo lavorate con straordinaria maniera, e sono poste attorno l’altare della Tribuna”⁵⁷.

En cuanto a las imágenes, Giulio Romano, experto en arte y arquitectura de la Roma antigua⁵⁸, representa la basílica de Constantino y su iconostasio al fondo, según el aspecto que el propio artista pudo observar en el siglo XVI antes de su destrucción⁵⁹, en el fresco conocido con el nombre de *La Donación de Constantino al Papa Silvestro* (1523-1524), pintado en los muros de la Estancia de Constantino del Vaticano⁶⁰. Lo interesante es que tal composición fue llevada a la estampa por Giovanni Battista Franco —representa el fresco a la inversa— y difundida por toda Europa. De hecho hay un ejemplar en la colección de grabados de la biblioteca de El Escorial⁶¹ (fig. 7).

El papel de las colgaduras de Felipe IV

Otro de los más importantes y decisivos divulgadores de las columnas vaticanas fue Rafael que las representa en uno de los cartones de los tapices de la Capilla Sixtina (ca.1515-1517), en concreto en el conocido como *La Curación del Parálítico en el Pórtico del Templo de Jerusalén*. Los tapices salidos de dicho cartón, realizados en Bruselas, difundieron la imagen de las columnas por toda Europa y promovieron el uso del nuevo orden arquitectónico en el Barroco⁶². Así, en 1628 Rubens las vuelve a representar en los cartones para los tapices de las Descalzas Reales de Madrid, con el tema del triunfo de la Eucaristía⁶³.

⁵⁶ “Las columnas que están en la capilla de San Pedro y la que está en la iglesia cerrada por una reja de hierro, en la que estaba apoyado el Salvador cuando predicaba y adonde se llevan a los endemoniados e inmediatamente son liberados, estaban en Jerusalén en el Templo de Salomón”.

⁵⁷ “Está una columna en la planta baja, en la cual apoyado Nuestro Señor predicaba a las masas en el pórtico del Templo de Salomón, la cual fue traída por Santa Helena a Roma con otras columnas de un mismo modo talladas con extraordinaria manera, y están situadas entorno al altar de la tribuna”.

⁵⁸ Al respecto véase Burns, H.: “Quelle cose antique et moderne belle de Roma”, Giulio Romano, op. cit., 227-243.

⁵⁹ Giulio Romano no conoció el de Gregorio III pues ya había sido desmantelado a principios del siglo XVI (cfr. Ward Perkins, J.B.: art. cit., 24).

⁶⁰ Sobre el fresco véase Ferino Pagden, S.: “Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma”, en Gombrich y otros: Giulio Romano, op. cit., 86-88.

⁶¹ El grabado figura publicado en González De Zarate, J.M^a. (editor): op. cit., vol. IV, Vitoria, 1993, 199.

⁶² Cfr. Shearman, J.: *Raphael’s cartoons in the collection of her majesty the queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London, 1972, especialmente págs. 55-57.

⁶³ Los tapices llegaron a su destino en 1636. Para Chamoso Lamas (“El altar del Apóstol en la Catedral de Santiago”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, 1937, 148) tales tapices son una de las más seguras vías de importación de la columna salomónica a España.

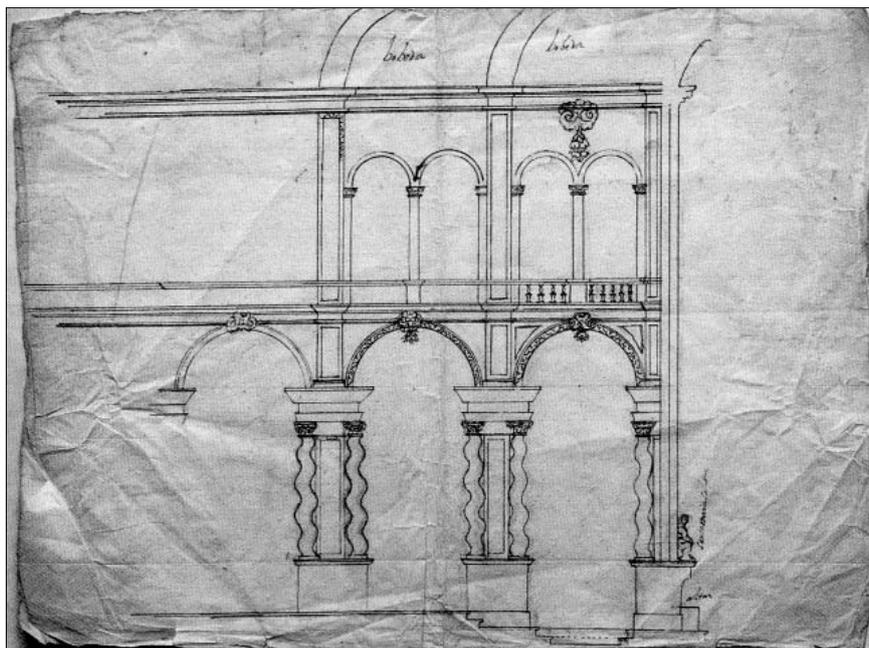


Fig. 11. Domingo de Andrade: traza de los tramos de la epístola de la pérgola interior de la Catedral de Santiago.

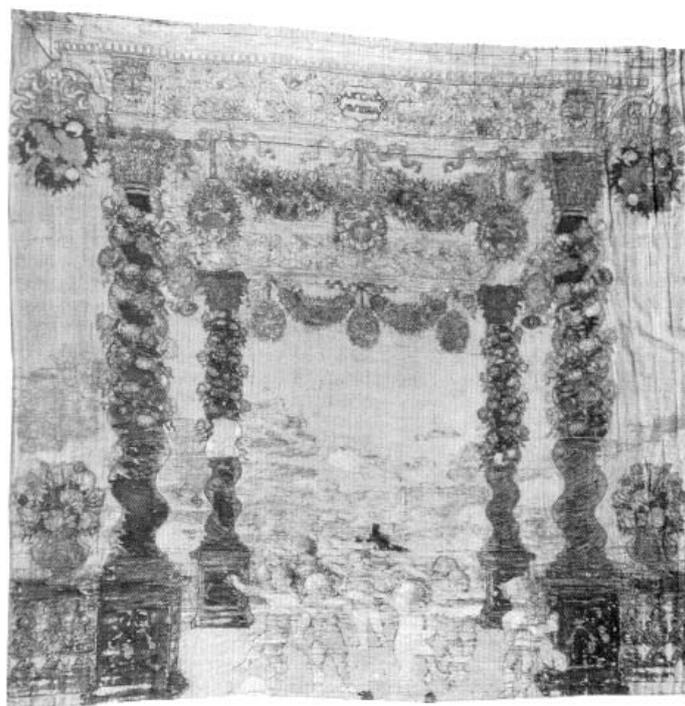


Fig. 12. Colgadura de Felipe IV con baldaquino berniniano.

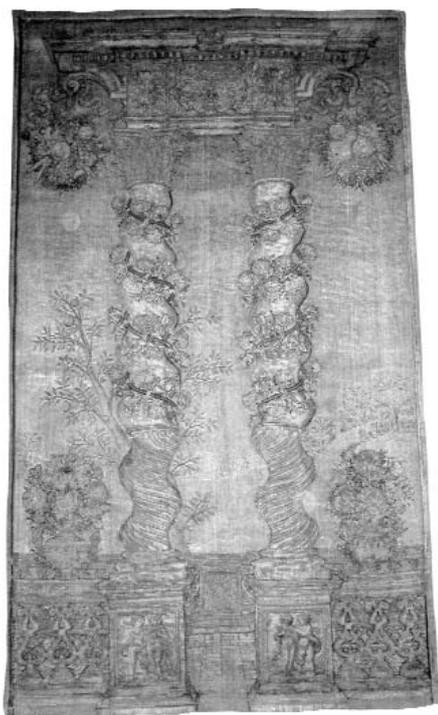


Fig. 13. Colgadura de Felipe IV con pórtico de dos columnas.

Sin embargo, el mejor ejemplo de su representación textil y de su repercusión en la arquitectura de la época lo tenemos en Compostela. En efecto, en el Año Santo de 1655 el rey Felipe IV, por medio de Luis Fernández Portocarrero, deán de la catedral de Toledo y sumiller de cortina real, regaló al cabildo “como ofrenda de mi devoción” una colección de diez colgaduras expresamente para colgarlas en la “Real” capilla mayor del Apóstol Santiago “para su mayor culto y adorno”⁶⁴. De factura italiana⁶⁵ y del siglo XVII, están bordadas en oro y sedas de colores⁶⁶. Las seis principales figuran decoradas con baldaquinos de columnas entorchadas inspirados en el baldaquino central del antiguo iconostasio de Constantino y/o en el baldaquino de Bernini⁶⁷ (fig. 12). Así, sus columnas presentan el primer tercio acanalado y el resto liso pero recorrido por enredaderas florales trepadoras. Sartas y guirnaldas penden del entablamento. En cambio, las otras cuatro colgaduras restantes, de menor tamaño⁶⁸, constan de un pórtico de dos columnas iguales a las anteriores e inspiradas asimismo en el iconostasio constantiniano, unidas por un entablamento y con trenzas de flores⁶⁹ (fig. 13).

⁶⁴ A.C.S., Libro 31 de Actas Capitulares, leg. 596, 1655, fols. 376v.-379v.

⁶⁵ Una de ellas presenta una leyenda en italiano (PERSEO DISTURBATO).

⁶⁶ Hoy se encuentran en muy mal estado de conservación. Al respecto consúltese Porral Vicente, P.: Catalogación de tapices embalados en las dependencias del museo catedralicio, Santiago, 2002, mss. del Museo Catedralicio.

⁶⁷ Cinco de ellas miden más o menos cuatro por cuatro metros. La sexta es algo menor.

⁶⁸ Tres miden más o menos cuatro metros por algo menos de dos metros y medio. Una cuarta nos ha llegado mutilada, conservándose sólo la parte central con la mitad del fuste de cada una de las columnas.

⁶⁹ Contrástense las arquitecturas de las colgaduras con el dibujo del iconostasio de Constantino dibujado por Ward Perkins (art. cit., 23).

Las colgaduras grandes presentan un elaborado programa iconográfico basado en el texto de las *Metamorfosis* de Ovidio y en algunas de las ilustraciones de sus numerosas ediciones⁷⁰. La que cuenta con la leyenda “AETAS AUREA” y un grupo de putti danzando en coro hace referencia a la edad de la inocencia, de la felicidad y el paraíso. La que presenta “AETAS ARGENTEA” y cuatro personajes bailando, cada uno de una forma diferente, señala a las cuatro estaciones del año: uno de ellos se abriga por el frío y representa el Invierno. La que cuenta con el epígrafe “AETAS AENEAE” y varios artesanos trabajando con instrumentos de bronce hace referencia a la edad del trabajo y de la civilización. La que presenta “AETAS FERREA” y varios hombres luchando con armas de hierro y una mujer aterrorizada huyendo por la instauración de la discordia, alude a la edad de la guerra. Por fin, en una quinta se representa uno de los trabajos de Perseo y se aludiría a la Edad de los Héroes. En ella se lee “PERSEO DISTURBATO” y aparece el momento en que durante las bodas de Perseo y Andrómeda se presenta Fineo, tío de ésta y su prometido, para impedirla. Así, bajo el baldaquino figuran el héroe y su prometida con las características coronas matrimoniales de laurel y la reacción defensiva del primero ante la violenta entrada de Fineo portando su yelmo y enarbolando una espada⁷¹.

Tal tipo de colgaduras y sus arquitecturas no son un caso aislado. En el Museo Arqueológico Nacional se exponen nueve de contenido semejante procedentes del convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús en Madrid⁷². Como en Compostela, siete cuentan con un baldaquino de columnas salomónicas⁷³ y dos con un pórtico de un par de columnas del mismo tipo. Sus medidas también son similares y su origen parece que es igualmente italiano⁷⁴. Unas y otras ejemplifican una moda de la que tengo noticia hay otros ejemplos distribuidos por varios museos de Europa⁷⁵.

La importancia de las regaladas a la catedral de Santiago radica en que fueron colgadas el 10 de junio de las paredes del presbiterio, y allí hubieron de estar al menos hasta el 25 de julio, día del Apóstol, convirtiéndose, como ya afirmó en su día López Ferreiro, en la pauta visual de la obra que luego se ejecuta en madera⁷⁶: al respecto es ilustrativo comparar las colgaduras de las dos columnas con el revestimiento de los pilares de la girola y del presbiterio (contrástense figs. 2 y 13).

⁷⁰ Contrástense las colgaduras AETAS FERREA y AETAS AENEAE con la imagen 2 (pág.20) y la de PERSEO DISTURBATO con las imágenes 57, 58 y 59 (págs.97-99) publicadas por Díez Platas, M^o.de F., *Imágenes para un texto. Guía iconográfica de las Metamorfosis de Ovidio*, Santiago, 2000. Tales imágenes corresponden a grabados de ediciones de las *Metamorfosis* y por tanto posible fuente directa de alguna de las representaciones de las colgaduras.

⁷¹ Debo la lectura iconográfica a las indicaciones de Fátima Díez y Manuel Castiñeiras, a quienes expreso aquí mi gratitud.

⁷² Les fueron donados en 1688 por sus fundadores Nicolás Gaspar Felipe de Guzmán y Caraffa, príncipe de Stigliano, y su mujer María Álvarez de Toledo.

⁷³ Contreras (*Historia del Arte Hispánico*, t.IV, Barcelona, 1945) publica dos fotos de dos de ellas en las páginas 632 y 633.

⁷⁴ La principal diferencia es el programa iconográfico pues cada una presenta un animal salvaje domado (un ciervo, un carnero, un leopardo, un lebre, un perrillo de lanas, un mono, un león, otro león también echado y un oso atacando un perro) alusivos, al parecer, a las diferentes virtudes de un buen gobernante.

⁷⁵ Cfr. Sánchez Amores, J.: “Las colgaduras bordadas del Convento de Santa Teresa de Jesús, de Madrid, en el Museo Arqueológico Nacional”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1985, 177-193. Deseo dejar constancia aquí de mi agradecimiento a María del Carmen Mañueco, Conservadora Jefe del Departamento de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional, por el material facilitado sobre dichas colgaduras.

⁷⁶ Cfr. López Ferreiro, A.: op. cit., t. IX, 188. Tal idea ha sido apoyada posteriormente por Chamoso Lamas, M.: art. cit., 149-150; Otero Túniz, R.: “Unos planos inéditos del Archivo de la Catedral de Santiago”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1951, 226-227; Bonet Correa, A.: op. cit., 267; Filgueira Valverde, J.: “El Barroco”, *La Catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, 335; Rosende Valdés, A.A.: “A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana”, *Semata*, Las religiones en la Historia de Galicia, 1996, 514-515; Yzquierdo Peiró, R.: “Serie de colgaduras napolitanas donadas a la catedral de Santiago por Felipe IV”, *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Santiago, 2004, 330-333. Sobre este tema véase mi anterior trabajo “Las colgaduras de Felipe IV”, catálogo de la exposición Santiago. La Esperanza, Santiago, 1999, 496-499.

En consecuencia, la idea de la antigua pérgola romana se retoma y recrea, si bien de forma temporal, cuando los canónigos compostelanos instalan las colgaduras de Felipe IV alrededor del mausoleo apostólico. Y lo mismo se podría decir del recién estrenado baldaquino de Bernini en el Vaticano. De esta suerte, cuando Vega y Verdugo dirige la construcción en madera del baldaquino y la pérgola catedralicias y los concibe como se encuentran en la actualidad, fija para siempre un lazo permanente primero con la basílica que contiene los restos del otro Apóstol, San Pedro, y luego con el templo hierosolimitano.

* * *

En conclusión, la capilla mayor compostelana es rediseñada en los tiempos del barroco teniendo en cuenta principalmente su función de albergar la tumba del Apóstol Santiago, el Patrón de las Españas, su protector y antiguo evangelizador. Así, se reconvierte un recinto medieval en otro barroco, áureo, donde se exhiben tres imágenes del Apóstol para su veneración, la más venerada y antigua de ellas sentada en cátedra como la imagen vaticana de San Pedro. Para ellas se construye un aparato escénico propio de un teatro, jugando con los sentidos con ayuda de la luz de las lámparas y de las velas, la música del órgano y los cantos de la capilla música, el incienso de los pebeteros y del botafumeiro, y los sermones desde los púlpitos.

La identificación de lo concebido en la arquitectura del baldaquino y de la pérgola con Roma y Jerusalén fue fomentada conscientemente, al menos en el primer caso, por Vega y Verdugo, los artífices a su cargo y el cabildo de la catedral. Se trataría de claros ejemplos de “iconografía de la arquitectura”⁷⁷, es decir sendas réplicas de arquitecturas memorables, con sus connotaciones formales e ideológicas. Y es que, como ya había sucedido en la Edad Media, el carácter apostólico de la catedral obliga a emular la basílica de San Pedro, la otra iglesia en Occidente que contiene la tumba de un apóstol, y a citar, al igual que esta última, al templo hierosolimitano, referencia de todas las arquitecturas cristianas de Occidente. De esta manera Santiago, Roma y Jerusalén aparecen vinculados en su carácter de máximos santuarios de peregrinación de la Cristiandad.

⁷⁷ Sobre el concepto del término véase Krautheimer, R.: “Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.V, 1945, 1-33.