

LA CONDICION SOCIAL DEL PINTOR EN LA GALICIA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

por
JUAN M. MONTERROSO MONTERO

FORMACIÓN, EJERCICIO Y CONSIDERACIÓN DE UNA PROFESIÓN

En el momento en el que se decide plantear la relación que une al pintor gallego —no sólo con su obra, sino también con la sociedad de la que previamente se le ha aislado—, se llega a la siguiente conclusión: el pintor, lejos de ser considerado un individuo singular y divino, lejos de ocupar el puesto que tenía en la vida de otras comunidades¹, está sometido —dentro de una sociedad que no valora su trabajo más allá de su propia realidad material— a una estructura gremial rígida, en la que se le considera como un oficio servil². Bastaría con recordar las palabras de López Ferreiro: «No solió ser muy halagüeña en Santiago la condición de

¹ Para estos aspectos véase: GALLEGO, J.: *El pintor de artesano a artista*. Granada, 1976.

Algunas visiones puntuales señalan la existencia de colegios profesionales en algunas ciudades como Valencia, Zaragoza o Barcelona. TRAMOLLERES, L.: *Un colegio de pintores en Valencia*. Valencia, 1912; ALCOLEA GIL, S.: «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Archivo de Investigaciones Históricas*, XIV, (1959-1960); GONZALEZ HERNANDEZ, V.: *Cofradía y gremio en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas de Pintores*. Zaragoza, 1967.

² Sobre la situación social del artista en la España del siglo XVII, véase: MARTIN GONZALEZ, J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984.

los artistas. El público estaba acostumbrado á no ver en ellos más que artesanos; y el verdadero artista, para elevarse sobre esta línea, casi sólo tenía que atender á los interiores impulsos de su pundonor, de su entusiasmo ó de otros sentimientos semejantes»³.

La documentación con que se cuenta, para el caso de la pintura —lo mismo que ocurre en el resto de España⁴—, es muy inferior, en número, a la referente a la arquitectura y la escultura⁵; es, también, mucho más dispar, fragmentaria y desigual. Estos hechos imposibilitan una visión global unitaria.

A pesar de ello, es posible dar unas cuantas pinceladas que, a modo de esbozo, sirvan para entender cuál era el aprendizaje, el negocio y el nivel cultural del pintor gallego durante los siglos XVII y XVIII.

Partiendo de que dicha práctica se desarrolla dentro del ámbito gremial del taller y que su organización es semejante a la de los siglos anteriores, es preciso comenzar por la propia formación del artista. Este ingresaría como aprendiz bajo las órdenes de un maestro, estableciéndose entre este último y su padre⁶ un contrato de aprendizaje, según el cual, el alumno pasaba a estar bajo la custodia del maestro y éste último se comprometía a darle una enseñanza completa, la cual le facultaría para ejercer de oficial⁷. Habitualmente, dicha enseñanza se prolongaba durante

³ LOPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. X. Santiago de Compostela, 1908 (Ed. facsímil, Salvora, 1980, p. 258).

⁴ PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura Barroca en España, 1600-1750*. Madrid, 1992, p. 17.

⁵ VILA JATO, M.D.: «Promotores, clientes y talleres en la Galicia Barroca», *I Congreso Internacional do Barroco*. II. Porto, (1991), pp. 566-569.

⁶ En el caso de Francisco Montero, es su madre la que concierta el contrato de aprendizaje. PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930, p. 393.

⁷ HEREDIA MORENO, M.C.: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Madrid, 1974; RUBIO GARCIA, F.: «Los contratos de aprendizaje en Badajoz. 1701-1730», II. *VIII Congreso del C.E.H.A.*, Cáceres, (1990), pp. 309-316.

Un buen ejemplo de lo dicho, es el caso de Juan de Neira, pintor orensano, que a la edad de 17 años -muy tardía para iniciar su formación- ingresa por deseo de su padre, Pedro de Neira, como aprendiz del pintor Ruy Pérez de Altamirano. La duración del contrato sería de dos años, durante los cuales se le daría cama y comida y se le enseñaría «a dorar, aparejar, encarnar, estofar e gravar y de pincel». PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 407 (Archivo Notarial de Orense. *Protocolos de los escribanos Juan Prezado*. 1600).

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.

cinco años⁸, estipulándose en ella los contenidos de la misma⁹, la forma de pago que el maestro recibiría —en muchas ocasiones en especie— y los compromisos que éste adquiriría¹⁰.

Esta práctica suponía para el maestro un cierto prestigio social y personal, así como una mano de obra barata. A partir de lo dicho, es posible imaginar que los maestros mencionados disponían de un taller adecuadamente acondicionado, donde se alojarían no sólo ellos y sus familias, sino también sus alumnos —sometidos, en su mayoría, a un régimen de internado¹¹—.

Ni que decir tiene, que el paso de aprendiz a oficial suponía un cambio en la relación contractual, ya que el aprendiz -ahora oficial- colaboraba de un modo efectivo en los encargos del maestro, recibiendo a cambio la remuneración correspondiente por parte éste. Muy curioso es el caso de José Fandiño de Goyanes el cual, durante sus trabajos de pintura, dorado y estofado del tabernáculo de Santa María de Oseira, recibiría «el sustento que pidiere para su persona y de sus oficiales», pero todo a cuenta de la cantidad convenida en el contrato de la obra¹².

Además, la convivencia y la relación directa entre el maestro y sus colaboradores, termina por conducir a una vinculación mucho más estrecha, no sólo afectiva, sino también, estilística y formal. Esto justifica declaraciones como la de Domingo Antonio Uzal quien, en su testamento, declara que: «tengo a mi cargo el dorado y pintura del altar principal

⁸ Esta es la duración habitual de los contratos de aprendizaje. Así se estipulan: la madre de Francisco Montero con el pintor orensano Carlos Suárez, Diego Díaz Freijo con Diego Díaz Freijo, vecino de Lugo, y Pedro Salgado con Gregorio de Sobreira. PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., pp. 299, 393, 518.

⁹ Normalmente esta se reduce a la expresión genérica de «la enseñanza del oficio de pintor», «de manera que sepa dorar y estofar, y hacer cualquiera obra de pincel, de modo que sea oficial entero en la arte de toda pintura...». PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 518. (Archivo Notarial de Orense. *Protocolos de los escribanos Antonio Pereira*. 1636).

¹⁰ A Pérez de Altamirano se le abonaron doce ducados y una fanega de centeno en concepto de enseñanza y manutención, ya que el maestro le daba «de comer y cama». PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 407 (Archivo Notarial de Orense. *Protocolos de los escribanos Juan Prezado*. 1600).

¹¹ MARTIN GONZALEZ, J.J.: «La situación social del artista» en *El Siglo de Oro de la pintura española*. Madrid, 1991, p. 244.

¹² PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 165. (Archivo Notarial de Arzúa. *Protocolos del Francisco Gómez*. 1690).

de Santa Clara, trabajado lo más de él. Quiero lo concluya mi oficial Antonio Mosquera, al cual afiancé para este objeto y tengo en mi poder 7.000 reales en dinero»¹³. Como es lógico, ésta es una circunstancia puntual -lo cual no quiere decir que no fuera frecuente-, siendo el camino natural que el discípulo comenzase a entrever la posibilidad de abandonar su posición de oficial para abrir su propio taller¹⁴. Dicho ascenso debía venir marcado por una capacitación reconocida por el maestro, más que por la superación de un examen, ya que no existen noticias sobre éstos¹⁵.

Ya como maestro, su trabajo no se reduce a obras «de pincel» —las cuales dependían más del prestigio y la calidad del artista¹⁶—, sino que sus funciones son mucho más amplias. Estas irían desde esos encargos particulares de pintura hasta decoraciones para muros y bóvedas¹⁷, estofado de imágenes, dorado de altares y rejas o invenciones de carácter efímero¹⁸. Por ejemplo, Juan Rodríguez de Barros realiza, en 1608, en la capilla de la Angustia de Arriba, «a espaldas del retablo, una Salutación, que es Nuestra Señora con el ángel y el Dios Padre, de buenas y finas colores al fresco...», y, en 1615, se encarga de la pintura de los pasos para la procesión nocturna de Jueves Santo «Rostros, manos, andas y horqui-

¹³ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y en el primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela, 1932, p. 638.

¹⁴ Es el caso de Juan de Neira que, en 1608, ya como maestro, otorga con Juan Sotelo, escribano de Orense, un contrato para «pintar el arco y entierro que tiene en la iglesia de San Francisco de esta ciudad, pegado al altar del Buen Jesús, a la mano derecha entrando». PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 165.

¹⁵ Dicha práctica, según Martín González, eran poco frecuente, incluso en Castilla. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El artista en la sociedad...*, op. cit., p. 20.

¹⁶ Buena prueba de ellos son encargos como el que Fadrique Martínez le pide a Benito Collazo para que le realice un apostolado. COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 266.

¹⁷ Antonio Montanero se encarga de pintar, en 1676, la bóveda de la capilla mayor de la Catedral de Santiago, y, Simón Maceira, en 1762, pinta «todo el crucero de la misma -se refiere a Santa María de Oseira- con el cortinaje del coro bajo, en 20.000 reales», habiendo realizado previamente la decoración figurada de la bóveda del crucero. PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 384; COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 436.

¹⁸ Entre los encargos más significativos, cabe destacar: los arcos de danza de los mareantes y las mascaradas de las figuras de Cristo y de los Apóstoles, realizadas por Francisco de Losada, en 1653, para la fiesta del Corpus de Betanzos. PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 346.

llas al óleo refinado, y lo que fuere encarnado ha de ir a pulimento»¹⁹. Por su parte, el mismo García de Bouzas alterna, dentro de sus trabajos para la catedral de Santiago y para otras instituciones, obras de pincel, con otras de menor empeño —como «el dorado y pintado en 1723 del Tesoro, Puerta Santa, carro de fuego y las imágenes del Apóstol y su discípulos, de piedra, que están en la Puerta Santa»²⁰—.

Con casi toda seguridad, la máxima aspiración del pintor era llegar a convertirse en titular de una catedral, momento en el que alcanzaba un reconocimiento social superior al contar con un salario fijo y un flujo de trabajo constante, el cual estaba en función de las necesidades del cabildo. Buena prueba de lo que significaba dicho nombramiento, queda de manifiesto al comprobar que, aquellos que lo recibían, eran en su mayoría artistas extranjeros o de formación acreditada. Así, Crispín Evelino, el primero de los maestros del siglo XVII, era un pintor de origen alemán²¹, Pedro de Mas, quien lo sucedió en 1653, era mallorquín²² y Juan Antonio García de Bouzas, pintor titular desde 1709 hasta 1748, gozaba de un gran renombre al «haber sido discípulo de Lucas Jordán»²³.

El detentar este cargo, no era un impedimento para que estos artistas pudieran seguir vinculados a la actividad de su taller, aumentando con ello sus ingresos y, sobre todo, su cooperación con otros maestros diferentes. Incluso, en algunas ocasiones, el propio pintor titular de la catedral podía ejercer otros cargos ajenos a su profesión, dentro de la administración de esta. Tal es el caso de Evelino que, desde 1631, era *lenguajero* con la obligación de «declarar a los extranjeros los nombres de las Santas Reliquias», o de Francisco Sánchez quien, siendo pintor, llegó a ser pincerna de la Catedral²⁴.

¹⁹ PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 469.

²⁰ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 276.

²¹ LOPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa...*, op. cit., IX, p. 303; PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de Artistas...*, op. cit., pp. 160-163.

²² A éste le suceden, en 1681, Juan Estévez y -a la muerte de este último, dos años más tarde-, Antonio de Castro Santos. LOPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa...*, op. cit., IX, p. 303; PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., pp. 160-163.

²³ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., pp. 375-381.

²⁴ PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 160; COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 356.

De este modo, el pintor ocupaba el segundo estrato social —junto con los artesanos y pequeños comerciantes— dentro del marco urbano que los economistas han definido²⁵. Esto mismo, es lo que se deduce de la petición de Ignacio Tiburcio Freire que, en 1732, solicita del ayuntamiento de Santiago la información necesaria para demostrar que era de buena vida y costumbres y que se mantenía «honradamente y con decencia por dicho oficio de pintor y dorador, y para mi servicio y ausencias...» tenía caballo²⁶.

Desde esta óptica —la de la pintura como negocio y medio de vida de su gestor—, se descubre un complejo mundo en el cual el pintor —al margen de los encargos directos, que suponían siempre un reconocimiento de su valía por parte del cliente, y del arquitecto o ensamblador que lo subcontratase— centra su actividad en los diferentes concursos y subastas que se convocan —sistema utilizado frecuentemente para la arquitectura y escultura²⁷—.

Era habitual que estos concursos fueran adjudicados al mejor postor, sin tener en cuenta la calidad del artífice. Así a Alejandro Domínguez se le adjudica la pintura y el dorado de la capilla mayor y el retablo del Santuario de Nuestra Señora de la Esclavitud, se especificaba en el contrato que, tras haber hablado «con diferentes pincelistas y doradores, no encontró otro que lo hicese en cantidad menor de 15.000 reales vn., en que lo ha puesto D. Alejandro Domínguez, vecino de Tuy»²⁸. Por otra parte, en muchas ocasiones, los licitadores rebajaban sus ofertas hasta límites insospechados. Por ejemplo, Juan Antonio de Prado Losada participó en la subasta para la decoración del camarín de Nuestra Señora del Portal del monasterio de Belvís, en Santiago, rebajando una puja previa

²⁵ VAZQUEZ DE PRADA, V.: *Historia económica y social de España en Los siglos XVI y XVII*. III. Madrid, 1978, p. 238.

²⁶ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 356.

Los pintores, lo mismo que otros grupos artesanales, gozaban de cierta consideración social, según se deduce del tratamiento de «don» que reciben en el catastro de 1752. MARTINEZ RODRIGUEZ, E.: «El artesanado urbano de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII» en *Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. La Documentación Notarial y la Historia*. I. Santiago de Compostela, 1984, pp. 158-159.

²⁷ VILA JATO, M.D.: «Promotores, clientes y...», op. cit., pp. 567-568.

²⁸ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 273. (Archivo Notarial de Padrón. *Protocolo de Benito Paizal*. 1743. fol. 22).

de 5000 reales a 1850 «después de haber fenecido la obra del camarín donde se había de poner Nuestra Señora del Portal, que está en su capilla, pegada a la iglesia del monasterio, se fixaron cédulas para que pintores y doradores acudiesen a la portería del monasterio. La primera postura fue de 5000 reales y la última, que hizo Juan Antonio de Prado, de 1850»²⁹.

Tanto si se trataba de encargos particulares como de subastas públicas, el punto final de la relación entre el cliente y el pintor era un contrato notarial. En éste se fijaban las condiciones de pago —normalmente, especificándose si los materiales, alojamiento y manutención corrían o no a cuenta del artista³⁰—, los materiales que debía utilizar —siendo, en algunas ocasiones, descritos de forma precisa y detallada³¹—, los plazos de ejecución, los fiadores o peritos —que terminarían por justipreciar el trabajo³²— y las normas y modelos que el artista debía seguir —limitando su libertad creativa—.

²⁹ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 273. (Archivo Histórico Universitario de Santiago. *Protocolo de Pedro Vázquez*. 1702. fol. 22).

³⁰ A Antonio Fernández, vecino de Ponferrada, por su trabajo en la capilla de Santa Catalina de la catedral de Lugo «pagaríasele, con exclusión de materiales, que serían de su cuenta, lo que tasasen el chantre de dicha iglesia y un pintor designado por él, Sánchez de Boado, «con que la tasación no exceda de doscientos ducados»; y abonaríasele el alquiler de casa-vivienda durante el tiempo que invirtiese en su labor». PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 175. (Archivo Notarial de Lugo. *Protocolos de los escribanos Juan Sanjurjo*. 1608).

Por su parte, a Juan Carballo, pintor orensano, se le exigía que pusiese «a su cuenta pinturas, estadas y trabajo, por lo que recibiría los 16.000 reales convenidos». COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 227.

³¹ A Juan Calviño, para pintar y dorar el retablo mayor de la iglesia prioral de Sar, se le indican las siguientes obligaciones: «le daría al altar tres manos de yeso templado con agua y cola, y después de bien limpia una mano de imprimación al óleo; la lisa que le había de dar para asentar el oro después de bien molido, se emplearía con barniz bien craso, de suerte que se pudiera pulir para que el oro resultase con brillo; todo el altar sería dorado al óleo de modo que en todo él no entre colorido ni plata. Le dará el tono correspondiente a San Pedro, San Pablo y San Roque, que son las imágenes que están en el altar... En la bóveda de la capilla se retocarían las imágenes en ella pintadas con el mismo color y también jaspearía las columnas arrimadas al lado del altar mayor...». COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 220.

³² Era frecuente que éstos, elegidos por las dos partes contratantes, fueran otros pintores o ensambladores: Roque Martínez Montemayor, por ejemplo, fue uno de los peritos designados para examinar la obra de Pedro Fernández de Belba en el Santuario de Nuestra Señora del Camino de Tiobre y, a su vez, dió por fiador a Martín López Gayoso, pintor lucense, tras haber cobrado los trabajos del retablo de San Pedro Fiz de Paz, en Otero de Rey. PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de Artistas...*, op. cit., p. 368.

Buena muestra de este último aspecto, es la indicación que se le hace a Fernando Reymóndez Figueroa que, a la hora de pintar el retablo de San Antonio, para el Santuario de Nuestra Señora del Camino de Tiobre, debía hacerlo «de la manera que está el retablo del altar colateral de Santa Ana, con sus cinco figuras y tablas de pincel de las imágenes de los cuatro Evangelistas a los lados y en el alto otra imagen que le fuere señalada»³³. A Martín López, por su parte, en el momento de pintar el retablo de la ermita de Nuestra Señora del Posío en Ourense se le pide que lo haga «conforme están los de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Catedral...»³⁴, y, por último, a Juan Paz cuando se le encargan «veinte y cuatro cuadros de dos varas de largo y de ancho más de vara y cuarto», en los que se representarían otros tantos ermitaños, se le especifica que doce tendrán que ser «sacados de un libro que se le entregó y las otras doce han de ser figuras de ermitañas que quedan señaladas también en dho libro...»³⁵.

Estos contratos, por otra parte, no tenían que ser asumidos por un único maestro, existiendo numerosa documentación donde se prueba que dos o más pintores podían trabajar «en compañía». Así, Francisco Andrade colabora con Alonso de Caneda, en 1700, en la pintura y dorado del altar del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios de Mondoñedo³⁶, y, en ese mismo santuario, Salvador Bruzo colabora con Ignacio Navarro a la hora de pintar «siete escudos de milagros»³⁷.

Lo dicho hasta ahora, prueba el carácter mercantil que poseía la actividad pictórica en los siglos XVII y XVIII —mucho más importante que la batalla por la liberalidad del arte que encubría el deseo de pasar del estrato artesanal al inmediatamente superior—. Esto explica la presencia de referencias constantes a deudas y pleitos, que los artistas sostienen con sus clientes, ya exigiendo los primeros el cobro de aquello que se había contratado, ya demandando los segundos el cumplimiento de las cláusulas

Un caso curioso es el de Francisco de Fandiño, que, por pintar, para el monasterio de San Martín Pinario, «la historia de la adoración de los Reyes con diversas figuras fuera de la dha. Adoración» recibiría, como cobro, la tasación hecha por los peritos ya que «las pinturas y demás serían de cuenta del Abad». PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 164.

³³ PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 463.

³⁴ PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 338.

³⁵ PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 422.

³⁶ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 186.

³⁷ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 211.

de dichos contratos, sobre todo, en lo relativo al material y su calidad³⁸.

Menos preciso es el conocimiento sobre la formación cultural del pintor gallego, ya que no se cuenta —entre los testamentos conocidos— con referencias explícitas a libros y grabados que estos podrían haber manejado y consultado. Se abre, así, un amplio espectro de posibilidades que van, desde declaraciones tan sencillas como la de Pedro de Insua «que no sabía firmar, pero si su hijo Antonio»³⁹, a otras más ilustrativas como las de Francisco Montero⁴⁰ o las de Domingo Antonio Uzal que dice: «es mi voluntad se beneficien todos mis pinturas, papeles, cuadros, láminas, imágenes, marcos, libros de historia, papeles y más pertenecientes a mi oficio...»⁴¹.

Quedaría, de este modo, perfilada la figura del pintor gallego de los siglos XVII y XVIII, como la de un artesano dependiente de su clientela, sin otra aspiración que la de satisfacer con su trabajo sus necesidades y los gustos del mercado, el cual —cuando le era posible— recurría, para encargos de mayor empeño, a pintores más próximos a los círculos peninsulares —ya de Valladolid, Salamanca o Madrid—. El rango de pintor —o más exactamente de pintor y dorador— incluiría toda una serie de facetas profesionales, dentro de las cuales la pintura —tal como, de un modo habitual, se entiende— sería una actividad más —en muchas ocasiones totalmente secundaria—⁴².

³⁸ Son conocidas las mandas testamentarias de García de Bouzas, que recuerda la deuda que, con él, habían contraído los padres franciscanos de Ourense. BARRIOCANAL LOPEZ, Y.: «Serie de lienzos procedentes del convento de San Francisco de Orense del pintor Juan Antonio García de Bouzas», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXIX, 104, (1991), pp. 209-214.

³⁹ PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de Artistas...*, op. cit., p. 303.

⁴⁰ «Digo que en casa del licenciado Fernando de Camba, abad de San Cristobal de Souto están dos costales de papeles de debuxos y pinturas y todo lo necesario al oficio de pintor...». PEREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de Artistas...*, op. cit., p. 393.

⁴¹ COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, op. cit., p. 637.

⁴² A partir del catastro de 1752, se han realizado diferentes estudios sobre la burguesía mercantil y el artesanado urbano en Santiago. Distinguiéndose el predominio «de los oficios tradicionales: sastres, zapateros, carpinteros, canteros, etc., así como la abundante presencia de profesionales orientados a satisfacer la demanda de las poderosas clases que viven de rentas: plateros, escultores, pintores, doradores...». EIRAS ROEL, A.: «La burguesía mercantil compostelana a mediados del siglo XVIII: metalidad tradicional e inmovilismo económico» en EIRAS ROEL y otros: *La Historia Social de Galicia en sus fuentes de protocolos*. Santiago, 1981, pp. 147-164; MARTINEZ RODRIGUEZ, E.: «El artesanado urbano de...», op. cit., pp. 143-146.

Este panorama cuadra, perfectamente, con la imagen de una pintura local, de calidad mediocre y popular, dentro de la cual es imposible estructurar escuelas o talleres definidos. Sólo con la llegada de Juan Antonio García de Bouzas y la formación de un taller compostelano de pintura, en la primera mitad del siglo XVIII, se puede hablar del nacimiento de «una escuela de pintura gallega»⁴³.

CLIENTELA Y MERCADO

Dentro del marco de una actividad de carácter mercantil -como es la pintura de los siglos XVII y XVIII-, es fundamental el poder perfilar cuáles son los grupos sociales que actúan como clientela y cuáles son sus gustos. Ambos elementos configuran los límites dentro de los que se forjará dicha actividad pictórica, justificando la omnipresencia de los estamentos eclesiásticos y de una temática religiosa —a la cual también se entregaban los estamentos civiles de la sociedad gallega—⁴⁴.

Partiendo de este punto, es posible llegar a una distribución jurisdiccional de los patrocinadores de la pintura gallega. En ésta, la parte más alta de la escala estará ocupada por los diferentes obispos gallegos —encabezados por el arzobispo de Santiago de Compostela—, inmediatamente después, le seguirán los diferentes cabildos —«antagonistas» naturales de los prelados, cuya actividad, en ocasiones, puede llegar a confundirse con la de estos—, a continuación, se situarán las órdenes religiosas, y, por último, se contemplará la actuación de la nobleza e hidalguía⁴⁵.

⁴³ Este aspecto ha sido estudiado por: FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Santiago de Compostela, 1991.

⁴⁴ Se ha apuntado que este fenómeno, común a toda España, «se incrementa en el caso de Galicia, ya que aquí prácticamente no existe un estamento noble, puesto que los pertenecientes a esta clase social tratan de abrirse paso inmeditamente en la Corte de Madrid, abandonando las tierras de labranza bien en manos de colonos o a merced de los «segundos» de la familia que administran esas tierras siguiendo el sistema de los foros». VILA JATO, M.D.: «Promotores, clientes y...», op. cit., p. 560.

⁴⁵ Desde un punto de vista general, centrandó su preocupación en la actividad arquitectónica y escultórica, véase: GARCIA IGLESIAS, J.M.: *O Barroco*. I. A Coruña, 1993, pp. 116-289.

Los prelados y los cabildos

Aunque el campo de acción de ambas instituciones no tiene por que ser el mismo —la irradiación del patronazgo de los primeros suele afectar a áreas mucho más amplias—, es inevitable que entre ellos haya un punto de confluencia y común interés: la catedral entendida como lugar de culto⁴⁶.

Es posible abordar su organización a partir del propio carácter de sus respectivas diócesis. De este modo, la figura más destacada sería el arzobispo de Santiago⁴⁷, junto a él estarían los obispos de Ourense y Tui —sedes consideraras «de entrada»⁴⁸— y, finalmente, los de Lugo y Mondoñedo —sedes de «carácter permanente»⁴⁹—. Un caso aparte, son las parroquias —pertenecientes a la diócesis de Astorga—, que se incluyen dentro de la provincia de Ourense, al tratarse de áreas muy alejadas, por regla general, de la influencia e intereses de los prelados correspondientes.

⁴⁶ Martín González comenta, en relación a la figura del obispo y el cabildo que «una buena parte de las principales realizaciones artísticas del barroco tuvieron por escenario las catedrales, a pesar de la tremenda competencia que partía de las demás asociaciones religiosas... Obispo y Cabildo comparten el gobierno de la diócesis, desde la catedral. En el mecenazgo artístico la cabecera la ostenta el obispo, seguido del deán, que es el presidente del cabildo... Por otro lado el obispo entraña una vinculación a la corona, pues es el monarca quien hace la proposición de su nombramiento. El obispo asume en la ciudad relevancia política desde el momento en que acude a tomar posesión de su obispado haciendo entrada como si de un rey se tratase...» MARTIN GONZALEZ, J.J.: «La catedral como núcleo promotor del barroco español» en *I Congreso Internacional do Barroco*. II. Porto, 1991, p. 4.

Una visión de carácter periférico es la aportada por GONZALEZ GARCIA, M.A.: «La diócesis como centro periférico de influencia artística: el caso de Astorga en los siglos XVI y XVII. (Las periferias de la periferia)» en *Actas del VIII Congreso del C.E.H.A.* I. Cáceres, 1990, pp. 243-247.

⁴⁷ Según Rey Castelao, el arzobispo de Santiago cuenta con unos ingresos fundamentales, derivados del diezmo y el Voto de Santiago. REY CASTELAO, O.: «El reparto social del diezmo en Galicia» en *Obradoiro de Historia Moderna*, I. Santiago de Compostela, 1992, pp. 152-153.

⁴⁸ SAAVEDRA FERNANDEZ, P.: «La Iglesia Gallega en el Antiguo Régimen» en *Historia de Galicia*. III. Vigo, 1991, pp. 580-581.

⁴⁹ SAAVEDRA FERNANDEZ, P.: «La Iglesia Gallega...», op. cit., pp. 580-581.

El hecho de que los ingresos de Lugo y Mondoñedo sean mayores a los de Tui, podría servir también como pauta válida para el ordenamiento de este capítulo. Sin embargo, se cree preferible adoptar, más que criterios económicos, otros como la iniciativa y las aspiraciones personales de cada uno de los prelados -más acusadas en el caso de los dos primeros obispados-.

En el caso de los arzobispos compostelanos, no se puede apuntar una gran preocupación por la pintura, ni por su financiación. Son pocas las referencias con que se cuenta —todas ellas centradas en las obras de carácter arquitectónico⁵⁰— y, aún menores, los ejemplos conservados.

En este sentido, sólo puede ser destacada la actividad de fray Antonio de Monroy —arzobispo entre 1686 y 1715—, cuya munificencia trasciende el ámbito catedralicio. Con ella, se debe asociar, en primer lugar, la capilla de Nuestra Señora del Pilar, cuya decoración mural corrió a cargo de Juan Antonio García de Bouzas —lo mismo que el cobre que preside el ático de su altar mayor—. También dentro de la Catedral, se vincula a él, el cuadro de Nuestra Señora de Guadalupe —procedente del retablo de la capilla de Sancti Spiritu—. Dentro de Santiago de Compostela, son conocidas otras obras como el retablo mayor de Santo Domingo de Bonaval —cuya traza pertenece a Domingo de Andrade—, las destinadas a la conmemoración de la canonización de San Pío V, en 1713, o el cuadro de Nuestra Señora de Guadalupe, conservado en el convento de las Madres Mercedarias⁵¹. Fuera de Santiago, es pausable asociar con su mecenazgo otro cuadro de la Virgen de Guadalupe, guardado en la sacristía de la iglesia parroquial de Santiago de Betanzos.

En Ourense, se pueden señalar dos casos muy interesantes por la calidad de las obras incluidas en ellos.

El primero, se corresponde con fray Damián Cornejo —obispo entre 1694 y 1706— quien, en su condición de franciscano y prelado, encargó a García de Bouzas la realización de una serie de lienzos —dedicados a la vida del Santo Patriarca— para el convento de Padres Franciscanos de la ciudad.

El segundo, se refiere a fray Juan Muñoz de la Cueva (1717-1728). Este prelado hizo suyo el empeño —ya presente en el siglo pasado— de remozar la vieja estructura de la catedral orensana —tanto desde un pun-

⁵⁰ Véase LOPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. IX. Santiago de Compostela, 1908 (Ed. facsímil, Salvora, 1983).

Ha sido estudiado el caso de Don Pedro Carrillo y Acuña el cual, en su testamento, menciona una serie de cuadros -entre los que se encuentran varios de Guido Reni-. FERNANDEZ GASALLA, L.: «Las obras de Guido Reni en la colección del arzobispo de Santiago don Pedro Carrillo (1656-1667)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVIII, (1992), pp. 431-435.

⁵¹ RIOS MIRAMONTES, M^a.T.: *Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo*. Santiago de Compostela, 1986.

to de vista material como espiritual—. El traslado de las reliquias de los mártires orensanos Santa Eufemia, San Facundo y San Primitivo, le permitió introducir, en la capilla mayor, dos grandes telas vinculables a Simón Peti, alusivas al martirio de dichos santos.

Asimismo, la presencia de otros dos lienzos en el ático del retablo de Nuestra Señora del Carmen —muy probablemente de la misma autoría, pero de menor tamaño—, permite plantear la hipótesis sobre otro ejemplo de patronazgo por parte de fray Juan Muñoz.

Fuera de la ciudad de Ourense, la devoción personal de Muñoz de la Cueva hacia Santa Mariña de Aguasantas queda reflejada en otros dos cuadros: uno, dedicado al martirio de esta santa orensana y otro, correspondiente a un retrato del prelado.

En Tui, son escasas las obras que se pueden asociar —de una forma segura— con la actividad particular de sus prelados. Suponemos, sin embargo, que la tela de San Francisco Javier, guardada en la capilla de Santa Catalina, debe ser asociada con una devoción particular de Don Bernardino León de la Roca, obispo tudense entre 1669 y 1673.

En Mondoñedo, los ejemplos con que se cuenta, se asocian a dos figuras fundamentales para la historia de esta diócesis.

La primera, es la de Alonso Messía de Tobar —artífice del traslado de parte de las reliquias de San Rosendo desde el monasterio de Celanova hasta la Catedral de Mondoñedo—, del cual se conserva un retrato firmado por Juan Camaño en 1615. En él, se le representa arrodillado ante el Santo beneditino.

La segunda, se corresponde con Fray Alejandro Sarmiento de Sotomayor (1728-1751), el cual —al promover la reconstrucción del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios y trasladar su residencia de verano al pazo del Buen Aire, en la cercana parroquia de Masma— financió la construcción de la nueva iglesia parroquial de San Andrés —presidida por un retablo mayor decorado con pequeños cuadros de San Benito, San Bernardo, los Padres de la Iglesia y los Evangelista—.

Restarían, todavía, dos ejemplos por mencionar: el de don Francisco de Villafañe, quien, en 1632, regaló a la catedral cuatro tablas con los Evangelistas —hoy colgadas en la sacristía— y el de fray Rafael Díaz de Cabrera, con el cual se ha asociado la Asunción de la Virgen de la Sala Capitular.

En Lugo, apenas se puede establecer relaciones claras entre la pintura y los prelados —aún habiendo sido Don Manuel José Santa María Salazar, obispo entre 1726 y 1734, el que, en el año de inicio de su mandato, puso

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.

la primera piedra de la futura capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes—.

Por último, Astorga contó con un prelado, cuyo carácter se debe asociar con el prototipo de mecenas. Este es Don Alonso Messía de Tobar, que tras ser obispo de Mondoñedo, pasó a gobernar la diócesis de Astorga. Con su labor e iniciativa, hay que vincular el Santuario de Nuestra Señora de As Ermitas —antiguo seminario— en el que se guarda un retrato del obispo fundador, obra de Juan de Peñoslada y Sandoval⁵².

Por lo que se refiere a los cabildos, su actividad se concentra en el ámbito de las reformas catedralicias. En este sentido, se puede observar como la pintura va a estar, constantemente, supeditada a esas intervenciones arquitectónicas o litúrgicas, que, con el paso del tiempo, se van produciendo dentro de los edificios. Primarán, por lo tanto, las referencias a pinturas murales o de altar, siendo ejemplos contados los que se refieran a pintura exenta.

En Santiago, la ejecución de todo el revestimiento barroco de la capilla mayor —incluyendo su tabernáculo—, exigía una adecuación de su marco arquitectónico a la nueva remodelación. De ahí que, progresivamente, desde los años finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, se fueran sucediendo las decoraciones murales, que cubren sus bóvedas, perdurando la realizada por Fernández Gabriel entre 1764 y 1767,

Se deben entender, también como asociados a la actuación del cabildo, encargos puntuales como el Santiago Sedente —copia de la imagen que preside la capilla mayor— que García de Bouzas realiza en 1748, o los dos cobres, de origen flamenco, que adornan la sala capitular.

Ya de un modo aislado, es preciso señalar algunas donaciones particulares. Entre ellas destaca la Virgen de Guadalupe —obra de Juan Patricio Morlete Ruiz—, donada en 1770, por el canónigo Losada⁵³.

⁵² Sobre el mecenazgo de Alonso Messía, véase: GONZALEZ GARCIA, M.A.: «D. Alonso Mexía de Tovar: Apuntes sobre un obispo mecenas en el primer tercio del siglo XVII» en *VII Congreso del C.E.H.A. Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Murcia, 1988, pp. 421-429.

⁵³ Un análisis completo sobre la actividad patrocinadora de alguno de los canónigos compostelanos del siglo XVIII, si bien se trata de éste desde un punto de vista arquitectónico, es el dado por FOLGAR DE LA CALLE, M.C^a.: «Promotores del barroco gallego: D. Diego Juan de Ulloa» en *I Congreso Internacional do Barroco*. II. Porto, 1991, pp. 371-396.

En Ourense, lo mismo que en Santiago, la actividad constructiva, concentrada en su deambulatorio y en la ampliación de la capilla del Santo Cristo, absorbe toda la atención del cabildo. Es natural, por ello, que sea ésta última el lugar donde mayor número de pintura se concentra —siendo, en su mayoría, de origen vallisoletano, salmantino u orensano—.

Sin embargo, también es posible observar ciertas preocupaciones por el adecentamiento de otras partes del edificio catedralicio. Así, en el último tercio del siglo XVIII, se renueva la decoración mural del Pórtico del Paraíso y, en 1767, se decora la nueva sala capitular.

También en el caso orensano, se conservan ejemplos de aportaciones particulares de los miembros del cabildo. En este grupo, hay que incluir el San Jerónimo —atribuible a Diego Polo— regalado por el Deán Don Antonio Francisco Salgado y Vergara, y, quizás, la Inmaculada Concepción firmada por Baltasar de Castrejón.

En Tui, las reformas más importantes se centran en su cabecera. La recuperación del culto de numerosos santos locales y la beatificación de San Pedro González Telmo —cuyas reliquias se conservan en dicha Catedral—, generaron, en primer lugar, la ampliación de la capilla dedicada a este Santo, con la consiguiente aparición de nuevos altares y de una espléndida decoración mural. Así, junto a esas pinturas de la bóveda —marco ornamental del altar relicario—, cabe destacar el retablo dedicado a la Inmaculada Concepción y, sobre todo, el altar de Santa Librada y sus ocho hermanas.

En la sacristía, se conservan una serie de telas —donadas al cabildo en 1617—, donde se representan a diferentes santos obispos y mártires de la diócesis.

En Mondoñedo, apenas existe una actividad constructiva relevante hasta la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el cual se decora la bóveda de la capilla mayor⁵⁴. No obstante, se podría reconocer la intervención del cabildo en la reforma de la fachada de la catedral, auspiciada por fray Juan Muñoz y Salcedo entre 1716 y 1728. En ésta, en el tímpano del arco de medio punto de la entrada, figura una Inmaculada Concepción.

En Lugo, existe una única obra digna de mención. Se trata de la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, cuya decoración mural fue reali-

⁵⁴ FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *Un siglo de pintura...*, op. cit., pp. 390-402.

zada por Miguel Antonio García de Bouzas, en 1735. Es el mejor ejemplo de la supeditación de la pintura a una función meramente decorativa, en la cual el programa expuesto se diluye en la arquitectura. También es el modelo paradigmático del interés del cabildo por una obra de gran empeño, íntimamente ligada a esta institución —semejante a la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense—⁵⁵.

Las ordenes religiosas

De nuevo, vuelve a ser la favorable situación económica que viven estos centros eclesiásticos —receptores de rentas, diezmos y otros tributos de carácter señorial—, la que justifica su consideración como los segundos grandes promotores del arte gallego, incluida la pintura⁵⁶.

Además, encabezados por benitos y bernardos, el sistema monacal y conventual gallego vive en la Edad Moderna, un período de singular relevancia, aumentando el número de miembros —tanto en las órdenes seculares como en las regulares—⁵⁷.

Por orden de importancia, destacan: en primer lugar, los benedictinos y los cistercienses —órdenes de carácter monacal—; en segundo lugar, con un prestigio semejante, aparecen las órdenes conventuales de los franciscanos —con todas sus ramificaciones— y los dominicos; y, en tercer lugar, otras órdenes —cuya implantación más desigual en el conjunto de Galicia— les impidió adquirir un desarrollo paralelo a las ya mencionadas⁵⁸.

Los centros benedictinos -lo mismo que los cistercienses-, según ha demostrado Eiras Roel, ocupan un papel destacado dentro de la nómina y jerarquía del señorío jurisdiccional gallego⁵⁹. Dicho prestigio y poder eco-

⁵⁵ La decoración mural de su capilla mayor se corresponde con el último tercio del siglo XVIII. FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *Un siglo de pintura...*, op. cit., pp. 763-773.

⁵⁶ BURGO LOPEZ, M.C.: «El señorío monástico gallego en la Edad Moderna», *Obradoiro de Historia Moderna*, II, 1992, pp. 99-121.

⁵⁷ SAAVEDRA FERNANDEZ, P.: «La Iglesia Gallega...», op. cit., pp. 587-592.

⁵⁸ GARCIA IGLESIAS, J.M.: *O Barroco...*, op. cit., pp. 220-223.

⁵⁹ EIRAS ROEL, A.: «El señorío gallego en cifras. Nómina y ranking de los señoríos jurisdiccionales», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVIII, 103, (1989), pp. 113-136; BURGO LOPEZ, M.C.: «El señorío monástico gallego...», op. cit., pp. 99-121; REY CASTELAO, O.: «Cistercienses y benedictinos en la Galicia moderna: evolución numérica y análisis social», *Actas do Congreso Internacional sobre San Bernardo e o Cister en Galicia e Portugal*. I. Ourense, 1992, pp. 307-327.

nómico, derivado de sus rentas aforadas, les permite a estas comunidades afrontar un gran número de obras —principalmente orientadas a remodelar las viejas fábricas medievales en que vivían—⁶⁰. Este empeño conlleva la aparición de manifestaciones artísticas muy variadas, no solo arquitectónicas, sino también escultóricas y pictóricas.

Entre los benedictinos —profundamente marcados por su incorporación a la congregación de San Benito el Real de Valladolid—, cabe destacar comunidades como la de San Martín Pinario, en Santiago de Compostela, dentro de la cual, a pesar de los daños y pérdidas causados por la desamortización, se conservan obras significativas como la tabla de San Benito —atribuida a Francisco Andrade—, las pinturas murales de la capilla de Nuestra Señora del Socorro —vinculadas a Juan A. García de Bouzas— o el lienzo firmado por Claudio Coello —también dedicado a la Virgen del Socorro—.

Fuera de la sede apostólica, sobre todo en la Galicia interior, también existen importantes enclaves benedictinos. De especial interés, es la colección de Vilanova de Lourenzá; un buen ejemplo de los estrechos lazos de unión que existían entre los diferentes monasterios benitos, ya que aquí —en tierras de Mondoñedo—, se vuelve a encontrar al santiagués Francisco Andrade, en esta ocasión, pintando el altar relicario de la sacristía. Lourenzá cuenta, además, con un rico y variado patrimonio pictórico, quizás el más sobresaliente del ámbito gallego.

En Monforte de Lemos, el monasterio de San Vicente do Pino —configurado arquitectónicamente a lo largo del siglo XVI— centra su actividad, durante el Barroco, en el adorno de su iglesia, sobre todo en su retablo mayor, presidido por un lienzo vinculable al taller de Bernardo de la Peña. En él, se conservan un buen número de obras de procedencia imprecisa, entre las que se pueden destacar las telas de San Plácido, San Antonio de Padua y Cristo atado a la columna y San Pedro.

Ya en Ourense —donde la huella benedictina es muy importante—, existen dos centros significativos, que están, en el caso de la pintura, íntimamente vinculados entre sí. El primero sería San Esteban de Ribas de Sil, cuyo patrimonio se compone de un altar relicario y diferentes lienzos. Estos últimos, aunque en la actualidad se encuentran en la sacristía del monasterio citado, se deben vincular con el patrimonio expoliado

⁶⁰ VILA JATO, M.D.: «Promotores, clientes y...», op. cit., p. 565.

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.

—durante la desamortización— en San Salvador de Celanova. Parte de éste fue a parar a los fondos del antiguo museo provincial, otra —sin saber muy bien cómo— llegó a Ribas de Sil; en conjunto, se trata de una serie completa de santos de la orden.

Otros centros menores —como pueden ser los prioratos y anejos— también conservan muestras pictóricas interesantes. De este modo, se puede destacar las pinturas murales que adornan la bóveda de la iglesia de San Salvador de A Pobo de Trives, en Sobrado de Trives, las que, en su día, figuraron en la sacristía de Santa Cristina de Ribas de Sil, en Parada de Sil, o el lienzo conservado en la iglesia parroquial de San Salvador de Arnoia, antiguo patronato dependiente de Celanova.

Los cistercienses sufrieron un proceso de centralización semejante al benedictino, al incorporarse —desde finales del siglo XV pero, sobre todo, a lo largo del XVI— a la Congregación de Castilla.

El centro más importante, desde un punto de vista pictórico, es Santa María de Oseira, cuya fábrica medieval fue enmascarada por un complejo programa de pinturas murales —en un proceso que arranca desde 1694 hasta 1762—. Esta decoración debe ser entendida como una adecuación al gusto de la época, donde se mezclan, a partes iguales, el fasto propio de un período de esplendor y la nostalgia del prestigio pasado⁶¹.

De menor importancia son otros centros como Santa María de Melón, Santa María de Meira o la iglesia parroquial de San Miguel de Osmo, vinculada al cenobio de San Clodio⁶².

Por lo que se refiere a las órdenes conventuales, hay la posibilidad de diferenciar dos grupos: primero, el formado por franciscanos y dominicos, cuyo asentamiento en Galicia durante la Edad Moderna está perfectamente consolidado, incidiendo en los ámbitos urbanos; segundo, el constituido por otras órdenes de menor implantación pero que, durante los siglos XVII y XVIII, experimentarán un crecimiento importante.

⁶¹ Tan importante como la decoración mural de Oseira, es la que se conserva en Santa María de Oia, realizada en 1777. FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *Un siglo de pintura...*, op. cit., pp. 527-528.

⁶² DOMINGUEZ CASTRO, L.: «Os cenobios cistercienses do Ribeiro na desamortización de Mendizabal: Tipoloxía dos bens e socioloxía dos compradores» en *Actas do Congreso Internacional sobre San Bernardo e o Cister en Galicia e Portugal*. I. Ourense, 1992, pp. 463-474.

En el caso de los franciscanos —cuya provincia de Santiago contaba con cuarenta y dos conventos de religiosos y 27 de monjas⁶³—, su patrocinio pictórico es sobresaliente, no por la cantidad de obra concentrada en cada uno de ellos, sino por lo homogéneo de su distribución. Así, tanto en los conventos de Santiago, Ourense, Mondoñedo, como en otros menores —situados en A Coruña, Monforte de Lemos, Pontevedra, Viveiro, Ribadeo o Herbón—, se conserva algún ejemplo digno de mención. Quizás habría que subrayar la importancia de Herbón —uno de los tres colegios-seminarios de la España franciscana—, la presencia de un San Francisco atribuido a Zurbarán en las Capuchinas de A Coruña y la profunda devoción que esta comunidad demuestra hacia la Virgen de Guadalupe.

Algo parecido ocurre con los dominicos que, en 1641, contaban con 13 conventos en Galicia⁶⁴. En cada uno de ellos se conserva algún tipo de representación pictórica. Por ejemplo, en el convento de Ourense —en la actualidad iglesia parroquial de Santa Eufemia— existe un magnífico lienzo dedicado a Santo Domingo en Soriano, iconografía que se repite en los conventos de Santiago, Lugo, Viveiro y Valdeflores. Sin lugar a dudas, este último —el monasterio de monjas dominicas de Nuestra Señora de Valdeflores— es el equivalente a Herbón para los dominicos, ya que se guardan un buen número de lienzos de gran calidad, algunos procedentes del desaparecido convento de Santo Domingo de Viveiro. Caso aparte es el convento de San Jacinto de Monforte de Lemos —iglesia parroquial de Santa María de A Regoa— vinculado, lo mismo que el de Santa Clara, a los condes de Lemos.

El resto de las órdenes religiosas apenas cuentan dentro del panorama pictórico gallego. Sólo el convento de mercedarios de Santa María la Real de Conxo, en Santiago de Compostela, parece salirse de esa tónica, conservándose diferentes lienzos —dos de ellos, retratos atribuidos, aunque con reparos, a García de Bouzas— que, tras la desamortización, fueron trasladados al monasterio de San Juan de Poio.

Por último, de la Compañía de Jesús, que durante la Edad Moderna vive su época dorada —asentándose en diferentes centros urbanos—, apenas se cuenta con dos ejemplos: un cobre localizado en el ático del retablo de San Francisco Javier de la iglesia de la Compañía de Santiago de Compostela y un cuadro dedicado a San Francisco Regis, procedente de Santa Eufemia de Ourense.

⁶³ COMA, M.: «Franciscanos» en *Gran Enciclopedia Gallega*, XIV, pp. 43-44.

⁶⁴ PALOMARES, J.M.: «Dominicos» en *Gran Enciclopedia Gallega*, XIV, p. 161.

La nobleza e hidalguía.

Estos dos grupos —el de la alta nobleza y los pequeños señores e hidalgos— juegan un papel importante dentro del patrocinio pictórico gallego, no tanto por la cantidad de obra que se ha podido recoger como por la calidad de la misma.

Dentro del primero —grupo que, progresivamente, pierde protagonismo político y económico sobre el territorio de Galicia a partir del siglo XVI⁶⁵— habría que incluir a los condes de Lemos⁶⁶, cuyo patronazgo se hace evidente en los fondos que forman el Museo de Arte Sacro de las Clarisas de Monforte o el lienzo de Santo Domingo, que se conserva en la iglesia de A Regoa. Naturalmente, también es preciso incluir, en este apartado, a los condes de Salvaterra —que se asocian con las pinturas murales de Santa María de Gargamala, en Mondariz y el retablo mayor de Santa María de As Neves—.

El papel desempeñado por la baja nobleza e hidalgos —por los «señores medianeros»— es mucho más importante que el desempeñado por los grandes señores, ya que —siendo el estamento que, junto con los grandes dignatarios eclesiásticos, ocupa el vacío político dejado por la alta nobleza— su participación en la promoción artística es más directa y numerosa⁶⁷.

Los ejemplos están vinculados a muestras dadivosas para con ciertas instituciones eclesiásticas —semejantes a las de la gran nobleza— o a iniciativas de carácter privado y funerario.

Entre las primeras se podrían señalar: la de los Arango y Sotomayor —que levantan el retablo de Nuestra Señora de la Misericordia en Santa María la Grande de Pontevedra—, la de los Mondragón⁶⁸ —que contratan a Francisco Couelo del Villar, para que haga una copia del cuadro de

⁶⁵ VILLARES, R.: «La sociedad del antiguo régimen: hidalgos y campesinos» en *Historia de Galicia*. III. Vigo, 1991, pp. 599-600.

⁶⁶ Su señorío se distribuye por la meseta interior lucense, incluyendo los condados de Sarria y Villalba, por el norte orensano, en la margen izquierda del Sil, y en la provincia de Betanzos, dominio de los antiguos condes de Andrade. EIRAS ROEL, A.: «El señorío gallego en cifras...», op. cit., pp. 126-127.

Además, véase: SAAVEDRA FERNANDEZ, P.: «El régimen señorial y poderes locales» en *Historia de Galicia*. III. Vigo, 1991, pp. 517-536.

⁶⁷ VILLARES, R.: «La sociedad del antiguo régimen:...», op. cit., pp. 601-604.

⁶⁸ FERNANDEZ GASALLA, L.: «El pazo de Santa Cruz de Rivadulla y el mecenazgo de la familia de Mondragón», *Abrente*, 23-24, (1991-1992), pp. 169-193.

Nuestra Señora del Socorro de San Martín Pinario—, la de los condes de Maceda -que financian la construcción de los retablos del Santuario de Nuestra Señora de La Barca en Muxía-, la de Don Antonio Sánchez Taibo —que dona una colección de cuadros flamencos al Hospital de San Antonio de Padua, así como su retrato y el de su esposa—, o la del licenciado Bartolomé Maseda —que financia la decoración mural del Santuario de Nuestra Señora del Puente de Arante, en Ribadeo—.

Entre las segundas sólo es posible señalar la pintura mural que preside el sepulcro de Don Alvaro Pérez Osorio y su esposa —situada en la girola de la catedral de Mondoñedo— y las que adornan el sepulcro del mariscal de campo Don Juan del Castillo, en San Francisco de Pontevedra.

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.