

Vitruvio y Borromeo en la capilla mayor de la catedral de Santiago de Compostela

Proporción y simetría según el canónigo José de Vega y Verdugo (1656-1657)

Miguel Taín Guzmán
Universidad de Santiago de Compostela
miguel.tain@usc.es

RESUMEN

En el archivo de la catedral de Santiago de Compostela, se conserva un memorial dirigido al cabildo, hoy conocido como *Memoria sobre las Obras de la Catedral de Santiago*, escrito entre 1656 y 1657 por el entonces joven canónigo José de Vega y Verdugo. Este excepcional manuscrito, joya de la literatura artística barroca, recoge las ideas del autor para reformar la capilla mayor medieval, el recinto que alberga la tumba del apóstol Santiago y que recibe a peregrinos procedentes de toda Europa. Sus propuestas, de contenido clasicista e ilustrado con varios dibujos de su mano, denotan la influencia del *De Architectura*, de Vitruvio, las *Instrukiones Fabricae*, de Carlos Borromeo, y otros escritos de signo contrarreformista. Al estudio de tales fuentes se dedica el presente estudio.

Palabras clave:
módulo; proporción; simetría; catedral de Santiago

ABSTRACT

Vitruvius and Borromeus in the Chancel of the Cathedral of Santiago de Compostela: Proportion and Symmetry according to Canon José de Vega y Verdugo (1656-1657)

The Archive of the Cathedral of Santiago de Compostela contains a record addressed to the chapter, today known as the *Memoria sobre las Obras de la Catedral de Santiago (Report on Works in the Cathedral of Santiago)*, written between 1656 and 1657 by the then young Canon José de Vega y Verdugo. This exceptional manuscript, a masterpiece of Baroque artistic literature, contains the author's ideas on reforming the mediaeval chancel, the area containing the tomb of the Apostle St. James visited by pilgrims from all over Europe. His proposals, in Classicist style and illustrated with a number of drawings of his own making, reveal the influence of Vitruvius' *De Architectura*, the *Instrukiones Fabricae* of Carolus Borromeus, and other writings influenced by the Counter-Reformation. This paper is dedicated to a study of these sources.

Keywords:
module; proportion; symmetry; Cathedral of Santiago de Compostela

En la sección de manuscritos del archivo de la catedral de Santiago de Compostela, con la signatura M-32, se conserva un excepcional documento dirigido al cabildo, hoy conocido como *Memoria sobre las Obras de la Catedral de Santiago* (figura 1). Escrito entre 1656 y 1657, el entonces joven canónigo José de Vega y Verdugo expone en él sus ideas para reformar la capilla mayor y las fachadas principales de la vieja basílica del Apóstol Santiago (figura 2). Dichas propuestas son ilustradas con doce dibujos de su mano que siguen modelos que ha conocido durante sus estancias en el monasterio de El Escorial (1637?-1645?) y en Roma (1647?-1649)¹. Su objetivo es respetar y a la vez renovar la catedral medieval y su escenografía: escribe que «[...] no emos de ynnobar en lo que an hecho nuestros antepasados, antes [...] emos de seguir mejorando solamente la materia de las cossas que se fabricaren y, asimismo, su forma o dibuxo, sin mudar de especie, puniéndolo en mejor disposición y usso». Tales intenciones se entienden en el contexto de la Contrarreforma y en la aspiración de renovación de las catedrales de España para exaltar el culto eucarístico, la imagen titular del templo y las reliquias de los santos². Así se explica que, en el manuscrito, destaquen los capítulos dedicados a la mesa del altar mayor, la custodia, la imagen de Santiago, la cripta apostólica, el cenotafio y el baldaquino. Por otro lado, el interés excepcional del memorial radica en que, a raíz de la ocupación del autor del cargo de fabriquero de la catedral el 1 de mayo de 1658³, buena parte de sus proyectos van a ser ejecutados bajo su dirección, aunque, eso sí, con importantes cambios.

El texto constituye uno de los mejores exponentes de la literatura artística del barroco es-

pañol. Por ello sorprende que, pese a su interés para la historia del arte y la estética de la España barroca del siglo XVII, no haya habido ningún estudio integral del mismo. El motivo tal vez sea tanto la nula relevancia que se le ha venido dando en la bibliografía internacional sobre la literatura artística española, como la escasa atención de la nacional. En efecto, solamente Juan Antonio Gaya Nuño, en su *Historia de la crítica de Arte en España* (Madrid, 1976, p. 52-53); Antonio Bonet Correa, en *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII* (Madrid, 1966, p. 275-284), y, más recientemente, José Enrique García Melero, en *Literatura española sobre artes plásticas*, volumen 1 (Madrid, 2002, p. 121), han reconocido el valor de la memoria catedralicia y sus aportaciones al clasicismo español⁴.

En este sentido, ofrece particular interés para la literatura artística del seiscientos el capítulo introductorio del memorial titulado «De la proporción de la obra» (f. 9r.-11v.), donde Vega y Verdugo expone sus ideas para la realización del plan general de remozamiento de la capilla mayor, tanto a nivel arquitectónico como de su aparato escenográfico, tema al que se dedica la mayor parte del manuscrito (figuras 3 y 4). En especial, le preocupa la «desproporción» del recinto medieval, el corazón de la catedral, el ámbito que alberga la tumba del Apóstol Santiago, meta de las peregrinaciones europeas, y que, y esto normalmente se olvida, ostenta la condición de *capilla real*.

El problema de la proporción en la capilla mayor

El 30 de junio de 1655, unos meses antes de la redacción del manuscrito, el cabildo nombra



Figura 2.
Representación de la capilla mayor de la Catedral de Santiago hacia 1489 y antes de la reforma barroca. *Cartulario del Hospital de Saint-Jacques de Tournai*. Bibliothèque de la Ville de Tournai, Hainaut.

una comisión capitular para que se reúna semanalmente y estudie «las obras que se tienen de azer en la capilla mayor» para las cuales «se avían echo diferentes traças y diseños por maestros desta ciudad y fuera della»⁵. Desconocemos si Vega y Verdugo formó parte de la misma durante los, al menos, diecinueve meses de su funcionamiento⁶, pero parece evidente que la memoria se hace eco de sus deliberaciones, dudas y acciones. Por coincidencia cronológica, a ella deberían de corresponder decisiones como el encargo de un dibujo para un nuevo frontal a Madrid, el envío de las trazas de los proyectos de reforma de la capilla mayor realizados por diferentes artistas «para que las vieses los artífices de la Corte» o la expedición de una maqueta del recinto también para ser estudiada por los artistas madrileños⁷. Estas decisiones las conocemos por constar los gastos en el *Libro 2º de Fábrica* y por figurar citadas la primera y la tercera en el memorial, e implican una reflexión sobre las características espaciales de la estancia románica.

En tal contexto, se entiende bien este capítulo del manuscrito dedicado a la proporción del recinto donde el canónigo muestra ser plenamente consciente de que el principal problema que se presenta, a dicha comisión y al cabildo en sus planes de renovación del mobiliario, son las

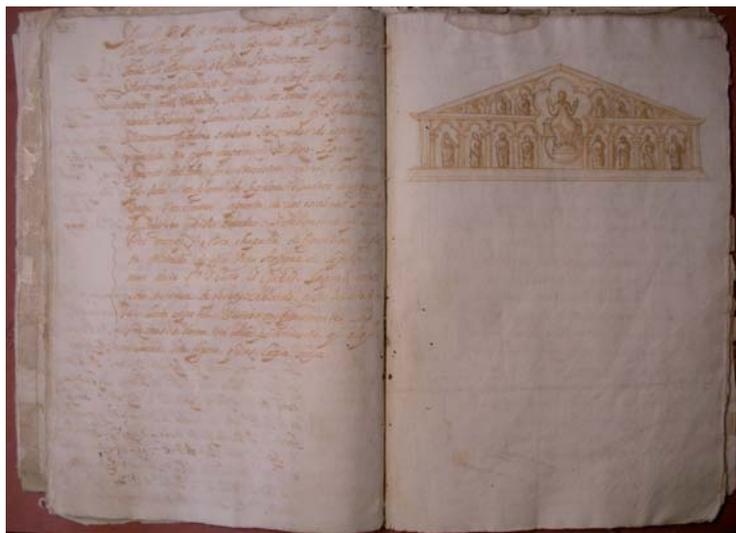


Figura 1.
Memorial sobre las obras de la Catedral de Santiago del canónigo José de Vega y Verdugo (1656-1657). Archivo de la Catedral de Santiago.

medidas de la capilla, de la que dice «que según tiene el altura debiera tener mayor proporción en lo ancho». Esta valoración constituye una crítica implícita a la arquitectura medieval, una de las primeras en la literatura española de la época, debida a la familiaridad de Vega y Verdugo y los hombres de su tiempo, tanto con la estética y las proporciones de la arquitectura clasicista, como con las ideas vitruvianas del orden, la unidad y la concordancia: no en vano, los principales referentes para las distintas propuestas del manuscrito son las basílicas de El Escorial y de San Pedro del Vaticano.

En el Renacimiento italiano habían surgido por primera vez varias propuestas de periodización del desarrollo artístico, en las que ya se contemplaba la etapa medieval, cuyo arte bárbaro y primitivo contrastaba con el de entonces, la «manera moderna»⁸. Con ellas aparecieron también las primeras críticas a la arquitectura de la edad media, en concreto a la arquitectura gótica, entonces llamada «de los godos» o «tedesca», protagonizadas por Filarete, Antonio Manetti, Bramante, Rafael, Andrea Palladio y Vasari⁹, aunque debe aclararse que muchas veces ambos términos se refieren a toda aquella arquitectura medieval contrapuesta a la clásica, incluyendo la conocida hoy como románica¹⁰. Afortunadamente, tres de ellos se refirieron sin ambigüedades a la arquitectura de los siglos XI y XII, diferenciándose claramente dos tendencias en su valoración. Una puntual positiva, representada por Manetti, que señala que las iglesias florentinas de San Pier Scheraggio y Dei Santi Apostoli, ambas del siglo XI, reflejan el esplendor de los antiguos edificios de Roma¹¹. Y otra,



Figura 3.
Sección actual de la capilla mayor de la catedral de Santiago. Xunta de Galicia.



Figura 4.
Aspecto actual del interior de la capilla mayor.

muy despectiva, que inicia Rafael, que la califica de misérrima y «sin arte, ni medida, ni gracia alguna» en comparación siempre con la arquitectura antigua¹². Luego Vasari, en la primera edición de sus *Vite* (Florencia, 1550), incide en similares adjetivos al señalar que los arquitectos de este periodo desconocían el arte antiguo y «no edificaban nada que en orden o proporción tuviese gracia, diseño o algo racional», una tendencia que, según el italiano, cambia completamente en su tiempo con la instauración del Renacimiento y el estudio de Vitruvio y los edificios de la Antigüedad¹³.

Frente a las opiniones de los dos primeros teóricos mencionados, recogidas entonces en manuscritos de relativa proyección, el juicio peyorativo de Vasari tuvo una enorme trascendencia en Italia y toda Europa, gracias a la amplia distribución de su libro, que encontró su eco en numerosos escritos, como podría ser el caso del compostelano¹⁴. Por ejemplo, en la *Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1600), de Sigüenza, se realiza una apreciación genérica negativa de la arquitectura medieval en su descripción de la fábrica de El Escorial:

[...] lo primero que se pone delante ya se ve que es todo este cuerpo junto, y aquella belleza y buen orden que les enamora la vista, alegra y ensancha el alma, viendo un cuadro

tan alto, tan hermoso, igual, bien labrado: tantas torres, chapiteles, cúpulas, cimborios, pirámides, ventanas, puertas, remates, bolas, cruces y frontispicio, que los deja en admiración, con la extrañeza de una cosa no vista en España, donde ha estado tanto tiempo sepultada la verdad y la grandeza de la buena arquitectura¹⁵.

Por consiguiente, tanto durante su estancia en Italia como en El Escorial, Vega y Verdugo hubo de conocer estas opiniones, siempre críticas con la proporción de la arquitectura medieval, las cuales debieron de ser decisivas en su valoración del espacio románico de la catedral compostelana.

En realidad, estos pareceres contra la arquitectura medieval constituyen un reflejo de una postura generalizada, pues de otra manera no se justificarían drásticas actuaciones como la demolición, en los siglos XVI y XVII, de la basílica paleocristiana de San Pedro en Roma, suceso que dio carta blanca a multitud de intervenciones similares en toda Europa, como, por ejemplo, la destrucción y sustitución por edificios barrocos de las grandes abadías carolingias, otónianas, románicas y góticas europeas¹⁶. En la propia Roma, son innumerables los edificios que sustituyen sus sedes, o al menos su fachada hacia la vía pública, por otras más monumen-

tales, lo cual barroquiza definitivamente la ciudad¹⁷. En España, este comportamiento también fue habitual. Constituye buen ejemplo de ello la renovación de las fábricas catedralicias¹⁸. Excelente ilustración del fenómeno es el caso de la actual configuración exterior de la propia catedral de Santiago, de la que se demolieron, entre otros elementos, la mayor parte de sus fachadas románicas para construir los frentes de la Quintana, Obradoiro y la Azabachería. No será hasta Gaspar Melchor de Jovellanos, bien entrado el siglo XVIII, cuando comience en España una valoración positiva de la arquitectura medieval¹⁹.

Para entender el planteamiento del canónigo, hay que recordar que la arquitectura de la capilla mayor, cuando se realiza el manuscrito, difería de la actual en lo que se refiere al nivel del pavimento, entonces mucho más elevado. Además, un muro separador mantenía aislado el hemiciclo, ya utilizado como sacristía, de modo que el presbiterio presentaba los tres tramos actuales. El primero era fruto de la invasión de un tramo del crucero en 1542, funcionaba a modo de vestíbulo y se hallaba sobreelevado por encima del resto del pavimento de la iglesia. Los dos restantes constituían el presbiterio construido por Diego Gelmírez en el siglo XII sobre la tumba del Apóstol y se hallaban a superior altura que el presente, de modo que era obligado ascender por varias gradas, de elevación y amplitud mucho mayores de las hoy dispuestas, que acaso todavía sean las mencionadas en la *Historia Compostelana*. Según López Ferreiro, el pavimento de esta zona era alrededor de 45 centímetros más alto que el actual, mientras que, para Guerra Campos, la plataforma del altar mayor todavía se hallaba unos 60 centímetros más elevada sobre la calculada por el canónigo decimonónico²⁰.

No obstante, Vega y Verdugo rechaza la posibilidad de renovar la capilla, ensanchándola, con el argumento de que nunca armonizaría con el resto del templo románico, y así escribe: «[...] eso fuera por cubrir un defecto grande, dar en otro mayor, como lo sería tener mayor la cabeza que el cuerpo de toda la Yglesia, serbiendo lo uno de remiendo monstruo de lo otro». Para ilustrarlo, pone como ejemplo el intento fallido de construir una nueva cabecera por el arzobispo cardenal Agustín Spínola (1626-1644), del que hay constancia por la correspondencia capitular. En efecto, en una carta del cabildo dirigida al deán Lope Huarte en 1639, entonces en Madrid, se le indica que trate con Felipe IV sobre la obtención de rentas, pues:

[dado] que se halla dificultad en executar el primer designio de edificar de nuevo la capilla maior, podría tratarse de mejorar la que oi

tiene, poniéndola en mexor forma, losándola de jaspes, mármoles o otras piedras preciosas y rodeándola de rejas, de suerte que quedase patente y en disposición que pueda gozarse el sepulcro del Santo Apóstol por todas partes²¹.

Las negociaciones hubieron de ser largas y con el tiempo fructíferas, pues constituyen el origen de la cédula real del 17 de junio de 1643, por la que Felipe IV concedía al cabildo durante veinte años la cantidad de 2.000 ducados anuales sobre los frutos y las rentas de la mitra compostelana, y otros 2.000 sobre las vacantes de las encomiendas de la Orden de Santiago durante el mismo tiempo, para la construcción de una reja y un nuevo retablo al Apóstol «con que parece se podrán hazer estas dos obras con el lucimiento y grandeza que se deve al Santo y correspondientes a mi afecto y devoción». En el mismo documento se instituye la ofrenda al Apóstol de los reinos de Castilla, en nombre del rey, de 1.000 escudos de oro cada 25 de julio a perpetuidad, signo evidente del renovado apoyo de la Casa Real al patronazgo jacobeo, tras el lamentable episodio del intento de copatronazgo de Santa Teresa²².

Este afán de renovación de la capilla mayor que hemos visto recogido en la carta capitular al deán Huarte no constituye un hecho aislado en la historia del edificio, sino que responde a un deseo otras veces manifestado, pero nunca llevado a cabo por completo. Ejemplo de ello son la cimentación de la malograda cabecera gótica, construida bajo el gobierno del arzobispo Juan Arias a partir de 1258²³, o los proyectos posteriores de cabeceras neoclásicas en 1794 firmados por Miguel Ferro Caaveiro y Melchor de Prado y Mariño a instancias del arzobispo Malvar²⁴.

En todo caso, en esta evaluación de Vega y Verdugo contraria a la construcción de una nueva cabecera se encuentra la clave para comprender la censura del autor a la arquitectura románica. En efecto, la cuestión que subyace gira en torno al debate que debía de tener lugar en esos años en el cabildo sobre si destruir o no una capilla mayor que albergaba los ritos jacobeos vinculados con la peregrinación, de tradición centenaria y fuente importante de los recursos económicos capitulares. Una discusión similar también se daba en esos momentos en otros centros españoles, franceses y europeos, en los que también se conservaron sus viejos inmuebles con el objetivo de ratificar su antigüedad ante otras diócesis y gozar de mayores privilegios y beneficios²⁵. En el caso de Santiago, se aspiraba a reforzar y promocionar tanto el culto al Apóstol como la peregrinación²⁶.

En consecuencia, el canónigo propone en su memorial aceptar el recinto heredado, pero co-



Figura 5.
Interior de San Pedro del Vaticano.

regir en la medida de lo posible su desproporción, suprimiendo algunos peldaños del antiguo presbiterio, aunque advierte que se realice con cuidado de no descubrir una supuesta cripta de Santiago, y construyendo un nuevo baldaquino de disposición y dimensiones diferentes a las del entonces existente, obra del siglo XV patrocinada por el arzobispo Fonseca. Su proyecto contempla habilitar únicamente cuatro peldaños, dos en el arranque del presbiterio, entre los pilares de los púlpitos de Juan Bautista Celma, y otros dos a modo de peanas de la mesa del altar mayor. De esta manera, siempre según Vega y Verdugo, primero, el área quedaría liberada de obstáculos y las misas, particularmente las pontificales, se celebrarían más cómodamente, y, segundo, la visibilidad del altar mayor sería mucho mayor desde los sitiales de la sillería de la nave central, particularmente desde la silla del arzobispo. Estas ideas responden a las nuevas necesidades litúrgicas surgidas del Concilio de Trento, a la disposición de la sillería capitular en la nave central, siguiendo el llamado «modo español», y al traslado de la silla arzobispal al centro, presidiendo ambos coros y cegando la puerta de acceso desde la nave²⁷. El autor declara emplear como modelo la basílica de San Pedro del Vaticano, cuyo presbiterio carece de peldaños, salvo los obligatorios

dispuestos para la mesa del altar, un recinto de plan central y proporciones clásicas diseñado por Bramante en 1505, bien conocido por nuestro prebendado²⁸ (figura 5).

Tales ideas explican la actuación posterior del canónigo, quien, tras ocupar el puesto de fabriquero, levanta el pavimento, buscando recuperar para el culto la legendaria cripta abovedada del Apóstol²⁹. Cual no debió de ser su sorpresa cuando descubrió su inexistencia. Entonces fue cuando decidió rebajar la altura del suelo a sus tres niveles actuales, posiblemente más elevados que los planteados en el manuscrito, dado que se encontraron enseguida con los restos del mausoleo romano, lo cual varió para siempre las proporciones del recinto.

Vitruvio, el módulo y el proyecto de reforma

Para Vega y Verdugo, lo grave de la desproporción de la capilla mayor es que afecta a los nuevos muebles, esculturas y objetos litúrgicos que en esos momentos el cabildo estudia renovar. El objetivo de su escrito es, pues:

[...] sólo procurar, en quanto me fuere posible, encubrir esta desproporción y defecto, y decir que esta misma estrechez y angostura an de tener y padeçer las obras del tabernáculo y todo lo demás con que se bistiere este cuerpo de la cappilla, porque todas an de yr uniformemente a acer juego con un hueco, siguiendo su alto y angosto, a la forma que ella es.

Tal afirmación denota la lectura del *De Architectura*, de Vitruvio (figura 6), único autor citado en todo el manuscrito, por lo que el memorial constituye un ejemplo más de la pervivencia del texto romano en la cultura del *seicento*³⁰. Para ello, el canónigo bien pudo consultar alguna de las muchas ediciones latinas o italianas de Vitruvio, lenguas ambas que suponen dominaba por su biografía, o la española de Miguel de Urrea (Alcalá de Henares, 1582)³¹, todas ellas bien documentadas en las bibliotecas gallegas³². Particularmente manifiesta la influencia de la parte dedicada a los seis conceptos fundamentales de la arquitectura explicados en «De qué elementos consta la arquitectura» (I, 2, pp. 69-72)³³. En efecto, «orden», «proporción» y «medida» (*ordinatio*); «disposición» y «dibujo» (*dispositio*); «juego», «correspondencia», «unión» y «uniformidad» (*eurhythmia*); «armonía» (*symmetria*); «adorno» (*decor*); «materia» y «gasto» (*distributio*), constituyen los términos que utiliza nuestro prebendado en este aparta-

do, y/o en el resto del manuscrito, para referirse a dichas seis nociones. Encuentra en ellos el apoyo teórico de su búsqueda obsesiva de un correcto juego de volúmenes, medidas, materiales, colores y distancias en el espacio medieval compostelano heredado. El objetivo final era lograr un nuevo recinto jacobeo donde reinen la *venustas*, la *utilitas* y la *firmitas*, conceptos también vitruvianos mencionados en el manuscrito con los términos de «hermosura», «propiedad» y «seguridad».

La primera decisión importante a tomar por la corporación capitular, siempre según el prebendado, es definir las medidas de la mesa del altar, epicentro del templo catedralicio por situarse sobre la tumba del Apóstol. Sobre ello, apunta: «[...] que el altar a de tener proporción con la capilla tomando para sí el lugar suficiente sin quitar lo que en buena proporción les toca a los tránsitos de los lados, ni faltarle a él lo que ubiere menester». Decididas estas, se convierten en el módulo básico de la nueva escenografía de la capilla mayor y se extraen de ellas las de la custodia del altar, el cenotafio, la estatua del Apóstol y el baldaquino, tal y como indica cuando dice que «de suerte, que echo este tanteo del altar, tomarán de allí sus tanteos todas las demás piezas, aciendo juego el altar con la custodia, la custodia con el sepulcro, el sepulcro con el cuerpo del santo y el santo con el tabernáculo, y el tabernáculo con la distancia de lo alto y capacidad de lo ancho de la cappilla». Nuevamente, Vitruvio vuelve a ser la base de las ideas del canónigo, pues, para el arquitecto romano, la proporción de los elementos de una obra, tomados aisladamente y en conjunto, se basa en «la toma de unos módulos a partir de la misma obra, para cada uno de sus elementos, y lograr así un resultado apropiado o armónico de la obra en su conjunto» (I, 2, p. 69)³⁴. Así, cuando, en el libro III, trata el tema del origen de las medidas de los templos romanos, vuelve a afirmar que «la proporción se define como la conveniencia de medidas a partir de un módulo constante y calculado y la correspondencia de los miembros o partes de una obra y de toda la obra en su conjunto» (III, 1, p. 131), máxima que nuestro prebendado quiere también aplicar en el santuario del Apóstol Santiago, aunque el edificio ya estaba construido sin conocimiento del sistema de medidas propuesto por el romano.

Vitruvio explica que las medidas del módulo del templo han de tener un origen antropocéntrico (III, 1, p. 131-135)³⁵, una idea que Vega y Verdugo también comparte al escribir que del hombre «es de quien salen las ymitaciones y medidas para estos artes». La gran diferencia con respecto a Vitruvio consiste en que, para el prebendado, la referencia de la disposición ge-



Figura 6.
Vitruvio: *De Architectura* (Alcalá de Henares, 1582).

neral de la capilla mayor de la catedral es la mesa del altar, aportación original del prebendado, base de todo su programa reformista y principal novedad de su manuscrito. Tal noción la creo originada por la lectura de textos contrarreformistas. En este sentido, resulta ilustrativo contrastar el texto de la *Memoria* con las *Instrucciones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577), de Carlos Borromeo, conocida recopilación de criterios que se debían tener en cuenta en cualquier proyecto arquitectónico, procedentes de los decretos del Concilio de Trento³⁶.

Nuestro prebendado podría haberlas conocido a través de alguna de sus muchísimas ediciones latinas incluidas en las *Acta Ecclesiae Mediolanensis* (Milán, 1582, p. 177-212), donde se recogen otras instrucciones borromeanas sobre liturgia, sacramentos, predicación, eucaristía, etc. para la diócesis milanesa (figura 7). Así se comprende su presencia en inventarios de las bibliotecas eclesiásticas gallegas y, hoy, en los fondos antiguos de la Biblioteca Xeral de la Universidad, en buena parte nutridos con los libros de los conventos y los monasterios suprimidos de la ciudad³⁷. Entre ellos, cuenta con un ejemplar de la edición príncipe, el cual, como indica su ex libris, procede de la biblioteca del Colegio de los Jesuitas, al ser regalada por el canónigo

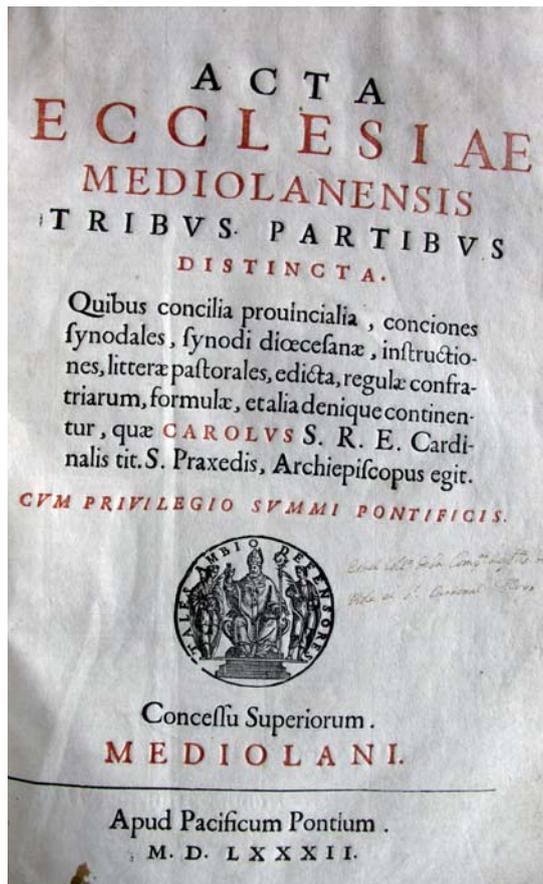


Figura 7.
Acta Ecclesiae Mediolanensis (Milán, 1582).



Figura 8.
La custodia de Antonio de Arfe con el sagrario de bronce a modo de peana. Foto Xenaro Martínez.

cardenal Jerónimo del Hoyo (signatura 19.697), el autor del conocido manuscrito *Memorias del arzobispado de Santiago* (ms. de 1607 editado por Ángel Rodríguez González y Benito Varela Jácome, Santiago, 1952).

La evidencia de tal influencia, directa o indirecta, se manifiesta porque el impreso milanés enumera en la misma secuencia que el manuscrito compostelano los elementos a tener en cuenta en un proyecto arquitectónico para la cabecera de una iglesia, dando medidas e instrucciones para la disposición de cada uno de ellos, buscando siempre como objetivo guardar la proporción y organizar un escenario adecuado para las ceremonias. En el apartado que más nos interesa, el dedicado a la mesa del altar, se coincide con el canónigo a la hora de señalar, primero, que debe ser objeto de una especial atención por ser el centro óptico del edificio, aquél a quien principalmente dirigen su atención los fieles durante las celebraciones, entonces de rígido ceremonial; segundo, que debe contar con unas medidas concretas «según la proporción de la iglesia o de la capilla», y, tercero, que debe satisfacer la necesidad de dejar un espacio adecuado para los oficiantes de las misas «por motivo del

decoro» y visibilidad³⁸. Una cuestión esta última que preocupó especialmente a algunos cabildos españoles del siglo XVII que ambicionaron cambiar la disposición de estos espacios para que los servicios religiosos fueran majestuosos y espectaculares con el fin de impresionar, sino emocionar, al fiel³⁹.

El manuscrito compostelano no constituye un caso aislado en este interés borromeo por la disposición del altar. En efecto, otro ejemplo es el manuscrito conocido como *Discurso d'Arquitectura* (1587), del arquitecto Pellegrino Pellegrini, redactado durante su estancia como pintor en el monasterio de El Escorial⁴⁰, entre cuyos muros hubo, durante al menos un tiempo, un ejemplar del texto⁴¹. El propio Pellegrini había sido el autor de la reorganización del presbiterio de la catedral de Milán, así como de otras iglesias de la diócesis, desde 1567, bajo los auspicios de Carlos Borromeo⁴². En la parte dedicada al altar mayor se señalan unas medidas en proporción con la capilla mayor que, aunque de elaboración propia, denotan la influencia de las *Instrucciones*⁴³. Tales ideas bien pudieron ser transmitidas a nuestro canónigo por los profesores del seminario de El Escorial donde estu-

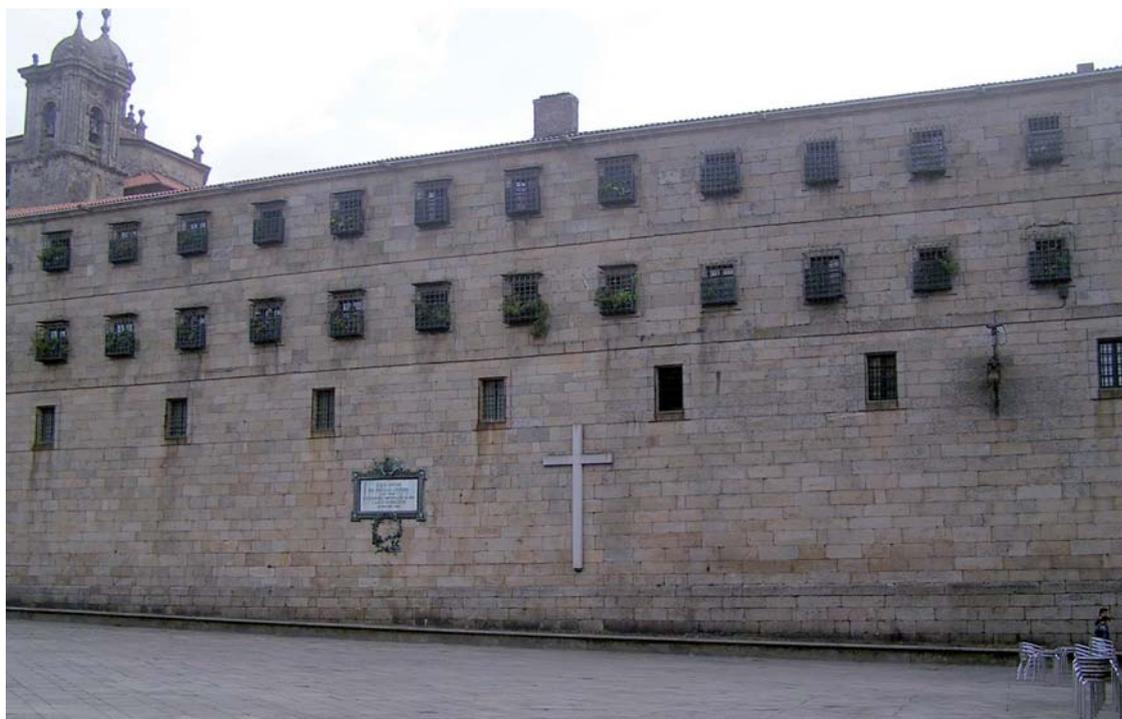


Figura 9.
Lienzo occidental hacia la Quintana del monasterio de San Paio de Antealtares.

dió o por los monjes jerónimos del monasterio, para cuya iglesia llegó a aportar trazas el artista italiano⁴⁴.

A nivel nacional, un caso temprano del influjo de las *Instrucciones* de Borromeo lo constituyen las *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos* (Valencia, 1631), del arzobispo valenciano Aliaga, que adapta la normativa del milanés a la realidad de su diócesis, dedicando un capítulo, como Borromeo, a cada uno de los elementos a tener en cuenta en una iglesia⁴⁵. Entre estos, está el del altar mayor, donde se dan nuevamente indicaciones precisas sobre las características y las medidas de la mesa, por cierto, estas últimas otra vez diferentes a las prescritas por el arzobispo milanés, aunque con el mismo interés de guardar la proporción.

Para ejemplarizar todas estas ideas y hacerlas comprensibles a sus compañeros de cabildo, Vega y Verdugo no utiliza referencias literarias y eruditas de la tratadística española e italiana, lo cual no ayuda a conocer su cultura libresco, sino que, inteligentemente, las defiende mencionando ejemplos próximos locales bien conocidos por los canónigos compostelanos. Así se entiende que enumere tanto una serie de muebles y piezas del ajuar catedralicio, familiares al resto del cuerpo capitular, como edificios compostelanos destacados, «obras grandes» las llama el prebendado, caracterizados unos y otros por ser de construcción reciente y, según él, de

factura defectuosa, sin simetría, ni proporción, ni corrección. Al primer grupo pertenecen los cuatro candeleros encargados en 1654 al poco apreciado platero vallisoletano Andrés de Campos, de los que dice «[...] están sin ninguna proporción pues a unos pies disformes de grandes, les a echo los cuerpos delgados y enanos»⁴⁶; los catorce bancos nuevos de terciopelo carmesí también de 1654 «[...] que, sin tener asientos, todos son espaldas y pies en que tropezar»⁴⁷; los dos reclinatorios de 1651 «[...] que tienen tres o quatro faltas muy de considerar»⁴⁸, y el sagrario de la custodia del altar mayor realizado por Antonio de Arfe en 1573 en su taller de Valladolid (figura 8). Se trata de un mueble hexagonal constituido por planchas de latón, con una aleación bastante particular que le da esa tonalidad oscura, claveteadas sobre un alma de madera, decorado con toscos relieves relativos al Apóstol que copian los del basamento de la custodia, esta última de plata, realizada en Santiago también por Antonio de Arfe años antes, entre 1539 y 1545⁴⁹. El cabildo se lo encarga con motivo del traslado de la custodia del Tesoro al altar mayor para contener la reserva donde guardar el Santísimo Sacramento y también para dar mayor realce al mueble renacentista. Vega y Verdugo critica la pieza «[...] que debiendo acerla que ymitasse a la custodia de manera que pareciese peana y custodia toda echa de una bez y de una peça, la ycieron sin medida, sin proporción y



Figura 10.
Claustro del convento de San Agustín de Santiago.

sin ymitación, como si la conpraran de lançe en una almoneda». En efecto, en el sagrario llama la atención el contraste del material, así como su pequeño tamaño y desproporción. Ello acaso puede constituir el motivo de que haya pasado desapercibido por la bibliografía especializada.

Igualmente, su gusto por el clasicismo y la aplicación correcta de los órdenes de Vitruvio, ecos de su formación escurialense, se reflejan en sus críticas a tres edificios compostelanos⁵⁰. El primero es el *lienço nuevo* del monasterio de San Paio, el cierre este de la plaza de la Quintana, con las celdas de las monjas en las dos últimas plantas, construido por Jácome Fernández el Mozo entre 1641 y 1645, que sigue libremente trazas del arquitecto Bartolomé Fernández Lechuga⁵¹ (figura 9). Vega y Verdugo le reprocha que sus «bentanas caminan sin orden en arquitectura y menos en lo monástico, pues no tien[e] señal ninguna de Yglesia», refiriéndose principalmente a que no se guarda simetría entre los vanos del primer piso y los de los pisos superiores. Quizá también pudiera aludir a la desornamentación del muro y sus vanos, de aspecto aún hoy carcelario, sin presencia de órdenes arquitectónicos articuladores, ni de armas o símbolos alusivos a la orden benedictina, así como a la ausencia de su templo en plaza tan principal. Hay que pensar que, en el momento de la redac-

ción del manuscrito, el cenobio contaba con una pequeña iglesia románica que ocupaba parte del solar de la actual barroca, con fachada siempre hacia la estrecha Vía Sacra y que, sospecho, no sobresalía en altura, por lo cual no era percibida desde la Quintana.

El segundo edificio juzgado es el claustro del convento de San Agustín, terminado en 1648, siguiendo trazas otra vez de Fernández Lechuga⁵² (figura 10). Nuestro prebendado le reprocha que carezca de puertas principales, dado que se accede por uno de los arcos pequeños de los extremos en tres de las pandas; que las columnas del claustro bajo «no son de tan buena proporción como las segundas» del claustro alto, refiriéndose a las discordancias de canon en el orden dórico entre las dos plantas, y que presenta «sin proporción las claraboyas que cier[r]an los ángulos a las otras de en medio», en alusión a las disonancias entre el diámetro de la luz de los arcos de las esquinas y los del resto de las pandas del patio, faltas que acaso se deban a la necesidad de Lechuga de adaptarse a la obra preexistente.

El tercer edificio aludido aparece en sus críticas a «las confusiones» del monasterio de San Martín Pinario, referencia probable a los problemas de estabilidad de los abovedamientos y la cúpula intradosada de la iglesia, terminada con muchas tribulaciones en 1645, y causa del



Figura 11.
Claustro Procesional e iglesia del monasterio de San Martín Pinario.

comienzo de la construcción del actual claustro procesional, con su monumental orden dórico, a modo de contrarresto, con trazas nuevamente de Fernández Lechuga⁵³ (figura 11). Dichas confusiones sospecho que aluden tanto al uso de un orden columnario gigante, un hecho poco habitual en la arquitectura española del momento que obligó a no guardar la relación de medidas del orden dórico, como, sobre todo, a la no construcción de una gran cúpula extradada sobre el crucero de la iglesia, al modo de la que presenta la iglesia de El Escorial, la mayoría de las iglesias romanas y la que él mismo construirá años después en la catedral cuando se convierta en su fabriquero.

Advertencias sobre los artistas ornamentistas

Otro temor del prebendado recogido en su memorial es la elección de malos artistas para el diseño de la reforma de la capilla mayor⁵⁴. Particularmente, le preocupa que el cabildo los seleccione por sus dotes para el dibujo y el ornato de las trazas propuestas, sin fijarse en la distribución, la proporción y la escala de lo planteado, un hecho sobre el que ya advertía Alberti⁵⁵. Y escribe que «estas faltas y defectos consisten,

principalmente, en el maestro que, por falta del buen gusto y no entender de medidas proporcionadas según buen arte, engañan a los que las miran procurando ermostrarlas con relieves y realces, faltando en la medida y proporción que es el principal fundamento». Como ejemplo, contrasta los seis blandones de plata de la catedral, hoy perdidos, que afortunadamente conocemos gracias a las descripciones contenidas en el inventario de sus ornamentos, realizado por el platero Bartolomé de la Iglesia en diciembre de 1648⁵⁶. Vega y Verdugo resalta la belleza de las estilizadas proporciones de los cuatro donados por Felipe III y Margarita de Austria, de factura sencilla, frente a los regalados por el príncipe Baltasar Carlos, mucho más cortos y sin la debida correspondencia, pero de factura y dibujo mucho más elaborados, particularmente en el balumbo de los pies y en la arandela del remate. Y escribe: «[...] aunque los dos [últimos] no tengan buena medida y proporción, con lo bistorso de su cinzelado, entretienen y engañan a quien los mira».

En realidad, esta inquietud del prebendado constituye un eco del debate que en esos momentos se plantea en España entre arquitectos profesionales —el plan director compostelano debería proyectarlo un arquitecto— y pintores, plateros, entalladores y escultores tracistas,

magníficos dibujantes de cualquier objeto artístico, arquitectónico, mobiliario o de orfebrería, caracterizados por la hipertrofia y el frenesí del ornato tan del gusto del siglo XVII y caro a los promotores, a los que los primeros acusan de impericia técnica e intrusismo en oficio ajeno. La controversia es consecuencia de la frecuente contratación en la época de artistas plásticos, dedicados a la pintura, la escultura y otras artes, para proyectar obras de arquitectura. Ello se debe a que su familiaridad con los recursos técnicos y ornamentales de sus profesiones, así como sus sólidos conocimientos de matemáticas, geometría y perspectiva, en algunos casos adquiridos personalmente en Italia, les permitían tener una visión de la ciencia constructiva muy diferente, mucho más decorativa, de la técnica y sobria que poseían los arquitectos de su tiempo⁵⁷. Fray Lorenzo de San Nicolás, en su *Arte y Uso de Arquitectura* (Madrid, 1639 (1ª ed. de 1632), I, p. 164), expresa una idea similar a la de nuestro prebendado cuando escribe:

[...] gana a un príncipe la voluntad muy de ordinario un pintor, un platero, un escultor, un ensamblador, un entallador, y todos estos entienden la arquitectura en quanto a su ornato exterior y así adornan un retablo, una fachada o la traza desto con muy buena traza y disposición [...] Pagados desta corteza los príncipes a estos architectos dan estas plaças, siendo causa que los palacios, los reynos y los aprendizos que se crían reciban notable daño, tal, que si repararan en ello, conocieran lo mucho que tenían que restituir [...] Porque ¿qué tiene que ver la viçarría de una pintura con la fortaleza de un edificio? ¿qué los cortes de un retablo, con los cortes de cantería?

Advertencias sobre la formación de los fabriqueros

Por fin, el último recelo del prebendado se dirige hacia la incapacidad de los *superintendentes* de las obras de saber comprender y valorar las trazas de los artistas para todo el aparato de la capilla mayor y comprobar si guardan proporción y simetría. Advierte de las consecuencias de:

[...] en no entender del dibuxo los superintend[ent]es, en que se conoçe bien la proporción de toda la obra, no contentándose con mirar el dibuxo por junto, sino en todas sus partes desmenuçadas. Porque en un cuerpo vien dispuesto en el bulto pueden ser desproporcionadas las facçiones, como suçede en el onbre que es de quien salen las ymitaciones y medidas para estos artes.

Y luego sigue afirmando que «si el superintendente no tiene conocimiento bastante del dibuxo, como adbierte Bitrubio, primero berá la obra acabada que reconosca las faltas de ella». En realidad, esta alusión a las deficiencias formativas de los superintendentes constituye un reproche directo a la falta de preparación de los canónigos fabriqueros de la catedral compostelana, a los que evita llamar por su nombre para eludir problemas con sus compañeros de cabildo, y se une a otras visiones críticas sobre la situación del arte español de la época⁵⁸. Sus palabras dejan entrever que el problema expuesto, la selección de malas trazas por fabriqueros en el pasado, dio lugar a obras defectuosas y de mala calidad dentro de la catedral, muchas de las cuales cita a lo largo de todo el manuscrito. Así se entiende que advierta sobre los fabriqueros que «piden cossas fuera de camino» a los artistas, por su ignorancia de las cuestiones artísticas, habiendo artífices sin escrúpulos que aceptan esos encargos «porque no llamen a otro».

No deja de ser significativo que, en la crítica de Vega y Verdugo a la formación de los directores de la fábrica, sus compañeros de cabildo, evite mencionar ningún ejemplo que pudiera poner en evidencia al trabajo de alguno de ellos y ocasionarle alguna enemistad. Así se entienden sus palabras cuando escribe: «no es mi yntento acussar a nadie, sino es açer estos abissos y adbertir que quien erró en esto no yerre en estotro y que ponga todo cuydado en lo que en adelante se obrare». Por consiguiente, excepcional y prudentemente, para respaldar su discurso, nuestro canónigo va a utilizar la tratadística al uso. Primero, como ya hemos visto, cuando afirma que del cuerpo del hombre se extraen las medidas para las proporciones de las artes, idea de procedencia vitruviana comúnmente conocida y generalmente aceptada desde el Renacimiento en la literatura artística especializada. Y, segundo, citando expresamente la autoridad de Vitruvio, cuando afirma con rotundidad la necesidad de poseer conocimientos de dibujo para opinar sobre arte e identificar sus defectos (I, 1, p. 59-67)⁵⁹. El prebendado concluye recomendando que, cuando se tenga el proyecto, se estudie tanto el alzado (*la fachada*) como la sección (*el perfil*), para poder valorar correctamente las proporciones, la profundidad y la distribución del objeto artístico. Y escribe: «no se a de mirar el dibuxo sólo por la fachada, sino es por el perfil. Y esto es lo principal para reconoçer el fondo y cuerpo de quasquier obra, porque no es posible el reconoçerlo por los claros y oscuros del dissiño», con lo cual rechaza la técnica pictórica, ya criticada por Alberti, de representar la profundidad del objeto a través del sombreado modelador⁶⁰.

El término *superintendente* lo conoce bien Vega y Verdugo por su estancia en el monasterio de El Escorial. En efecto, la Junta de Obras y Bosques, organismo que administraba el patrimonio de los Austrias, contaba entre sus miembros con el superintendente de Obras Reales, el máximo responsable de la organización y la administración de las obras del rey, a quien informaba personalmente sobre las mismas, puesto que su cargo se encontraba por encima del arquitecto del monarca. Frente a los que ocuparon el puesto, personas de la nobleza muy unidas a la Casa Real, por lo general con nulos conocimientos artísticos, destaca la figura de Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la Torre, de amplia formación en arquitectura y las artes decorativas, así como en la práctica del dibujo, encargado de la superintendencia de las obras del Panteón Real, hecho al que parece aludir nuestro prebendado en otro capítulo del manuscrito cuando alude que los reyes tenían en El Escorial «un ombre del arte y ynteligencia» para inspeccionar el bronce, el oro y su calidad en las obras que allí se acometían (f.12v.-18r.)⁶¹. En la cédula de nombramiento del 14 de octubre de 1630, se señala:

[...] os nombro por Superintendente de las fábricas y obras de mi Alcázar de Madrid y Casas Reales del Campo y Pardo, Balsaín, San Lorenzo, Aranjuez y Aceca, para que así en las trazas como en los conciertos de las que se hicieren, no se haga ni ejecute sin aprobación y asistencia vuestra. Y mando que todas las órdenes que en razón de esto diéredes, se obedezcan, cumplan y guarden inviolablemente, que así conviene a mi servicio⁶².

Sus atribuciones, por lo tanto, son similares de las de un canónigo fabriquero, en este caso supervisor de las obras capitulares dependientes de la fábrica nombrado por el arzobispo.

Propuestas para el éxito del plan director

El canónigo cree imposible que el cabildo tome conciencia de las medidas y las proporciones del nuevo altar, la custodia, el cenotafio, la imagen de Santiago y el baldaquino, etc., que se quieren acometer en la capilla mayor sólo con los cálculos abstractos del maestro mayor de la catedral, entonces el modesto ensamblador de origen portugués Francisco de Antas⁶³. Deja bien clara esta postura al afirmar:

[...] es dificultossísimo el que nos agamos capaçes de la medida y proporçión de todas estas obras sólo porque el maestro la tome

con la bara y nos diga lo que a todas juntas les perteneçe, y lo que a cada una de por sí le toca. Porque como no bemos los cuerpos que an de ir a bestir aquella cappilla, sino que toman la medida en un pilar o en el ayre, todas las medidas parecen ymajinarias, con que quedaremos poco seguros y sin satisfacción de su perfección asta ber el fin último de toda la obra.

Igualmente, rechaza la construcción de maquetas y modelos por su elevado precio, un hecho del que ya tenía experiencia el cabildo, pues, como ya se ha dicho, acababa de enviar una de la capilla mayor a Madrid. Otro motivo para este rechazo se debe a la imposibilidad de usarlas conjuntamente, refiriéndose a que, al hacer maquetas de objetos y muebles de muy diferente índole, su escala sería diversa. Tal comentario sólo se entiende en el contexto de un uso habitual de maquetas para la construcción *ex novo* o para la renovación de fábricas religiosas en otros lugares de España —por ejemplo, las pérdidas de El Escorial que Vega y Verdugo hubo de conocer— y sobre todo en Italia, como muy bien sabía nuestro canónigo después de su residencia en Roma⁶⁴. Sin embargo, en Santiago no documentamos la primera hasta 1602, cuando el cabildo manda hacer una de madera de los arcos y la maquinaria de la polea del *botafumeiro* y la envía en barco a Vizcaya para ser allí fundida en hierro⁶⁵. La citada de la capilla mayor realizada por Antas en 1656 es la segunda de la que hay constancia y que hoy se halla desaparecida. En este sentido, cabe resaltar que, de conservarse, constituiría, tal vez, la única maqueta europea del interior de un templo medieval concebida para que, a partir de ella, otros artistas diseñaran nuevas escenografías para el recinto⁶⁶. Es más, tampoco tengo constancia de que ninguna otra institución española haya encargado otra con un fin similar. El hecho de que Vega y Verdugo rechace la construcción de otras nuevas en el memorial indica que varios capitulares defendían con vehemencia su construcción.

En cambio, nuestro prebendado propone una opción muy diferente y muchísimo más barata y práctica, que consiste en que se utilice el viejo telón del cielo del monumento de Jueves Santo para dibujar en el reverso, a tamaño real y en perspectiva, con una brocha con pigmentación negra o con yeso blanco, los contornos de los objetos proyectados y, luego, colgarlo desde las bóvedas hasta el suelo para apreciar bien el efecto del conjunto, sobre todo, es de suponer, desde los asientos de la sillería de coro en la nave central. De esta manera, los canónigos podrían hacerse una idea clara de la prestancia de todo lo ideado, calculándose las distancias entre las

diferentes piezas, evitándose desproporciones y asimetrías. Además, el dibujo también demostraría la capacidad creativa de sus autores, el nivel especulativo de sus planteamientos y sus esfuerzos creativos en un lugar tan singular como el que alberga los restos del Apóstol. En realidad, esta idea del toldo no es nueva, pues consta que, con anterioridad, otras instituciones la llevaron a la práctica; por ejemplo: en 1518, el cabildo de la catedral de Sevilla colgó unos cuantos paños con el dibujo de un nuevo retablo mayor para comprobar su efecto⁶⁷. El principal inconveniente para llevar a cabo la propuesta del canónigo, señalado en el memorial, consiste en que, antes, el cabildo tenía que terminar con tantos debates e indecisión y elegir de una vez los dibujos de las obras que se querían ejecutar.

Asimismo, propone que haya un artista o un director de obras que controle la proporción, las distancias y las medidas de las trazas de diferente autoría de cada uno de los objetos a renovar, el cual tenga siempre presente el proyecto general diseñado en el telón. Tal petición se debe a que, en el momento de escribirse el manuscrito, existen un gran número de proyectos —hoy lamentablemente desaparecidos— para la renovación de los diferentes muebles que guardaban poca o ninguna relación entre sí, lo cual genera una situación caótica, motivo de preocupación capitular: recordemos que, en 1655, el cabildo recibe la traza de un nuevo frontal de un artista de Madrid y envía a la Corte para su análisis diversas trazas de diferentes manos para la reforma del recinto, y que, en 1656, días o semanas antes de escribirse el memorial, remite la referida maqueta de la capilla mayor con el mismo fin. Así se entienden las palabras de Vega y Verdugo cuando escribe: «y como estas obras se componen de diferentes maestros y medidas an menester uno que a todos les dé sus distancias y medidas». Como ejemplo, cita la descoordinación entre los constructores del arco del baldaquino gótico de Fonseca y los entalladores del mueble, que, al haber construido al primero tan bajo, no pudieron elevar la aguja los segundos, con lo cual ahogaron la imagen de Santiago «como oy se be», efecto que se comprueba en la conocida miniatura de Tournai (figura 2).

El autor del memorial concluye su discurso recapitulando sobre todo lo dicho y enumerando las decisiones inmediatas o más urgentes que debería tomar el cabildo antes de empezar los trabajos: primero, evaluar las posibilidades espaciales de la capilla mayor, puesto que se con-

sideraba vacía y desocupada; segundo, valorar la necesidad y la distribución de los nuevos muebles y objetos proyectados; tercero, considerar si la nueva imagen de Santiago Apóstol, que se quería encargar para presidir el altar mayor, debía ser sedente o de pie; cuarto, valorar la traza de cada uno de los nuevos objetos planteados, y, quinto, elegir el material de su factura «para que no se metan en más gastos de los de a los que se pueden estender los posibles del Tessoro y rentas». Termina nuestro prebendado reafirmando en la necesidad de ver globalmente toda la obra, pues «mirándolo todo desde el principio para que no parezca obra echa a remiendos a el acabarlo». Y sigue diciendo que «no parezcan estas atenciones que miran a desalentarnos, sino que son necesarias para concluir las perfectamente de manera que se luzca el dinero y el trabajo, ymitando en esto a lo que acen todos quantos an conseguido el ber consumadas obras grandes».

* * *

No parece que estas recomendaciones del prebendado hayan sido seguidas al pie de la letra por él mismo una vez accede al cargo de fabricante en 1658, ni tampoco consta que se llegase a hacer el diseño del toldo. No obstante, sí existió un dibujo director en los comienzos de la reforma, paradójicamente encargado antes de que Vega y Verdugo ocupase el puesto y que, por lo tanto, no contempló su propuesta proporcional y modular defendida en el memorial. Me refiero a la llamada, en la documentación, traza del *Tabernáculo* del arquitecto y ensamblador Pedro de la Torre, una de las grandes figuras del retablo barroco español, pagada por el cabildo con la elevada suma de 1.000 reales en el mismo año de 1658⁶⁸, lo que indica que fue solicitada con anterioridad y que comprendía, al menos, el baldaquino y el camarín, así como, posiblemente, el cenotafio y las mesas de los dos altares, el mayor y el del trasaltar.

El proyecto del madrileño constituyó al final el punto de referencia para la reforma de la capilla mayor, plan que fue sometido a varias revisiones y/o interpretaciones por artistas locales y el propio fabricante, pero que consiguió dar cierta unidad, proporción y escala al recinto medieval (figura 4). El aparato escenográfico resultante, que nos ha llegado prácticamente intacto, se considera hoy uno de los conjuntos más interesantes y originales del barroco español.

1. Sobre las características del manuscrito, véase mi reciente trabajo «Cronología, contenidos y referencias del Memorial de las Obras de la Catedral de Santiago del canónigo pintor José de Vega y Verdugo», en *La Cultura del Barroco Español e Iberoamericano y su Contexto Europeo*, actas del Congreso Internacional, Varsovia, 21-25 de septiembre 2009, a cargo de K. Sabik, Varsovia, 2010, p. 499-509. El texto completo, si bien sin el índice, ha sido publicado por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Opúsculos Gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, Compostela, 1956, p. 7-52, y por M. A. CASTILLO, *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, p. 207-232.
2. Cf. G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *La catedral: Guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, Murcia, 2010.
3. ACS (Archivo de la Catedral de Santiago), libro 2º de fábrica (LF), leg. 534, f. 53r.
4. No figura citado ni en el pionero estudio de J. von SCHLOSSER (*La literatura artística* (Viena, 1924), Madrid, 1993); ni en el reciente trabajo de K. HELLMIG (*La literatura artística española del siglo XVII* (Frankfurt am Main, 1996), Madrid, 1999). Tampoco en M. MENÉNDEZ PELAYO (*Historia de las Ideas Estéticas*, Madrid, 1883-1884); M. HERRERO GARCÍA (*Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, Madrid, 1943); A. BONET CORREA y E. OROZCO DÍAZ (*El libro de Arte en España*, Granada, 1975), ni J. FERNÁNDEZ ARENAS (*Fuentes y Documentos para la Historia del Arte: Renacimiento y Barroco en España*, Barcelona, 1982). A. BONET CORREA (*Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*, Madrid, 1980) sólo lo menciona en la edición de los *Opúsculos* de Sánchez Cantón. A nivel local, tres estudiosos de la arquitectura gallega han adelantado unas primeras valoraciones sobre el manuscrito. Me refiero a: J. CARRO GARCÍA («Del Románico al Barroco: Vega Verdugo y la capilla mayor de la Catedral de Santiago», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, fasc. LII (1962), p. 224-228); M^a. DEL C. FOLGAR DE LA CALLE («Mémoire sur les oeuvres de la Cathédrale de Santiago de Don José de Vega y Verdugo», en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen*, catálogo de exposición Europalia 85 España (Gand, 1985), comisariada por J.C. VALLE PÉREZ, J. K. STEPPE y R. DE ROO, Gante, 1985, p. 225), y X. M. GARCÍA IGLESIAS (*A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago, 1990). Desde entonces, otros autores han aprovechado datos puntuales en sus estudios, particularmente los referidos al retablo de Gelmírez, el baldaquino y las fachadas del Obradoiro y de la Quintana.
5. ACS, Libro 32 de Actas Capitulares (LAC), leg. 597, 1655, f. 5r.
6. El 6 de febrero de 1657, el cabildo les ordena que continúen con sus reuniones (ACS, LAC, leg. 597, 1657, f. 140r.).
7. ACS, LF, leg. 534, datas de 1655 y 1656, f. 16v., 31v.-32 r. y 30v.
8. Cf. SCHLOSSER, *La literatura artística*, op. cit., p. 145-147. En realidad, la historiografía artística no hace sino aplicar la periodización de la historiografía coetánea propuesta por Leonardo Bruni, Flavio Biondo di Forlì y Machiavelli, entre otros. Cf. W. K. FERGUSSON, *Il Rinascimento nella critica storica*, Bolonia, 1969 (1ª ed. 1948), p. 14-35.
9. Para una aproximación sobre las valoraciones del gótico por los arquitectos y la tratadística europea del momento, véase el trabajo pionero de E. PANOFSKY, «Un estudio sobre el estilo gótico a la luz del Renacimiento italiano», en *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1995 (1ª ed. 1979), p. 195-233. R. WITTKOWER (*Gothic versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*, Londres, 1974), demuestra como renombrados arquitectos del barroco italiano respetaron los edificios góticos que tuvieron que completar o renovar, atendiendo al criterio de la unidad estilística del conjunto arquitectónico. En España también hay ejemplos de valorización del gótico consecuencia del deseo de resaltar las raíces visigodas del país y legitimar la monarquía castellana frente a la herencia árabe-musulmana, estudiados por J. GÓMEZ MARTÍNEZ (*El gótico español de la edad moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998, especialmente p. 191-241) y F. MARÍAS («Memoria, correspondencia e integración de las artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI-XVIII)», en *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Correspondencia e Integración de las Artes*, celebrado en Málaga del 18 al 21 de septiembre de 2002, vol. 1, Málaga, 2003, p. 73-84; «Gótico y neogótico en la Castilla del siglo XVI», en *Le Gothique de la Renaissance/Renaissance Gothic*, IV^e Rencontres d'architecture européenne 2007, París, 2011, p. 149-172). Tal hecho se repite todavía entre algunos ilustrados; cfr. J. M^a. de AZCARATE, «La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», *Cuadernos de la Cátedra Feijóo*, 1966, p. 542-543.
10. Sobre esta confusión en la literatura especializada española de los siglos XVI y XVII, véase GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, op. cit., p. 195-196.
11. Erróneamente, vincula ambas con el renacimiento carolingio. Cf. la edición del manuscrito *Vida de Filippo Brunelleschi* (ca. 1480), de C. PERRONE (Roma, 1992), p. 76.
12. Cf. las ediciones críticas de las tres versiones de su *Carta sobre la conservación de monumentos* (1519) en F. P. di TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bolonia, 2003 (1ª ed. de 1994), p. 72-73 (ms. de Mantua), p. 137 (ms. de Munich) y p. 179 (impreso de Padua).
13. Cf. G. VASARI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, traducción crítica de la edición príncipe por L. BELLOSI y A. ROSSI, Madrid, 2002, p. 100. Cf. PANOFSKY, *El significado...*, op. cit., p. 219-233; M^a. LABÒ, «Il Vasari critico dell'architettura», en AAVV, *Studi Vasariani. Atti del convegno internazionale per il IV Centenario della prima edizione delle vite del Vasari*, Florencia, 1952, p. 67-72; A. GAMBUTI, «Teoria e critica dell'architettura nella storiografia vasariana», en *Il Vasari storiografo e artista*, actas del Congreso Internazionale nel IV Centenario della Morte, Florencia, 1976, p. 750-753. Como arquitecto, cuenta con una amplia experiencia en la renovación de arquitecturas medievales italianas (C. CONFORTI, «Il rimodernamento delle chiese medievali», en *Giorgio Vasari architetto*, Milán, 1993, p. 209-223).
14. En este sentido, los grandes propagadores de las ideas vasarianas entre los críticos de la arquitectura, ya en el barroco, y posteriores al memorial gallego, son los textos de los italianos Bellori (*Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, p. 12) y Baldinucci (*Notizie de professori del disegno da Cimabue*

in qua, Florencia, 1681, p. 3). Sobre el primero, véase A. EMILIANI, «La prospettiva storica di Giovan Pietro Bellori», en E. BOREA y A. EMILIANI (comissarios), *L'Idée del Bello: Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Roma, 2000, t. I, p. 87-91. Y sobre el segundo, F. FARNETI, «Vasari e Baldinucci: la fortuna dell'architettura gotica fiorentina», *Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro*, 1992, p. 66-70.

15. Véase la transcripción del texto dedicada a El Escorial publicada por la editorial Turner bajo el título *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1988, p. 200.

16. Sobre la justificación de la demolición del templo romano, véase A. PINELLI, «L'antica basilica», en A. PINELLI (a cargo de), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, I, Módena, 2000, p. 37-51.

17. Cf. P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Roma y Bari, 1992 (1ª ed. 1966).

18. Cf. G. RAMALLO ASENSIO, «El rostro barroco de las catedrales españolas», *Cuadernos Dieciochistas*, 1 (2000), p. 313-347.

19. Cf. J. E. GARCÍA MELERO, «La visión del Románico en la historiografía española del Neoclasicismo romántico», *Espacio, Tiempo y Forma*, núm. 2 (1988), p. 139-186.

20. Contrastar A. LÓPEZ FERREIRO (*Altar y cripta del Apóstol Santiago: Reseña histórica desde su origen hasta nuestros días*, Santiago, 1891, p. 24) con J. GUERRA CAMPOS (*Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago, 1982, p. 223-234).

21. A.C.S., Minutario de cartas, leg. 942, f. 34v.-36r.

22. Véase la cédula publicada en A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, 1907, IX, apéndices, doc. XVI, p. 81-83.

23. Cf. J. A. PUENTE MÍGUEZ, «La catedral gótica de Santiago de Compostela: Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)», en *Compostellanum*, XXX (1985), p. 245-275; «Catedrales góticas e iglesias de peregrinación: la proyectada remodelación de la basílica compostelana en el siglo XIII», actas del VI Congreso

Español de Arte. Los Caminos y el Arte (16-20 de junio de 1986), edición a cargo del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago, Santiago, 1989, II: El Arte en los Caminos, p. 121-133, y «La frustrada catedral gótica de Santiago de Compostela: ¿eslabón perdido en las relaciones artísticas entre Francia y España durante el siglo XIII?», actas del coloquio *Gotische Architektur in Spanien. La arquitectura gótica en España* (Gotinga, 4-6 de febrero de 1994), editado por CH. FREIGANG, Frankfurt am Main y Madrid, 1999, p. 41-57. Sobre lo sucedido en siglos posteriores con dicha cabecera, véase J. SUÁREZ OTERO, «A Quintana de Paaços: Arquitectura, urbanismo y conflicto social en la Compostela bajomedieval», en *Quintana*, I (2002), p. 285-300.

24. Cf. A. VIGO TRASANCOS, *La Catedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Madrid, 1999, p. 113-158.

25. Así sucedió, por ejemplo, en algunas catedrales francesas. Cf. M. LOURS, *L'autre temps des cathédrales. Du Concile de Trente à la Revolution française*, París, 2010, p. 39 y s.

26. Cf. D. L. GONZÁLEZ LOPO, «Los avatares de la peregrinación jacobea en el Renacimiento y el Barroco», en *Homenaje a José García Oro*, Santiago, 2002, p. 171-192. Consúltense también la controvertida opinión de O. REY CASTELAO, *Los Mitos del Apóstol Santiago*, Santiago, 2006, p. 87 y s.

27. Cf. P. NAVASCUÉS PALACIO, *La Catedral en España: Arquitectura y Liturgia*, Barcelona y Madrid, 2004, p. 49-59.

28. Cf. BORSI, *Bramante*, Milán, 1989, p. 300-312.

29. Sobre el tema, véase mi reciente trabajo «Prolegómenos de una excavación en tiempos del canónigo José de Vega y Verdugo: el mito de la cripta del Apóstol Santiago y el retablo del arzobispo Gelmírez», *Goya*, 324 (2008), p. 200-216.

30. Para otros ejemplos, véase A. CERUTTI FUSCO, «Vitruvio nella cultura architettonica italiana nella prima metà del Seicento: alcune considerazioni sul dibattito del tempo in Italia e in Francia», en *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, actas del encuentro, 2003, p. 439-460.

31. Sobre la divulgación de Vitruvio en Europa desde la antigüedad y durante la edad media, véanse KRUF, *Historia de la teoría de la arquitectura*, op. cit., p. 35 y s.; P. FLEURY, «La posterité du De architectura», en *Vitruve. De l'Architecture*, Libre I, texto traducido y comentado por P. Fleury, París, 1990, p. XLVI-LIII. Sobre las diferentes ediciones de Vitruvio en los siglos XV, XVI y XVII que pudo consultar Vega y Verdugo, véase F. GRANGER, «Bibliography», en *VITRUVIUS, On Architecture*, editado del Harleian manuscript 2767, vol. 1, Harvard, 1962, p. 32-34. Sobre las traducciones del texto de Vitruvio y su difusión en España, véanse A. BUSTAMANTE GARCÍA y F. MARÍAS, «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en E. SANTIAGO PÁEZ (comisaria), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, diciembre de 1985-enero de 1986, Madrid, 1985, p. 124-219; J. E. GARCÍA MELERO, «Las ediciones españolas de "De Architectura" de Vitruvio», en *Fragmentos*, 1986, p. 101-131. Sobre la traducción manuscrita de Lázaro de Velasco de 1554-1564, véase la edición publicada por F. J. PIZARRO GÓMEZ y P. MOGOLLÓN-CORTÉS, *Los X libros de arquitectura de Marco Vitruvio de Marco Vitruvio Polión* (Cáceres, 1999). Sobre la influencia de Vitruvio en la literatura artística española y europea, véase SCHLOSSER, *La literatura artística*, op. cit., especialmente p. 225-231. Sobre la influencia de Vitruvio en la tratadística de arquitectura española de los siglos XVI y XVII, véase KRUF, *Historia de la teoría de la arquitectura*, op. cit., p. 291 y s. Las más recientes reflexiones generales sobre la obra de Vitruvio, con la bibliografía más actual, se las debemos a los estudios firmados por varios autores en *VITRUVIUS, De l'Architecture*, colección Budé, París, 1969; P. N. PAGLIARA, «Vitruvio da testo a canone», en S. SETTIS (a cargo de), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turín, 1986, p. 5-85; P. GROS, «Vitruvio e il suo tempo», en introducción a *VITRUVIUS, De Architectura*, vol. I, Turín, 1997, p. IX-LXXVII; I. ROWLAND, introducción en *VITRUVIUS, Ten Books on Architecture*, Cambridge, 1999, p. 1-18, y R. TAVERNOR, «Vitruvius and his De Architectura», en introducción a *VITRUVIUS, On Architecture*, edición y traducción a cargo de R. SCHOFIELD, Londres, 2009, p. XIII-XLVII.

32. La presencia del libro de Vitruvio y de tratados italianos

en bibliotecas gallegas está ampliamente documentada desde comienzos del siglo XVII. Cfr. A. GOY DIZ, *Artistas, Talleres e Gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago, 1998, p. 183-184; L. FERNÁNDEZ GASALLA, «Los tratados técnicos y profesionales en las bibliotecas de los arquitectos gallegos del siglo XVII y principios del siglo XVIII», en *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte...*, op. cit., vol. 2, Málaga, 2004, p. 731-744.

33. Cito la traducción de J. L. OLIVER DOMINGO de la edición latina de 1486 (Madrid, Alianza, 1995). Sobre la cuestión, véanse H.-W. KRUFF, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, 1990 (1ª ed. Munich, 1985), vol. 1, p. 29-31; H. GEERTMAN, «Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvo», en *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura*, actas del coloquio internacional organizado por l'École française de Roma, l'Institut de recherche sur l'architecture antique du CNRS et la Scuola normale superiore de Pise (Roma, 26-27 marzo 1993), Roma, 1994, p. 15-30.

34. Sobre su concepto del módulo, véanse P. H. SCHOFIELD, *Teoría de la proporción en arquitectura*, Barcelona, 1971 (1ª ed., Cambridge, 1958), p. 37-40; T. KURENT y L. MUHIC, «Vitruvius on module», en *Archeoloski Vestnik*, 28 (1977), p. 209-232; R. FALUS, «Sur la théorie de module de Vitruve», en *Acta Archeologica Hungaria*, 31 (1979), p. 249-270; J. J. COULTON, «Modules and Measurements in Ancient Design and Modern Scholarship», en *Munus non Ingratum*, actas del International Symposium on Vitruvius *De Architectura* and the Hellenistic and Republican Architecture (Leiden, enero de 1987), Leiden, 1989, p. 85-89, y B. WESENBERG, «Die bedeutung des modulus in der Vitruvianischen Tempelarchitektur», en *Le Projet du Vitruve...*, op. cit., p. 91-104.

35. Al respecto, véanse D. VESELY, «The Architectonics of Embodiment», en G. DODDS y R. TAVERNOR (eds.), *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge, 2002, p. 28-43, y J. A. RAMÍREZ, *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*, Madrid, 2003, p. 16-40.

36. He consultado la traducción al español de C. BORRAMEO, *Instrucciones de la Fábrica y del*

Ajuar Eclesiásticos, introducción, traducción y notas de B. REYES CORIA, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 15 y s. Aparte del estudio introductorio de esta edición, sobre las *Instrucciones*, véanse los trabajos de L. GRASSI, «Prassi socialità e simbolo dell'architettura delle "Instrucciones" di S. Carlo», *Arte Cristiana*, 73 (1985), p. 3-16; M. NAVONI, «Tentativo di lettura liturgico-teologica delle Istruzioni Fabrice», en M. ROSSI y A. ROVETTA, *Pellegrino Tibaldi pittore e architetto dell'età borromaica*, Accademia di San Carlo, Milán, 1997, 167-178; M^a. A. CRIPPA, «Il contributo di Carlo Borromeo all'architettura e all'arte per la liturgia nelle "Instrucciones": un punto de vista attualizzante», en C. MOZARELLI y D. ZARDIN (a cargo de), *I tempi del Concilio: Religione, cultura e società nell'Europa Tridentina*, Roma, 1997, p. 425-438; R. SÉNÉCAL, «Carlo Borromeo's Instrucciones Fabrice et Supellectilis Ecclesiasticae and its origins in the Rome of this time», *Papers of the British School Art Rome*, 68 (2000), p. 241-267; N. BENAZZI, M. MARINELLI y M. NAVONI, estudios introductorios a C. Borromei, *Instructionum Fabrice et Supellectilis Ecclesiasticae*, traducción al italiano a cargo de M. MARINELLI con la colaboración de F. ADORNI, Ciudad del Vaticano y Milán, 2000, p. VII-XXII; E. C. VOELKER, introducción, notas y comentarios a *Charles Borromeo's Instrucciones Fabrice et Supellectilis Ecclesiasticae*, 1577, traducción al inglés de los libros I y II, estudio inédito, 2008 (con anterioridad, su traducción comentada del libro I fue publicada por la Universidad de Siracusa, 1977), y C. HECHT, «Die Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo-Karl Borromais und die Architekten», en *Architekt und/versus Baumeister*, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Zürich: Gta-Verlag, 2009, p. 18-29. Sobre la relación de las *Instrucciones* con el Concilio de Trento, véase A. BLUNT, «El concilio de Trento y el arte religioso», en *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, Madrid, 1979 (1ª ed. Oxford, 1940), p. 115-141, especialmente 134-136.

37. Sobre las diferentes ediciones de las *Acta* en los siglos XVI y XVII, véase E. CATTANEO, «La singolare fortuna degli Acta Ecclesiae Mediolanensis», *La Scuola Cattolica*, 111 (1983), p. 191-217. A nivel nacional, la influencia más

evidente del uso de las *Instrucciones* son las disposiciones sobre arquitectura de las constituciones sinodales españolas (véase el estudio de las andaluzas por P. J. POMAR RODIL y A. RECIO MIR, «Las constituciones conciliares y sinodales de Andalucía como fuentes para la historia de la construcción», en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Cádiz, 27-29 de enero de 2005), ed. de S. HUERTA, Madrid, I, p. 889-900).

38. Cf. BORRAMEO, *Instrucciones de la Fábrica*, op. cit., p. 16-17. Sobre el altar de Borromeo, véanse D. FRASCARELLI, «Arte e controriforma: l'altare maggiore nelle Instrucciones fabricae et superllectilis ecclesiasticae di Carlo Borromeo», en *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*, 1, Roma, 2001, p. 24-37, y M.A. CRIPPA, «Origine e fortuna dell'altare borromiaco. Brevi note per ulteriori ricerche», en P. BISCOTTINI (a cargo de), *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, Milán, 2005-2006, p. 137-148. Sobre el seguimiento de las *Instrucciones* en el diseño de los nuevos altares, véase, a modo de ejemplo, lo sucedido en la diócesis de Milán en M. L. GATTI PERER, «Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano», en *Arte Lombarda*, 42/43 (1975), p. 11-66.

39. Cf. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Las "Instrucciones" de san Carlo Borromeo: su repercusión en la arquitectura eclesiástica de España y de sus dominios en América», en *El corazón de la Monarquía. La Lombardia en età spagnola*, actas de la jornada internacional de estudio, Pavia, 16 de junio de 2008, Como y Pavia, 2011, p. 191-202.

40. Cfr. R. MULCAHY, «A la mayor gloria de Dios y el Rey»: la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1984, p. 57-65 y 125-168.

41. Del texto, una reelaboración del *De re aedificatoria* de Alberti y el *De architectura* de Vitruvio, se conservan dos ejemplares, uno en la Biblioteca Nacional de París (copia de 1591 realizada en el monasterio de El Escorial) y otro en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (copia de 1610). El primero ha sido publicado bajo el título de *L'Architettura di Leon Battista Alberti nel Commento di Pellegrino Tibaldi*, edición crítica de S. ORLANDO, exégesis e introducción

- de G. SIMONCINI, Roma, 1988. El ejemplar milanés ha sido publicado como P. PELLEGRINI, *L'Architettura*, introducción y notas de A. BURATTI MAZZOTTA, edición crítica a cargo de G. PANIZZA, Milán, 1990.
42. Para una idea general de su relación con el arzobispo de Milán y de la influencia de las *Instrucciones* en sus trabajos, véanse A. SCOTTI, «L'architettura religiosa di Pellegrino Tibaldi», en *Bolletino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio*, 1977, p. 221-249, y J. S. ACKERMAN, «Pellegrino Tibaldi, San Carlos Borromeo e l'Architettura Ecclesiastica del loro tempo», en *San Carlo e il suo tempo*, Roma, 1986, p. 573-586.
43. Cfr. *L'Architettura di Leon Battista Alberti nel Commento di Pellegrino Tibaldi*, op. cit., p. 148-149, y PELLEGRINI, *L'Architettura*, op. cit., p. 198.
44. Cfr. F. MARÍAS, «La Basílica de El Escorial, la arquitectura y los arquitectos italianos», en G. BELTRAMINI (ed.), *Studi in onore di Renato Cevese*, Vicenza, 2000, p. 360-363.
45. Cf. la edición del impreso de F. PINGARRÓN SECO (Valencia, 1995) precedida de su estudio crítico.
46. ACS, Fábrica. Comprobantes de Cuentas, caja 955-B. Escritura entre Pedro Pardo, fabriquero, y Andrés de Campos, platero.
47. Descritos en ACS, Tesoro. Recuento de la plata y los ornamentos, leg. 382, *Raçon y memoria de lo que el canónigo Don Pedro Pardo, fabriquero, añadió a algunas cosas deste reuento y hizo de nuevo para el servicio del culto divino*, f. 140v.
48. Descritos en el documento anterior, f. 136r. y v.
49. La bibliografía de la custodia suele confundir el sagrario con el basamento del mueble que creen realizado en la fecha del primero. Cfr. LÓPEZ FERREIRO, *Historia...*, op. cit., VIII, p. 190-192; J. C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, p. 326; J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Antonio de Arfe e a custodia da Catedral de Santiago», en *Galicia no Tempo. Conferencias*, Santiago, 1991, p. 245-259, y J. M. MONTEROSO MONTERO, «La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma», en *Platería y azabache en Santiago de Compostela. Objetos litúrgicos y devocionales para el rito sacro y la peregrinación (ss. IX-XX)*, catálogo de la exposición (Santiago, Capela do Hospital Real de Santiago de Compostela, 27 de marzo a 19 de abril de 1998), comisariada por F. SINGUL, Santiago, 1998, p. 179-222.
50. Sobre la relevancia de El Escorial como paradigma en España de clasicismo, orden y correspondencia, véanse A. BUSTAMANTE y F. MARÍAS, «La révolution classique: de Vitruve à l'Escorial», *Revue de l'Art*, 70 (1985), p. 29-40, y «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», op. cit., p. 117-148.
51. Cf. A. GOY DIZ, *El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga*, Jaén, 1998, p. 160-170, y A. A. ROSENDE VALDÉS, *Unha historia urbana: Compostela 1595-1780*, Santiago, 2004, p. 193-194, especialmente la nota 521. Véase la planta de la antigua iglesia medieval en A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII* (Madrid, 1966), Madrid, 1984, lám. 263.
52. Cf. GOY DIZ, *El arquitecto baezano...*, op. cit., p. 135-138.
53. Cf. A. VIGO TRASANCOS, «La iglesia monástica de San Martín Pinario en Santiago de Compostela: Proyecto, fábrica y artifices», en *Compostellanum*, XXXVIII (1993), p. 337-361; A. VIGO TRASANCOS, «Bartolomé Fernández Lechuga y el Claustro Procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLI (1993-1994), p. 277-310, y GOY DIZ, *El arquitecto baezano...*, op. cit., p. 78-95.
54. En el siglo XVII, aparece en España la figura del tracista, un profesional especializado en la función de dibujar trazas. Cf. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, p. 61-68. Tal figura trabajaba en Italia desde el Renacimiento (cf. C. WILKINSON, «El nuevo profesionalismo en el Renacimiento», en S. KOSTOF (coord.), *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, 1984, p. 125-157).
55. Cf. LEON BATTISTA ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Madrid, 1991, p. 95 (traducción de J. Fresnillo Núñez publicada por la editorial Akal). Sobre esta cuestión, véase C. LUITPOLD FROMMEL, «Sulla nascita del disegno architettonico», en H. MILLON y V. MAGNAGO LAMPUGNANI (a cargo de), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catálogo de la exposición (Venezia, Palazzo Grassi, 1994), Milán, 1994, p. 104-106.
56. ACS, Tesoro. Recuento de la plata y ornamentos, leg. 382, *Raçon...*, f. 30r.-31v.
57. Sobre el debate a lo largo del siglo, véanse A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, «L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes», *Revue de l'Art*, 70 (1985), p. 41-52; B. BLASCO ESQUIVIAS, «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans», en *Espacio, Tiempo y Forma*, IV (1991), p. 159-194; M^a. V. GARCÍA MORALES, «El ejercicio como arquitectos de pintores y escultores en el siglo XVII», en *Velázquez y el Arte de su tiempo*, actas de las V Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos CSIC, Madrid, 1991, p. 187-193; F. MARÍAS, «De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid», en *Velázquez y el Arte de su tiempo*, actas de las V Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos CSIC, Madrid, 1991, p. 81-89, y A. J. MORALES MARTÍNEZ, «Velázquez y la arquitectura», en actas del *Symposium Internacional Velázquez* (Sevilla, 8 a 11 de noviembre de 1999), Sevilla, 2004, p. 15-21. K. HELLMWIG (*La literatura artística española...*, op. cit., p. 168-169) contextualiza este debate como una consecuencia de las diferentes posturas sobre la jerarquía de las artes de la literatura española del siglo XVII.
58. Al respecto, véase K. HELLMWIG, *La literatura artística española...*, op. cit., p. 80-93.
59. Cf. L. KANERVA, *Between Science and Drawings: Renaissance Architects on Vitruvius's Educational Ideas*, Helsinki, 2006, p. 155-176.
60. Cf. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, op. cit., p. 94-95, y C. THOENES, «La teoría del dibujo de arquitectura en los tratados italianos del Renacimiento», en *Juan de Herrera y su influencia*,

actas del simposio (Camargo, 14 a 17 de julio de 1992), dirección a cargo de M.-A. ARAMBURU-ZABALA, Santander, 1993, p. 379-391, particularmente p. 380.

61. Sobre estas obligaciones, véase A. BUSTAMANTE GARCÍA, «El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (1992), p. 180.

62. Cf. M^a. V. GARCÍA MORALES, «El superintendente de Obras Reales en el siglo XVII», en *Reales Sitios*, 104 (2^o trimestre de 1990), p. 65-74.

63. Sobre este artista y sus limitaciones, véase L. FERNÁNDEZ GASALLA, «La actividad artística del maestro de obras de la catedral de Santiago, Francisco Dantas Franco entre 1649 y 1664», *Revista Museu*, 5 (1996), p. 123-140.

64. Sobre el uso de maquetas en la arquitectura religiosa, sus técnicas y tipos en los siglos XVI y XVII en Italia y Europa, véanse B. CONTARDI, «I modelli nel sistema della progettazione architettonica a Roma tra 1680 e 1750», en *In Urbe Architectus. Modelli*,

Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750, catálogo de la exposición (Roma, Castel Sant'Angelo, diciembre de 1991-febrero de 1992), a cargo de B. CONTARDI y G. CURCIO, Roma, 1991, p. 9-22; H. A. MILLON, «I modelli architettonici nel Rinascimento», en MILLON y MAGNAGO LAMPUGNANI, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo...*, op. cit., p. 19-74; H. A. MILLON (a cargo de), *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catálogo de la exposición (Turín, Palazzo di Caccia di Stupinigi, 1999), Venecia, 1999. Sobre el uso de maquetas en España, véanse J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Formas de representación en la arquitectura clasicista española del siglo XVI», en *Herrera y el Clasicismo*, catálogo de exposición (Valladolid, Palacio de Santa Cruz, 22 de octubre a 21 de noviembre de 1986), comisariada por J. I. LINAZASORO, Valladolid, 1986, p. 25-26; F. MARÍAS, «El papel del arquitecto en la España del siglo XVI», en *Les chantiers de la Renaissance*, actas de los coloquios (Université de Tours, 1983-1984), estudios reunidos por J. GUILLAUME, París, 1991, p.

255-256. Sobre las maquetas de El Escorial, véase A. BUSTAMANTE GARCÍA, «Los proyectos para el Monasterio del Escorial», en *El Monasterio del Escorial y la Arquitectura*, actas del simposium (San Lorenzo de El Escorial, 8 a 11 de septiembre de 2002), El Escorial, 2002, p. 45-62.

65. Cf. LÓPEZ FERREIRO, *Historia...*, op. cit., VIII, apéndices, p. 218-221.

66. En el catálogo de la exposición comisariada por MILLON (*I Trionfi del Barocco...*, op. cit.), donde figuran las más importantes maquetas europeas del barroco de los siglos XVII y XVIII, no existe ningún ejemplo parejo a la maqueta compostelana.

67. Cf. A. J. MORALES MARTÍNEZ, «El proyecto arquitectónico en la Sevilla del Renacimiento. Elementos y condicionantes», en *Juan de Herrera...*, op. cit., p. 343.

68. ACS, LF, leg. 534, data de 1658, f. 55v. Sobre este artista, véase V. TOVAR MARTÍN, «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», *Archivo Español de Arte*, XLVI, 183 (1973), p. 261-297.