

Escultura en plata en la Galicia del siglo XVIII

Francisco Xabier LOUZAO MARTINEZ
Becario de la Xunta de Galicia

De muy antiguo arranca la tradición de realizar esculturas en metales preciosos —oro, plata— debido al carácter sagrado de dichos metales desde los orígenes de la humanidad. Esculturas que el hombre ha realizado en ocasiones por motivos puramente estéticos, para su propio goce personal, o para servir como ofrendas o exvotos a los dioses. Los metales preciosos en que se realizaban combinan, a su propio valor intrínseco, su simbolismo.

Ya para los egipcios el resplandor y la incorruptibilidad del oro volvían eternos y relucientes los objetos, adornos y el mismo cuerpo del faraón custodiado en su sarcófago.

El significado religioso y político de estos metales en las primitivas sociedades egipcia y mesopotámica se mantendrá durante mucho tiempo, utilizándose como metales de cambio, y en el aspecto religioso el oro es símbolo de portador de vida.

En una estela egipcia proveniente de Karnak, conservada actualmente en el Museo del Cairo, el faraón Tutankhamón dice así: «Levanté estatuas de oro y plata a los dioses, decoradas con lapislázuli y todo tipo de piedras».

El mundo griego y romano mantendrán la tradición. Recordemos la criso-elefantina Atenea Parthenos que Fidias realizó para el Partenón ateniense.

No debemos olvidar en la América precolombina las antiguas civilizaciones indígenas, los aztecas y muy especialmente los incas, que hacían un auténtico culto del oro y la plata.

De la Alta Edad Media se conservan algunas esculturas en plata destinadas a servir de relicarios, como ocurre con la Santa Fe de Conques.

Estas imágenes argénteas, en ocasiones sobredoradas, podían servir, bien como

simple elemento decorativo o, lo que era más usual, pertenecer a una capilla particular, destinándose muchas de ellas como ofrendas y exvotos.

En la región gallega, la catedral compostelana conserva una pequeña pero excelente colección de imágenes realizadas en plata que han sido ofrecidas como exvotos por peregrinos y prelados a lo largo de los siglos, a pesar de haberse perdido un buen número de ellas.

En el siglo XVI cobrarán de nuevo gran auge, muchas vinculadas a la función de relicarios, pues con la Contrarreforma y la celebración del Concilio de Trento, la llegada de reliquias del Norte de Europa es muy numerosa. Algún exvoto de la catedral compostelana pasará a desempeñar este nuevo papel, como es el caso de la Virgen de la Azucena procedente del oratorio de D. Lope de Mendoza, a la que se le añaden, entre otros elementos, un tosco «lignum crucis» que antes había estado en una imagen del patrón Santiago.

Será en el siglo XVIII cuando tenga lugar un nuevo desarrollo de las efigies en plata, siguiendo así la tradición, ya que no debemos olvidar que se trata de una época de gran esplendor en todas las artes, y como no podía ser menos, en el ramo de la platería. Una vez más será la basílica compostelana la que cuente con una buena selección de piezas, mientras en otros lugares de la región, como las catedrales de Lugo y Orense, la Colegiata de La Coruña o el monasterio de San Paio de Antealtares en Santiago, la presencia es mucho menor.

Realizadas en ocasiones como exvotos, otras veces para conmemorar festividades o acontecimientos de importancia, también se utilizarán como relicarios, sirviendo de ricos contenedores para albergar estos restos, no faltando alguna que sirvió como prueba de examen a un platero que gracias a ella será nombrado Académico de mérito por la Real de San Fernando.

De la primera mitad del siglo XVIII, concretamente de 1733, es la Santa Bárbara de la catedral compostelana (Fig. 1). Realizada en plata blanca y sobredorada, se trata de una pieza foránea ejecutada por el platero Juan Alvarez Cartabio, figura muy destacada de la platería barroca vallisoletana (1). No debe de sorprendernos el origen de la pieza. Aunque ya en esos momentos la ciudad del Pisuerga comenzaba a dar muestras de agotamiento en un arte en el que tanto había destacado como la platería, los más prestigiosos plateros vallisoletanos trabajarán para tierras gallegas, especialmente para Orense, Santiago y Mondoñedo. Dicha escuela irradiará sus influencias a Galicia, aunque paulatinamente irá perdiendo su hegemonía en favor de Salamanca, que se impondrá ya en la segunda mitad de siglo, extendiendo también su radio de acción por la región gallega.

(1) BRASAS EGIDO, José Manuel: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 246-247. El autor nos da una reseña de la obra de este artífice, activo en la primera mitad del siglo XVIII, pues en el censo de 1755 se indica que había fallecido.

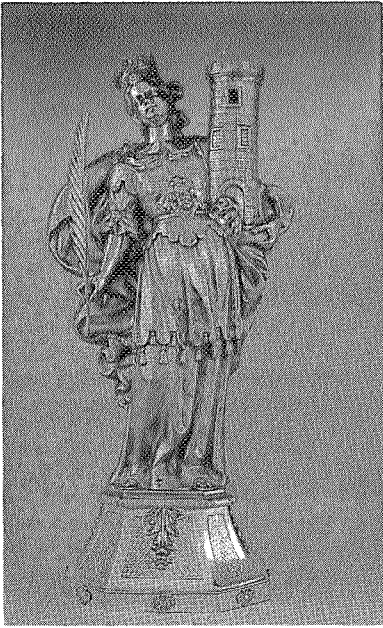


Fig. 1.—Santa Bárbara. Valladolid. 1733. Juan Alvarez Cartabio.

Fig. 2.—Apóstol Peregrino y Dolorosa. Roma. 1764. Luis Valladier.



La imagen se mandó realizar en 1731 por acuerdo capitular, tras instituirse la fiesta en su honor, por haber salvado el edificio de un rayo que había caído sobre él. Aunque carece de marcas, se ha señalado siempre su atribución al platero vallisoletano en 1733, pues así consta en el Libro de Fábrica de la catedral (2). Para su realización siguió un dibujo de Juan Antonio García de Bouzas (3), destacado pintor gallego del momento.

El encargo de la pieza sería consecuencia sin duda de la amistad entre el pintor y el orfebre, coincidiendo posiblemente en su formación ambos artistas.

Figura de gran calidad, debe una gran influencia en su realización al dibujo de Bouzas, mostrándose plenamente barroca, imprimiéndole a la esbelta figura una sinuosidad que nos recuerda las columnas salomónicas de ritmo ondulante o los candeleros cordobeses del período rococó, de aspecto envolvente que gozarán de especial difusión en esos momentos.

Apoiada en la pierna izquierda, flexiona la derecha mientras se inclina hacia atrás y dirige su mirada a lo alto. En las manos sus atributos, la palma y la torre. El artifice juega con los pliegues de las vestiduras, en los que consigue diversas calidades mediante la plata mate granulada y la brillante. Se trata de pliegues sinuosos, envolventes, como toda la figura. La ornamentación minuciosa de los ropajes es intencionada, reflejando los más pequeños detalles, en la búsqueda ilusionista propia del barroco. El pedestal, de planta octogonal, juega nuevamente con el movimiento de las molduras y el distinto tratamiento del material.

Refinada, llena de armonía, tiene toda la gracia del período rococó.

De los años centrales de siglo, 1756, es la imagen de San Rosendo de la catedral orensana. Pieza salida de los afamados talleres de platería de la ciudad del Tormes, su presencia no debe sorprendernos en estas tierras, pues la platería salmantina gozará de una difusión muy importante especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII, llegando a ejercer una notable influencia en la región gallega.

Procedente del monasterio de Celanova, en la pieza, plenamente rococó, como sucedía con la anterior, el movimiento y el detallismo en todos los elementos nos lleva al ilusionismo barroco. Como aquélla, muy bien ejecutada, mostrándonos al santo vestido de pontifical, con el báculo en su mano izquierda, llevando en el pecho una teca con la reliquia, un pequeño hueso, del santo. Descansa sobre una bella peana en la que aparecen los punzones del contraste y de localidad, pero no el de autor. Señala Brasas Egido (4) que si bien de momento no es posible

(2) COUSELO BOUZAS, José: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1933, p. 183. Por la plata, dorado y hechura recibió el platero 9.728 reales, y el pintor Juan Antonio García de Bouzas 24 reales por su diseño. Los portes costaron 600 reales, por lo que el importe total fue de 10.340 reales.

(3) BRASAS EGIDO, José Manuel: ob. cit., pp. 334-335. Nos remite el autor a la bibliografía de autores gallegos, como Couselo Bouzas.

(4) BRASAS EGIDO, José Manuel: *Aportaciones a la historia de la platería barroca española*. Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Valladolid, 1975, p. 440. Véase también CHAMOSO LAMAS, Manuel: *El Museo de la catedral de Orense*. Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos de Orense, tomo XVIII, 1956, p. 270. Del mismo autor, *La Catedral de Orense*. León, 1980, p. 88, lám. 79.

pronunciarse sobre la paternidad de la pieza, por su estilo, no lejano del San Antolín de la catedral palentina, la mayor calidad del que nos ocupa lo vincula más con las obras del afamado platero Manuel García Crespo.

Será precisamente creación salmantina el sustituir el astil moldurado de los ostensorios por la figura de un querubín desnudo que soporta el viril en lo alto. Su éxito será enorme y pronto se difunde por todas las escuelas del país con mayor o menor fortuna. Galicia, como hemos visto anteriormente fuertemente influenciada por la escuela salmantina, pronto aplicará esta novedad.

En el Museo de Arte Sacro de la Colegiata de La Coruña se conserva un magnífico ostensorio de Jacobo Pecul, que el platero realiza en 1794. Su autor, destacado artífice de la escuela compostelana, es hijo de Claudio Pecul, platero francés establecido en Compostela que traerá nuevos aires renovadores a la ciudad del Apóstol. Junto a él hay que destacar a sus hermanos: Luis, establecido en Madrid y nombrado Platero Broncista de la Real Casa y Cámara en 1817, y muy especialmente a Francisco, al que luego haremos referencia.

En cuanto a Jacobo, podemos decir sin lugar a dudas que pronto se convertirá en el más importante y destacado platero de Compostela y de la región gallega. La figura que realiza para el ostensorio coruñés, de gran calidad en su factura, excelentemente sobredorada, es heredera del mundo rococó, de ahí que a pesar de la fecha la incluyamos tras las piezas de escuelas foráneas (5).

Si bien la concepción parte en esencia del barroco final, Pecul la transforma, y en la peana se muestra plenamente neoclásico, con preciosos relieves cincelados en los que se representan escenas bíblicas referentes al tema eucarístico; y palmetas y elementos decorativos propios ya de la nueva estética. Será un artista que se mueva a lo largo de su vida a caballo del barroco final y el neoclásico, aunque llegará a realizar piezas dentro del más puro estilo imperio. Alguna de sus creaciones, como ocurre con sus copones, se adelantan incluso a su tiempo.

Además de la influencia de esta dinastías de plateros foráneos establecidos en Compostela, como los Pecul y los Bouillier, de ascendencia francesa, no podemos pasar por alto la que van a ejercer las lámparas del altar mayor de la basilica del Apóstol.

Juego realmente suntuoso, donadas por el Maestrescuela D. Diego Juan de Ulloa, se compone de una gran lámpara central y dos arañones. Fueron realizadas en Roma, en 1764, por uno de los más famosos orfebres del XVIII, Luis Valladier, consejero artístico del Papa Pío VI y decorador del palacio Chigi. Aunque la concepción de estas piezas es plenamente rococó, recubiertas por rocalla

(5) Sobre el ostensorio de Pecul, véase LOUZA O MARTINEZ, Francisco Javier: *La Orfebrería*, en La Real Colegiata de Santa María del Campo de La Coruña. La Coruña, 1989, p. 231. La pieza se encuentra documentada en los Libros de Fábrica, conservándose asimismo el recibo firmado por su autor. Libro de Fábrica n.º 29, 1762-1800, fol. 237 v. El recibo en Mazo 25, carpeta 20. Tuvo un coste de 9.824 reales, pagándosele 500 más de gratificación.

en su totalidad, nos interesa destacar los remates de las arañas, en donde sitúa dos efigies. En una la Dolorosa, en la otra el Apóstol Peregrino (Fig. 2).

Son imágenes en plata de gran belleza, en las que podemos apreciar las características de un barroco clasicista, mucho más atemperado que el que se realizaba por estas latitudes.

La llegada a Santiago de estas piezas se demoró hasta diciembre de 1765, debido a graves dificultades de transporte y de aduanas (de Génova a Cádiz, y de allí a Compostela). Además de las lámparas, y éste es un aspecto muy importante a destacar, en uno de los cajones venía la edición napolitana de las Excavaciones de Herculano en su primera etapa, que serviría para difundir modelos que luego gozarán de especial favor en el mundo neoclásico (6).

Será la citada fecha de 1765 la que se considera año clave del nacimiento del Neoclasicismo en Galicia, con la reestructuración de la fachada de la Azabachería en la catedral compostelana y la aprobación definitiva del plan del barrio de la Magdalena en Ferrol.

La nueva estética clasicista hará su aparición tras la subida al trono de Carlos III, siendo favorecida por el monarca y su corte. La Ilustración había impulsado ese clima de cambio que servirá de entrada al nuevo estilo. Se tratará de volver a la medida de lo clásico, a la «antigüedad» como modelo de las formas artísticas, abandonándose paulatinamente en la región el esplendoroso barroco para dar paso al nuevo estilo.

La carencia de una Academia local u otro tipo de centros de formación artística, tan importantes para establecer la nueva estética, no será obstáculo para la pronta difusión del neoclasicismo en la región. Será debido en gran parte al interés que mostrarán los personajes de la Iglesia relacionados con las ideas de la Ilustración, como sucederá en Compostela con el Arzobispo Rajoy, y el alto clero urbano, principales impulsores del nuevo estilo. No hay que olvidar la voluntad del monarca, que impondrá a ingenieros y arquitectos militares en algunas obras religiosas, muchos de ellos de origen foráneo, franceses e italianos especialmente.

Claro ejemplo de lo anteriormente expuesto lo tenemos en las reformas realizadas en el altar mayor y la fachada de la Catedral de Lugo, comenzadas en 1764. En las obras tomarán parte el ingeniero francés Carlos Lemaury, autor del palacio Rajoy en Compostela, hoy ayuntamiento de la ciudad; y Pedro Lizardi, ingeniero de la base naval de Ferrol.

Lemaury había sido llamado por el ilustrado Marqués de la Ensenada, y en Lugo realizará los planos para reedificar la fachada y la capilla mayor, así como los presupuestos, por encargo de Carlos III. Tanto el monarca como el prelado Sáez de Buruaga, el Cabildo lucense y el Arzobispo de Santiago, Bartolomé Rajoy, contribuirán a las obras.

(6) FILGUEIRA VALVERDE, José: *El tesoro de la catedral compostelana*. Santiago, 1959, pp. 52-53.

El altar mayor, según planos de Lemaury, será ejecutado por Pedro Lizardi. En él se tendrán en cuenta las recomendaciones de la Academia en el sentido de realizar obras en materiales nobles, aunque los escultores gallegos apenas tendrán en cuenta estas normativas. El tabernáculo, donde se expone el Santísimo de forma permanente según privilegio inmemorial, es obra de Antonio Sanjurjo Gallego, discípulo de Juan Adán, alumno de la Academia de San Fernando. Representa un rompimiento de gloria ideado por el escultor compostelano Melchor de Prado y Mariño.

En 1772, finalizadas las obras de dicho altar, el que fuera obispo de Lugo desde 1762, Sáez de Buruaga, que había pasado a ocupar la silla arzobispal de Zaragoza, envía un valioso viril a la catedral lucense para sustituir en el altar mayor la custodia procesional regalada por el obispo Castejón en el siglo XVII (1632).

Este rico viril, atribuido por Narciso Peinado a José Elexalde (7) colaborador en el altar mayor, y a Jacobo Pecul (8), en realidad debe tratarse de una pieza de procedencia zaragozana, según se desprende de la carta enviada desde la ciudad de Zaragoza por el señor Buruaga al Cabildo, y que se conserva en el Archivo Capitular de la catedral. En ella señala que, construido el tabernáculo, sería preciso para complementarlo una custodia que sirva de trono al Sacramento. Continúa diciendo que solicitó diseños para «tomar razón de los mejores artífices para la ejecución y desempeño de mis intenciones». Habiendo visto concluida la obra, pide que permanezca siempre fija en la mesa del Tabernáculo, en tanto no se mejore con otra ofrenda más agradecida y liberal.

Se trata de una pieza realmente espléndida, en la que el astil es sustituido por la figura de la Fe, con los ojos vendados, que sostiene la cruz en su mano siniestra y un cáliz con la diestra, sobre el que apoya el sol en un alarde efectista. Es la Fe cristiana a la que sirve de peana dos figuras a las que pisotea, las herejías. Son los herejes a los que trata de convencer, y si quisieran mantenerse en su perfidia los abate y oprime. Con sus astucias y engaños intentarán apoderarse del ánimo de los fieles pero la Fe los mantiene bajo sus pies, y abatiéndolos los convence por entero (9).

Como se puede apreciar, en las imágenes realizadas en plata, al igual que toda la escultura neoclásica gallega, tendrán un carácter eminentemente religioso, frente a la temática profana de la Corte, ya que no debemos olvidar que la Iglesia será el principal mecenas, persistiendo los talleres familiares frente a la formación académica, salvo en el caso de artífices como Francisco Pecul.

(7) PEINADO GOMEZ, Narciso: *Lugo monumental y artístico*. Lugo, 1989, p. 72. Lo más probable es que Elexalde haya intervenido en todo caso como diseñador del viril realizado como miniatura del altar que hoy se conserva en Pontedeume. Se trata de una preciosa maqueta a pequeña escala del altar mayor, en la que se han reproducido con esmero todos sus detalles. Fue regalada a la iglesia de Pontedeume por el Arzobispo de Santiago Bartolomé Rajoy y Losada, natural de la villa y benefactor de dicha iglesia.

(8) *Ibidem*, p. 75. En realidad el viril que Jacobo Pecul realiza para la catedral lucense se conserva todavía en ella, aunque siempre se reseña simplemente como dieciochesco. Véase CHAMOSO LAMAS, Manuel: *La Catedral de Lugo*. León, 1983, p. 68, lám. 72.

(9) RIPA, Cesare: *Iconología*, vol. II. Madrid, 1987, pp. 401-402 y 406.

Unos años posteriores son las dos imágenes que atribuidas al famoso orfebre y grabador compostelano Angel Piedra se conservan en la Capilla de las Reliquias de la catedral compostelana. Se trata del San José (Fig. 3) y Santa María Salomé, realizadas en plata en su color con elementos sobredorados y las carnaciones esmaltadas.

Piezas de excelente factura, fueron encargadas en 1779 por los testamentarios del Canónigo Valdivieso (10), careciendo de punzones.

Asentadas sobre peanas de planta cuadrada, éstas sólo se ven animadas por su moldura central de perfil cóncavo y los campos punteados.

Los pliegues, todavía movidos, recuerdan los modelos compostelanos, de los que no se llega a desprender totalmente. Las nuevas fórmulas neoclásicas se irán fundiendo con la pervivencia de la tradición barroca en la introducción del nuevo estilo, observándose un mayor cuidado y calidad en la técnica, la proporción y diversos elementos de la figuras, que aparecen ya con una expresión contenida.

El canon alargado y los plegados de los paños, que dejan transparentar la anatomía, junto con un modelado del rostro de gran riqueza, las pondrían en relación con las que el escultor Ferreiro realizaba en esos momentos en la ciudad, convertido en el genuino representante del nuevo estilo en Galicia.

De la última década del siglo se conservan varias piezas plenamente imbuidas de la nueva corriente neoclásica.

En el Museo de Arte Sacro de la Colegiata coruñesa se conserva la custodia que perteneció al otrora famoso monasterio de Sobrado de los Monjes (Fig. 4). Realizada en Madrid el año 1796 por el platero Durán, éste nos resulta desconocido por el momento, careciendo de noticias sobre su persona o su arte. A juzgar por la pieza conservada debemos considerarlo como un excelente artífice, habiendo asimilado plenamente los principios de la nueva estética.

La Fe, en este caso sin otros atributos que una venda sobre los ojos, aparece como una figura clásica, revestida de una pose, una dignidad y una vestimenta que a primera vista nos recuerdan el mundo griego, especialmente el oferente de Boetas, cuya postura parece tomar en este caso la imagen, ofreciéndonos el Santísimo, al que dirige su mirada. Lleva el vestido griego impuesto en época neoclásica, constando de una ligera túnica de talle muy alto, acusada mediante un cintillo en la unión del cuerpo y falda. Sobre él, el manto. Se trata de una composición cerrada que nos indica el elemento a destacar, el cerco del sol en este caso. La peana, de carácter geométrico, se decora con elementos plenamente neoclásicos: los contarios de perlas, las palmetas, y las cenefas caladas, en las que ya se utiliza el troquelado, innovación técnica de finales de siglo favorecida, como tantas otras, por el mundo de la Ilustración. Tres querubos dorados de superficie

(10) FILGUEIRA VALVERDE, ob. cit., p. 68. Para un estudio completo sobre Angel Piedra, véase BOUZA BREY, Fermín: *El grabador y platero compostelano Angel Piedra (1735-1800)*. Cuadernos de Estudios Gallegos, XXV. Santiago, 1970, pp. 165-179.



Fig. 3.—San José. Atribuida al platero compostelano Angel Piedra. 1779.



Fig. 4.—Custodia del monasterio de Sobrado de los Monjes. Realizada en Madrid, el año 1796, por el platero Durán.

granulada sirven de contraste y complemento en la pieza, intercalándose medallones en los distintos frentes del pie con motivos referentes al tema eucarístico (11).

Hay que pensar en una posible influencia de modelos foráneos en esta pieza. Desde el siglo XVIII, con la implantación de la dinastía borbónica, la presencia de plateros franceses en la Corte española será destacada (12), llegando a jugar un papel muy importante en el desarrollo de la platería hasta el reinado de Carlos III. Con este monarca comienza a decaer la influencia francesa para dar paso a la italiana (13). El monarca había sido rey de Nápoles, de ahí el cambio de gusto

(11) Una primera aproximación de la pieza en LOUZAO MARTINEZ, Francisco Javier, ob. cit., pp. 239-241. La documentación del monasterio se encuentra dispersa en La Coruña y Madrid principalmente, pero la consultada en el Archivo del Reino de Galicia no nos ha aclarado el momento de llegada ni su coste. El Libro de Fábrica de dicho año se encuentra muy deteriorado y le faltan los últimos folios, a partir de 1795.

(12) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Primera generación de plateros franceses en la Corte Borbónica*. Archivo Español de Arte, n.º 217. Madrid, 1982, pp. 84-101.

(13) MARTÍN, Fernando A.: *Artistas extranjeros en la Corte del XVIII*. Antiquaria, n.º 15, 1985, pp. 50-55. Señala el autor que es a partir de 1769 cuando la influencia francesa decae para dar paso a la italiana. Vendetti, Giardoni o Ferroni están documentados como plateros, bronceístas y adornistas al servicio de la Casa Real (p. 52). Del mismo autor, *Plateros reales en el siglo XVIII y marcas de las piezas del Palacio Real de Madrid*. Reales Sitios, n.º 77. Madrid, 1983, p. 42.

de los modelos. Pensemos además que se habían llevado a cabo las excavaciones de Herculano y Pompeya, con la consiguiente influencia que ejercerán estos descubrimientos. Recordemos las cinco danzantes de Herculano del Museo de Nápoles o las Herculanas del Albertinum de Dresde, de estilo lisipeo y gran elegancia.

Llegados al final del siglo, la tendencia neoclásica del momento se caracterizará por la gran elegancia del diseño, imbuido de ciertos aires racionalistas atenuados en los elementos decorativos, características que podemos aplicar a la obra que nos ocupa.

De 1798 es el grupo en plata de Santiago Matamoros que sirve de remate a las andas procesionales de la catedral compostelana. Obra del platero José de Noboa, se juega en la escena con la disposición de las figuras y la plata mate y brillante de las distintas partes.

El grupo escultórico se muestra deudor del Santiago ecuestre que remata el palacio de Rajoy y el grupo de la catedral, de Ferreiro y Gambino respectivamente, discípulo y maestro, y por tanto muy influidos el uno por el otro. El platero sin duda los tendría en cuenta, pues la pervivencia del modelo será muy larga, llegando hasta principios de nuestro siglo en escultores imagineros como Núñez.

Ferreiro se había inspirado para su Santiago ecuestre, realizado en 1775, en los dibujos de Leonardo de Vinci para el monumento a Francisco Sforza en Milán, con una composición al gusto neoclásico, triangular y cerrada, de líneas convergentes, a pesar de que en la concepción espacial está todavía presente la escenografía barroca.

Una vez más, observamos el encuentro entre un clasicismo, por estas fechas ya perfectamente definido, con el recuerdo de la plástica barroca, tan fuerte en la región gallega. Se trata de artistas ligados a una tradición barroca que utilizarán esquemas compositivos tradicionales, perpetuándose modelos y técnicas de raigambre barroca (14).

Por último, y ya para finalizar, tres imágenes argénteas custodiadas en las catedrales compostelana y auriense, todas ellas realizadas por un famoso artífice del momento que, aunque gallego de nacimiento, desarrollará su actividad artística en Madrid, ciudad en la que fallecerá prematuramente, privándonos así de un genial artista que no llegó a alcanzar la madurez. Nos estamos refiriendo a Francisco Pecul, autor de la Inmaculada y la Santa Teresa de la Basílica compostelana y de la Virgen del Rosario de la catedral orensana.

Hijo de Claudio Pecul y Juana Crespo, nació el 23 de agosto de 1755, siendo bautizado en la iglesia de Salomé (15), al igual que sus hermanos Jacobo y Luis, también afamados plateros que compondrán una excelente dinastía de artífices.

(14) NAVASCUES PALACIO, Pedro: *Introducción al Arte Neoclásico en España*, en *Neoclasicismo*, de Hugh HONOUR, Madrid, 1982, p. 25.

(15) BOUZA BREY, Fermín: *La fecha de nacimiento y otros datos del orfebre compostelano Francisco Pecul*. *Compostellanum*, vol. IX, n.º 2. Santiago, 1964, p. 139.



Fig. 5.—Inmaculada Concepción. Madrid. 1799. Francisco Pecul.

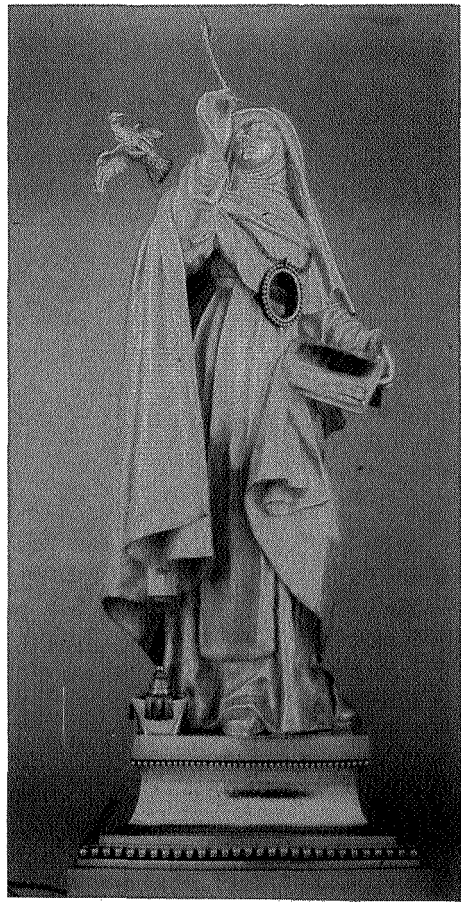


Fig. 6.—Santa Teresa. ¿Madrid. 1804? Francisco Pecul.

Aprendería los rudimentos del arte de la platería en el taller de su padre, y más tarde, como su hermano Luis, se desplazará a Madrid, y allí realizará estudios, apareciendo repetidamente reseñado, como señala el profesor Otero Túñez (16), en los libros de Actas de la Academia de San Fernando desde 1782. En vista de su talento y aplicación se le concederán una serie de ayudas entre dicho año y 1790, en varias ocasiones por unanimidad.

Se trataría de uno de los primeros plateros gallegos que abandona el taller familiar para realizar su formación artística en la Academia, tan importante para

(16) OTERO TUÑEZ, Ramón: *Algunas noticias sobre Francisco Pecul*. Cuadernos de Estudios Gallegos, XVIII. Santiago, 1963, pp. 248-249.

el establecimiento de la nueva estética, posibilitado en parte por la situación desahogada que vivía su familia.

Pronto le atraerá la idea de presentarse a los concursos generales, y así, se presenta al de 1784, resultando ganador del primer premio de grabado en hueco tres años después, en 1787. El tema, «La unción de David por Samuel».

Sabemos que el 1 de septiembre de 1799 solicitó la graduación de Académico, presentando el protocolario «curriculum vitae» y cinco piezas de orfebrería, que agradarán a la Junta ordinaria, pues admiten su solicitud y a continuación proceden a la votación secreta, resultando creado Académico de mérito por el grabado en hueco por 26 votos a favor y 2 en contra.

Su elección no estará exenta, sin embargo, de obstáculos que habrá que vencer. Era secretario de la institución Bosarte, según relata Sánchez Cantón, varón de áspero genio (17), que escribe una carta a D. Bernardo de Iriarte, Vice-protector de la Corporación, en la que expresa su desacuerdo en crear Académico de mérito a un platero. La réplica de Iriarte será contundente, previniéndolo para evitar otras posibles disputas y pérdidas de tiempo, diciendo además que no se había admitido en calidad de platero, sino en el de grabador en hueco. Continúa señalando que el ejercicio de platero en nada le perjudicaba, antes bien, le recomienda por la nobleza del oficio, y especialmente por los ornatos y figuras de buen gusto que ejecuta aquel profesor y artista.

Salvados afortunadamente estos escollos, vemos al platero en 1802 asistiendo a las clases de la Academia como ayudante, iniciando su carrera docente en la institución, pero su temprana muerte, acaecida en 1804, a los 49 años de edad, nos privó de un genial artífice.

Entre las piezas presentadas para obtener el cargo, además de los copones de plata, vinajeras y cálices, incluirá la imagen de la Purísima Concepción. La votación prueba la calidad de sus obras (Fig. 5).

De esta forma queda plenamente documentada la antigua atribución de esta imagen, que hoy se conserva sobre el sagrario del altar mayor de la basílica compostelana.

Fue modelada por el escultor Manuel de Prado y Mariño, según hizo constar el mismo al aspirar a la plaza de «Director principal de la Escuela de Dibujo» de Santiago. El mismo artista nos dice que realizó el modelo para la Virgen de la Concepción de plata que sale en procesión bajo palio en las festividades de la Virgen en la catedral. Señala que fue copiada con todo escrúpulo de la del famoso escultor don Isidro Carnicero, conservada actualmente en San Francisco el Grande de Madrid. Dicho modelo pasó a la Villa y Corte para hacerla de plata Francisco Pecul, y concluida la presentó a la Academia, quien por su mérito lo ha hecho Académico.

(17) SANCHEZ CANTON, F. J.: *Ars Hispaniae*, vol XVII. *Escultura y pintura del siglo XVIII*. Madrid, 1965, pp. 308-309.

Manuel de Prado, formado en el taller del escultor Ferreiro, será uno de los artistas protegidos por el Arzobispo Malvar, como su hermano Melchor. Las imágenes de devoción popular ahora las realizará con mayor recogimiento e idealización, exentas de gestos dolorosos o patéticos. Sus Inmaculadas se caracterizan por la serenidad que les imprime, su ensimismamiento, como sucede en la que realiza para Santa María del Camino de Santiago, idéntica, aunque de mayor tamaño, que la de Pecul. La iconografía sigue el tipo dictado por la Academia, con un canon estilizado y elegante.

Excelente pieza en la que se juega con la plata mate y brillante en distintos granulados para conseguir las diversas calidades en las telas o carnaciones.

La peana, sumamente sencilla, lisa, se decora con un simple contario de perlas. Un globo terráqueo sirve de soporte a la figura, con la serpiente a sus pies. De perfil praxiteliano, carga su peso sobre la pierna derecha, inclinando su rostro y cruza las manos sobre el pecho, en una representación muy concentrada, absorpta en sí misma, en la que se busca la serenidad y placidez de lo divino. Concentración que parece querer romper el soplo de viento que levanta su manto, como queriendo despertarla y volverla al mundo terrenal, contrarrestado por un par de querubines asomados a su izquierda que le sirven de cortejo. La idealización y contención neoclásica quedan perfectamente plasmadas en una pieza de gran espiritualidad.

Muy semejante a la anterior es la imagen de Nuestra Señora del Rosario de la catedral orensana. Atribuida al mismo artífice, sigue ciertamente un esquema similar en la disposición y actitud de la figura, sirviéndole de base un golpe de nubes. Aunque parece perder el recogimiento interior de la figura anterior, su mirada se muestra perdida, nos rehúye, con un modelado del rostro y de la figura del niño realmente sorprendente. Por lo demás, el tipo de paños y las calidades de las telas y carnaciones se consiguen jugando con la plata mate y brillante, lisa y granulada.

De los últimos años del siglo o principios del XIX, pues se ha fechado incluso en el año de su muerte (1804) (18), es la estatua relicario de Santa Teresa, conservada en la Capilla de las Reliquias de la catedral compostelana (Fig. 6).

Realizada para albergar una muela y un autógrafo de la santa, se muestra plenamente neoclásica. Ejecutada en plata fundida y cincelada, juega de nuevo con diversas técnicas para el tratamiento de ésta. Muestra a la figura alzando la cabeza, buscando la inspiración, que luego plasmará sobre el papel con la pluma sostenida por el brazo izquierdo.

Una amplia peana de perfiles cortantes y volúmenes muy nítidos, fuertemente moldurada, le sirve de soporte, animada con dos contarios de perlas.

(18) J. G.: *Relicario de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1970, p. 6, n.º 21.

El tipo, con los plegados suaves y delgados de la capa, derivan del modelo creado por Gregorio Fernández, y del que se conservan muestras en el Convento de San Antonio de Vitoria y en el Museo Nacional de Escultura, procedente del Carmen Calzado de Valladolid, en el que plasma el tipo definitivo de esta santa (19).

Se la representa con los símbolos de la doctora, moceta y birrete, resaltando la figura de la paloma, símbolo del Espíritu Santo, motivo que se generalizará a partir de la imagen de Antonio de Paz en la catedral de Salamanca.

El resultado conseguido, como en sus obras anteriores, son unas esculturas plenamente integradas y representativas de la nueva estética, alcanzando cotas de gran refinamiento.

(19) MARTIN GONZALEZ, Juan José: *La arquitectura y escultura españolas del siglo XVII*. Summa Artis, vol. XXVI. Madrid, 1982, pp. 273-275.