

EL SEPULCRO DEL ARZOBISPO DON FRANCISCO BLANCO COMO EJEMPLO DEL “ARTE CONTAMINADO” DE MATEUS LOPES.

Ana E. Goy Diz¹

Catedrática de Historia del Arte | Grupo de Investigación Iacobus

Centro de Estudios de Historia de la Ciudad | Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

La muerte de João de Ruão, ocurrida en Coimbra, en 1580, coincide con los últimos años del arzobispado de don Francisco Blanco de Salcedo, que rigió la sede compostelana entre 1574-81. A su fallecimiento, sus testamentarios encargaron el diseño de su sepulcro al arquitecto portugués Mateus Lopes, que hacía un par de años que se asentara en la ciudad. A través de este proyecto, este maestro introdujo en Galicia ese estilo contaminado, tan típico del quinientismo portugués y relacionado con la obra de João de Ruão, en el cual se combina arquitectura y escultura en una obra de arte total.

A este encargo le siguieron otros de mayor relevancia, pero el sepulcro del arzobispo Blanco debe ser considerado el precedente que sirvió de base al diseño y desarrollo de proyectos posteriores, por lo que su importancia y trascendencia debe ser reconsiderada.

Palabras-clave: Mateus Lopes; Galicia; arquitectura; escultura; Renacimiento.

Abstract

The death of João de Ruão, occurred in Coimbra, in 1580, coincides with the last stage of the archbishopric of Don Francisco Blanco de Salcedo, who ruled Compostela between 1574-81. At his death, his testators entrusted the design of his tomb to the Portuguese architect Mateus Lopes, who had been living in the city for two years. Through this project, this artist introduced in Galicia that contaminated style, so typical of Portuguese XVIth century and related to the style of João de Ruão, in which architecture and sculpture are combined in a total work of art. This work was followed by others of greater relevance, but the tomb of Archbishop Blanco should be considered the precedent for the design and development of subsequent projects, thus its importance should be reassessed.

Key-words: Mateus Lopes; Galicia; architecture; sculpture; Renaissance.

¹a.goy.diz@usc.es

A Modo de Introducción

El siglo XVI en Galicia fue un período de profunda transformación en el ámbito artístico que se vio impulsado por la expansión de las ciudades, la fundación de la universidad, la reforma del clero regular y secular y el reforzamiento de determinados linajes nobiliarios que tuvieron un papel relevante como promotores o mecenas de nuevos proyectos.

En este contexto, en Compostela se emprendieron obras de gran relevancia que supusieron la modernización de la ciudad, de acuerdo con los ideales renacentistas que por entonces se difundían por Europa. La construcción del Hospital Real, del claustro de la catedral, de las casas de Consistorio, del colegio de Fonseca, así como la renovación de los monasterios de San Martiño Pinario, San Paio de Antealtares y de los conventos de San Agustín, San Francisco y de San Domingos de Bonaval son un buen ejemplo de estos cambios (Vila Jato, 1993).

Durante la primera mitad del quinientos se percibe, a través del análisis de la documentación, una falta de mano de obra cualificada, por lo que los principales talleres de arquitectura, escultura, pintura y orfebrería estuvieron dirigidos por artistas procedentes del norte de Europa (Flandes, Borgoña, Francia...) y de España, siendo especialmente numerosos los maestros de Trasmiera, Vizcaya, Burgos y Salamanca.

Esta tendencia varía a partir de la segunda mitad de la centuria, donde se documenta una reducción importante de mano de obra del norte de Europa y una paulatina pérdida de peso de los talleres peninsulares. Este agotamiento coincidió

con un incremento significativo de maestros portugueses, que se asentaron en la región, llegando a tener un peso muy significativo en el tránsito del siglo XVI al XVII.

Con esta situación, es fácil entender el periplo de Nicolau de Chanterenne, Martín de Blas, Guillén de Colás, Cornielles de Holanda, Crispín de Evelino o de Juan de París que recabaron en Compostela durante un tiempo. A este grupo debemos sumar los numerosos artistas portugueses como Manuel Arnao, Fructuoso Manuel (García Iglesias, 1986), o familias enteras como los Cedeira (Duo Rámila, 2018) o los Lópes que se asentaron en Galicia, introduciendo unas nuevas formas de entender el arte.

El Arzobispo Francisco Blanco de Salcedo, un hombre de la contrarreforma.

Aunque el objeto de este trabajo es el análisis del sepulcro del arzobispo, es preciso detenernos en analizar quién fue Francisco Blanco de Salcedo y que peso tuvo en la diócesis compostelana (Rey Castela, 2004). Sabemos que nació el 1 de enero de 1512 en Capillas (Palencia), en el seno de una familia numerosa, dedicada a la explotación del campo. En su pueblo natal recibió una educación básica, pero viendo sus padres las dotes que tenía para el estudio, decidieron que completara su formación en Valladolid, en el Colegio Mayor de Santa Cruz, donde ingresó en 1538 y llegó a ser profesor de Teología de la Universidad. En 1554 fue nombrado canónico de la catedral de Oviedo y de Palencia². Fue profesor de teología del futuro Felipe II, cuando todavía era príncipe, y como su teólogo de cámara lo acompañó el día de su boda con la princesa María Tudor (Santiago Rodríguez,

² Información disponible en "Francisco Blanco Salcedo", Episcopologio de la Diócesis de Málaga [disponible en:] <https://www.diocesismalaga.es/includes/tabla-episcopologio-ficha.php?id=58> [consultado el 19/04/2018].

2013). Ya como rey, elevó una propuesta al papa Paulo IV para Don Francisco Blanco fuera obispo de Ourense (1556-1563), cargo desempeñó durante doce años.

Estando al frente del mismo, fue nombrado, en 1561, conciliar de Trento, a donde acudió acompañado de otros eminentes teólogos como Laínez, Cano, Salmerón o Pedro Guerrero. Participó activamente en las sesiones del concilio, ganándose el reconocimiento de propios y de extraños. En 1565, fue promocionado al obispado de Málaga, sede que gobernó hasta 1573. Durante su mandato intentó reorganizar la diócesis malacitana, de acuerdo con los principios emanados del Concilio y promovió la fundación del Hospital de Convalecientes, del convento de los recoletos de San Francisco de Asís y del Colegio de la Compañía de Jesús. Tras casi nueve años en Málaga, fue promovido a la sede compostelana, a donde llegó el 1 de septiembre de 1574 (Hoyo, 1607). Su designación fue una decisión meditada por el rey, que buscaba una persona que fuera capaz de gobernar con firmeza la diócesis, pero que contara con la habilidad necesaria de negociar con un cabildo conflictivo como era el compostelano.

De esta etapa debemos destacar su talante reformista e innovador característico de un hombre de la contrarreforma, preocupado por impulsar programas de formación del clero. En este ámbito, redactó las constituciones capitulares y convocó el XLVIII sínodo compostelano. Interesado por la modernización del culto y la nueva liturgia, impulsó la continuación de las obras de construcción del claustro de la catedral, que dirigió Juan Herrera el de Gajano, y la reforma de la capilla mayor y del cimborrio, que encargó a Juan Bautista Celma (García Iglesias, 2013). Impresionado por

las consecuencias de la devastadora peste de 1576, se interesó por la asistencia de los enfermos contagiosos, que no podían ser tratados en el Hospital Real, por eso fundó y dotó el hospital de San Roque y apoyó la formación de los jóvenes a través de la fundación del colegio de la Compañía de Jesús.

Don Francisco Blanco, como fray Bartolomé de los Mártires, don Juan de Sanclemente o don Fernando de Vellosillo, es un claro ejemplo de los prelados contrarreformistas, que después del Concilio se preocuparon por la modernización de la iglesia y la mejora de las condiciones de vida de aquellos fieles, a los que consideraban ovejas de sus rebaños.

El Sepulcro Del Arzobispo en la Iglesia de la Compañía.

En la actualidad el sepulcro del arzobispo se localiza en la iglesia del antiguo colegio de los jesuitas, que pasó a ser la capilla de la Universidad de Santiago de Compostela, cuando en tiempos del rey Carlos III, la Compañía de Jesús fue expulsada de España y de todas las posesiones de ultramar.

Esta iglesia es una construcción de mediados del siglo XVII que ha sido estudiada por diversos autores, los cuales no han llegado a un acuerdo sobre la atribución de las trazas, debido a la falta de documentación (López Vázquez, 2016) pero que nosotros, como ya defendimos en su momento (Goy Diz, 1997), creemos que puede vincularse con el arquitecto Bartolomé Fernández Lechuga, por las analogías que presenta con la vecina iglesia de San Agustín, que él diseñó (Fernández Gasalla, 2004). Por lo tanto, el templo actual empezó a edificarse más de sesenta años después de la muerte del

arzobispo Blanco, lo que implica que el sepulcro fue diseñado para la iglesia medieval que ocupó anteriormente este mismo solar.

De esa iglesia no se conserva nada, pero conocemos las descripciones que hizo de ella el cardenal Jerónimo del Hoyo, en sus Memorias (1607). En ellas nos dice que el convento de Santa María A Nova estaba ubicado en un sitio apacible y desahogado de la ciudad, en la parte más llana y sana, junto a la plaza de Mazarelas. Siguiendo su relato, afirma que fue construido por la Tercera Orden de San Francisco y, cuando los frailes se retiraron a los conventos de Melide y Santa Catalina de Faro, fue ocupado por las clarisas que, pasado un tiempo, también lo abandonaron al trasladarse a la casa que las monjas tenían extramuros de la ciudad.

Al estar desocupado el convento, el arzobispo don Francisco Blanco decidió comprarlo y añadir las casas colindantes y las huertas más próximas hasta formar un conjunto que se extendía entre la plaza de Mazarelas y la muralla de la ciudad. A continuación, solicitó un permiso al ayuntamiento para regularizar la parcela y levantar el muro que delimitaría toda la propiedad (López Ferreiro, 1907).

La iglesia ocupaba prácticamente el mismo solar que la actual y según la descripción del cardenal Jerónimo del Hoyo se trataba de una construcción *“hecha a traça antiga, pero con buena traça”* que presentaba *“sólo una nave y en la capilla mayor... a modo de crucero dos capillas con sus altares...”*. Es decir, atendiendo a las explicaciones de este autor, es muy probable que se tratase de un edificio del gótico mendicante, de nave única y cubierta de madera con una capilla mayor, *“de buena traça”*, que respondiera al modelo más habitual de los templos

franciscanos de la época, que solían presentar cabecera poligonal abovedada.

En esa iglesia fue donde el arzobispo don Francisco Blanco decidió ser enterrado. La razón por la que se decantó por este lugar parece perfectamente justificada por la simpatía y veneración que el prelado demostró a lo largo de toda su vida por la Compañía de Jesús, favoreciendo y apoyando la fundación del colegio de Monterrey, cuando regía la sede ourensana, del colegio de Málaga, cuando estuvo al frente de la diócesis malacitana y del propio colegio compostelano, del que fue fundador y al que designó como heredero de todos sus bienes (Rivera Vázquez, 1989). Por eso en su testamento, firmado el 17 de abril de 1581, dejó estipulado:

“...y mando que mi cuerpo sea sepultado en el colegio de la Compañía de Jesús que he fundado y dotado en esta ciudad de Santiago y que mi sepultura sea llana en el suelo o incluso en alguna pared de la iglesia de dicho colegio, a donde y como mejor paresciere al rector y al colegio de manera que no embarace la iglesia y solamente sirva de memoria para que los padres y hermanos del dicho colegio rueguen a Dios por mí.”³

Como se recoge en el texto, no especificó claramente el tipo de sepultura en que la que quería ser enterrado, dejando a la elección de sus albaceas, si sería bajo una simple lápida en un lugar preferente del templo o en un sepulcro adosado a una de las paredes del mismo. Lo que sí ordenó fue que se optara por la opción menos embarazosa y que *“se haga lo acostumbrado con moderación”*.

Con esta decisión, el prelado renunciaba a uno de los privilegios que tenían reconocidos los

³ Archivo Catedral de Santiago. Colección de documentos antiguos, nº 58.

arzobispos compostelanos, que era el ser enterrado en una tumba, frente al sepulcro del Apóstol, como muchos de sus predecesores, los cuales habían sido inhumados en la llamada Vía Sacra, que era el espacio existen en la basílica apostólica entre el coro y la capilla mayor (Díaz Fernández, 2003). Dicha renuncia no pareció importarle, por eso, el 27 de abril de 1581, una vez terminado el funeral en la iglesia de la Compañía, sus restos fueron depositados, de forma provisional, en una pequeña cripta que había bajo las escaleras de la capilla mayor, a la espera de que se construyera una sepultura que se correspondiera con la relevancia que el prelado había tenido en vida (López Ferreiro, 1905).

Pasado un tiempo prudencial, los testamentarios del arzobispo decidieron contratar la edificación del sepulcro y confiaron en el arquitecto portugués Mateus Lopes, al cual le encargaron, el 14 de noviembre de 1583, la ejecución de las obras (Pérez Costanti, 1930).

El Arquitecto Mateus Lopes

Mateus Lopes es uno de los arquitectos peninsulares más interesantes y más controvertidos del tránsito del siglo XVI al XVII. A lo largo de los últimos años, han sido numerosos los estudios realizados, pero todavía está pendiente una revisión de su producción artística en la que se valore la originalidad de un lenguaje muy personal, en el que se combinó el decorativismo del quinientismo portugués, con las formas del clasicismo escurialense que desde la corte se estaban imponiendo en los territorios de la periferia. Prueba de ello, es que sus obras no se adaptan a los criterios entonces imperantes en la Corona de Castilla, resultando anti-canónicas, heterodoxas, pero al mismo tiempo sugerentes y sumamente atractivas, de ahí el

éxito de sus proyectos, que triunfaron en Galicia durante más de treinta años.

Intentar resumir su producción en este trabajo, traspasaría los límites establecidos para un estudio de estas características, pero es importante destacar algunas cuestiones que nos ayuden a entender su obra.

Como solía ser habitual en la época, Mateus Lopes nació, creció y se formó en el taller de cantería de su padre, João Lopes o Velho, un maestro de obras oriundo de la zona de la Foz do Lima, reconocido como un prestigioso ingeniero hidráulico, que dirigió las traídas de agua de Porto, Viana do Castelo y Caminha (Reis, 1989). Precisamente acompañando a su padre, Mateus se trasladó a Pontevedra para colaborar con él en la construcción de la cañería y de las fuentes públicas y después de su muerte, asumió la conclusión de las empresas que habían quedado inacabadas, asentándose en la ciudad al menos desde 1566 hasta 1578. A partir de ahí se trasladó a Santiago, en donde llegó a ser el arquitecto más importante del momento por la relevancia de los contratos firmados. Tras más de tres décadas al frente del taller de arquitectura más activo de Galicia, la *saudade* hizo mella en su ánimo y regresó a Portugal, donde falleció en 1605 en Viana do Castelo (Goy Diz, 2006).

La irrupción de Mateus Lopes en el panorama artístico gallego coincidió con el momento de agotamiento de los talleres trasmeranos, tras la muerte de Juan de Ruiz de Pámanes, Juan de Herrera el de Gajano y posteriormente de Gaspar de Arce el Viejo, lo que le permitió hacerse con la dirección de las principales fábricas entonces activas. Entre otras, fue el maestro de obras de la orden benedictina a partir de 1576, interviniendo en la reconstrucción de los monasterios de Celanova, Lérez, Tenorio, Poio,

Pinario y Antealtares, además fue el fontanero del Hospital Real, del Ayuntamiento y arquitecto de la Universidad de Santiago. La única excepción fue la fábrica de la Catedral compostelana, ante la cual, el portugués presentó una solicitud para ser nombrado maestro, a la muerte de Juan de Herrera el de Gajano, y el Cabildo la rechazó. Se trata, por lo tanto, de una figura clave del panorama artístico de la segunda mitad del siglo XVI (Goy Diz, 2006).

El Triunfo de la Escultura Conimbricense en Compostela, a finales del siglo XVI. El Sepulcro del Arzobispo Blanco.

Pasados dos años de la muerte del arzobispo, sus testamentarios confiaron a Mateus Lopes el diseño de su sepulcro y le pagaron por ello quinientos ducados. En la escritura no se especificaron las características que debía presentar el monumento sepulcral, dejando libertad creativa al maestro.

Tan solo unos años antes, a comienzos de la década de los ochenta, Juan Bautista Celma se había hecho cargo de esculpir las tumbas del cardenal don Juan Martínez Terner, en la capilla de San Andrés, la de doña Mencía de Andrade en la capilla la Azucena y la del prior don Juan Vidal, sita en la capilla de la Virgen de Fátima, todas ellas en la catedral compostelana. En los tres casos, el escultor optó por el diseño de una tumba parietal en la que se representaba al difunto yacente sobre el lecho, pero ligeramente vuelto hacia el espectador, siguiendo el modelo

que había acuñado Sansovino y que se había difundido durante el renacimiento en Europa (Vila Jato, 1983). Mateus López, sin embargo, planteó en el sepulcro de don Francisco Blanco un modelo diferente (Fig. 1).

Como hemos señalado, en un principio el sepulcro se dispuso en la pared del evangelio de la capilla mayor de la iglesia medieval y cuando se construyó el templo actual, los jesuitas intentaron mantener en ese lugar preferente la tumba de su fundador, pero siguiendo el modelo de *Il Gesù*, que la orden estaba imponiendo a las nuevas fundaciones, la capilla mayor debía situarse entre las dos sacristías, lo cual suponía un inconveniente, si se quería conservar el emplazamiento de la tumba, por eso buscaron una solución.



Fig. 1 - Sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo. Mateus Lopes. 1583. Capilla de la Universidad. Santiago de Compostela.

Probablemente los arquitectos, tomando como modelo la disposición de las tumbas reales en la basílica de El Escorial, y optaron por remontar el sepulcro del arzobispo a una cierta altura, sobre la puerta de la sacristía. Además, tan sólo unos años antes, una solución similar se había adoptado en el colegio de la Compañía de Jesús de Monforte de Lemos (Lugo), para albergar el

sepulcro de su fundador, el arzobispo don Rodrigo de Castro y años más tarde, los arzobispos Girón y Rajoy repitieron la misma fórmula en la iglesia de las Mercedarias o en la capilla del Pilar de la Catedral para alojar sus tumbas.

Mateus López concibió el sepulcro como si se tratara de un retablo pétreo organizado arquitectónicamente en cuerpos y calles y rematado por un frontón triangular, que recuerda en su composición al esquema vignolesco de las fachadas jesuíticas. De acuerdo con él, la obra presenta un basamento ancho y movido, decorado con medallones de cabezas humanas,

las figuras de los doctores de la iglesia: San Agustín y San Gregorio, en la calle de la izquierda, y San Ambrosio y San Jerónimo, en la de la derecha. A diferencia de otras obras del taller, las esculturas no se acompañan de las cartelas con sus nombres, pero son fácilmente identificables por sus atributos. Resultan ser piezas de muy buena factura, con un tratamiento volumétrico bien conseguido, capaz de captar el movimiento grácil de las figuras. En ellas Mateus Lopes evidencia esa estrecha relación con los talleres conimbricenses que están sirviendo de modelos para sus obras y que se repite también en la fachada de la colegiata de Cangas de Morrazo (Pontevedra).



Fig. 2 - Detalle del cuerpo central del sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo. Mateus Lopes. 1583. Capilla de la Universidad. Santiago de Compostela.

que como señaló Vila Jato (1983), sirve de plinto a las columnas del primer cuerpo, de orden corintia, que presentan el tercio inferior del fuste decorado con bandas y cabujones, siguiendo soluciones similares a las que encontramos en los retablos conimbricenses de la época (Dias, 2003) y que el mismo Lopes volverá a emplear, años después, en el tercer cuerpo de la fachada de la iglesia de San Martiño Pinario. En las calles laterales se dispusieron, en nichos superpuestos,

la calle central se reserva para el retrato del difunto, cobijado bajo una bóveda de cañón con casetones decorados con cartelas, cabujones y puntas de diamantes, que recuerda a las utilizadas por Diego del Castillo en el Colegio de la Grazia de Coimbra. El prelado aparece arrodillado, cubierto con una capa arzobispal, ricamente labrada y con la cabeza cubierta por la mitra. Se representa en actitud orante, postrado ante el crucifijo y el libro que descansa sobre un reclinatorio cubierto con dos almohadones (Fig. 2).

El cuerpo principal se remata con un entablamento que vuelve a acusar el movimiento provocado por el avance de los soportes y que presenta el friso con la decoración de bustos humanos, enmarcados por cartelas manieristas, mientras que la cornisa, que se proyecta hacia

delante contiene elementos de ornamentación geométrica y vegetal. Sobre ella se disponen los florones de remate.

En el diseño de todo el conjunto, el maestro demuestra su conocimiento preciso de la tratadística de la época, tanto de origen flamenca como italiana, que combina con extraordinaria frescura, combinando recetas serlianas con modelos inspirados en los grabados de Vredeman de Vries que eran muy conocidos en Portugal.

El segundo cuerpo se articula mediante pilastras de fuste estriado que soportan el frontón triangular que remata el conjunto. En lugar preferente, aparecen las armas del prelado, mientras que el anagrama de Cristo preside el frontón.

Desde un punto de vista iconográfico, el sepulcro responde a los modelos post-trentinos que la propia Compañía de Jesús estaba difundiendo. El arzobispo Blanco era un *exemplum* de la nueva religiosidad que la Iglesia de Roma intentaba difundir, por eso en su epitafio en latín, que decora el frente de la urna sepulcral, se recoge el *cursus honorum*, destacando aquellas empresas más relevantes, y las virtudes humanas que lo hicieron más cercano para sus fieles.

“Dedicado a Francisco Blanco, leonés, debido a una recomendación basada en su virtud elegido primero para la sede de Orense después para la de Málaga y finalmente para el arzobispado compostelano, varón piadoso, incomparable en lo que atañe a la piedad, consejo, doctrina y vigilancia, presidente de teología en ocasiones y amparo de huérfanos y pobres de los colegios jesuitas de Málaga y Compostela y fundador en las ciudades de Orense y Compostela de hospitalidad gratuita, lo dedicaron a su

munificencia sus amigos y clientes . Vivió 69 años, 3 meses y 26 días.”

En el sepulcro, como es habitual en las obras de Mateus Lopes se recurre al empleo de medallones decorados con cabezas humanas que se distribuyen por el basamento, los frisos, las enjutas de los arcos o los casetones de las bóvedas. Este rasgo, muy característico del taller, permite enriquecer el programa iconográfico con referencias, a veces difíciles de interpretar, a personajes clásicos, del viejo y del nuevo testamento o incluso contemporáneos, que se incorporan a la obra. En este sentido, son destacables las referencias a la tradición clásica, entre los que es posible identificar las cabezas de Hércules, Héctor, Eneas, Minerva y Lucrecia (Fig. 3), que años más tarde volverá a introducir en la fachada de la iglesia del monasterio de San Martiño Pinario (Aguayo, 1983).



Fig. 3 - Detalle de los medallones de Hércules y Lucrecia del basamento del sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo. Mateus Lopes. 1583. Capilla de la Universidad. Santiago de Compostela.

Esas referencias clásicas, conviven con las citas al mundo bíblico representado a través de los medallones que muestran a los reyes David y Salomón (Fig. 4) que ocupan las enjutas del arco que enmarca el nicho donde se dispone el retrato del arzobispo. Estas referencias vétero-testamentarias, especialmente frecuentes en las

obras de este taller, las encontramos en los medallones del claustro reglar del monasterio de Celanova (Ourense), en la fachada de San Domingos de Viana do Castelo, en la capilla de San Felipe Neri y en la fachada del monasterio de San Martiño Pinario. Resulta interesante comprobar como la indumentaria de los monarcas recuerda por sus formas, la empleada en la época tanto por Carlos V como por Felipe II.



Fig. 4 - Detalle de los medallones de las enjutas del arco, decorados con los reyes de Judea de Sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo. Mateus Lopes. 1583. Capilla de la Universidad. Santiago de Compostela.

En la defensa del dogma, el peso de los llamados doctores de la iglesia va a ser fundamental como arma frente a la herejía, de ahí la importancia de la presencia de San Agustín, San Gregorio, San Anselmo y San Jerónimo, acompañando al arzobispo y dando fuerza a su discurso teológico, que adquiere en este caso, un peso muy relevante, como conciliario en Trento.

En el segundo cuerpo del sepulcro, se disponen las armas del prelado y sobre ellas el triunfo de la resurrección que se simboliza mediante el anagrama de Cristo que campea sobre los clavos que simbolizan la pasión y el tránsito a la vida eterna.

El cambio tipológico e iconográfico que se observa en la concepción del sepulcro del arzobispo Blanco viene determinado, como ya señaló Vila Jato (1983), por la influencia que sobre este arquitecto ejerció el proyecto de Pompeo Leoni para las tumbas del emperador Carlos I y de rey Felipe II en el Escorial, en las se muestran a los monarcas en oración perpetua ante la divinidad. Esta defensa del papel de la oración se enmarca en la religiosidad que se

impuso tras el Concilio de Trento.

Pero al mismo tiempo, el sepulcro del arzobispo Blanco, por su concepción escenográfica, también se ha relacionado con la tumba del Inquisidor Valdés que se localiza en la iglesia parroquial de Salas (Asturias), y que es obra del mismo escultor italiano. En ella, las figuras se

distribuyen tanto por la calle central, como por las laterales, completando el

programa iconográfico que expone en la tumba. Sin embargo, en nuestra opinión, las referencias para Mateus Lopes están en el sur, en su Portugal de origen, de donde toma esa concepción escenográfica de la arquitectura que él adapta al sepulcro del arzobispo, y que derivada de esa escultura conimbricense que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVI, vinculada a la piedra de ançã y a los talleres próximos a João de Ruão y a los maestros su generación. De ese modo introduce en Galicia un elemento novedoso en el panorama artístico de la región, que permite estrechar esas relaciones galaico portuguesas que en esta obra se hacen evidentes.

En nuestra opinión no es baladí que el material empleado en el sepulcro fuera la piedra de *Ançã*, esa caliza característica de las canteras del valle del Mondego, de la zona de Cantanhede, que Mateus Lopes conocía de sus viajes a Coimbra, a dónde está documentado que acudía con cierta frecuencia para comprar cal para sus obras (Zurrón Ocio, 1987) y donde es posible que entrara en contacto con los principales artífices de la época como Diego del Castillo o João de Ruão, que, por entonces, estaban trabajando intensamente en la ciudad (Craveiro, 1995).

En Compostela, la piedra de *Ançã* era un material conocido porque desde finales de la edad media habían llegado piezas de escultura de los talleres conimbricenses (Dias, 1995) y, además, lo había utilizado Nicolau de Chanterenne y Pedro Francés, en 1520, en los pilares de la capilla del Hospital Real, dejando uno de los conjuntos más interesantes del renacimiento en la península Ibérica (Vila Jato, 1999).



Fig. 5 - Fachada de la iglesia del monasterio de San Martiño Pinario. Mateus Lopes. 1598. Santiago de Compostela.

Con estos precedentes, Mateus Lopes recupera el uso de la calcárea de Coimbra, que importa de Portugal, y la introduce de nuevo en la ciudad, pero con ciertas novedades que le da una mayor originalidad a la obra, porque a diferencia del tratamiento que le había dado a sus esculturas Nicolau de Chanterenne, en las que predominaba

el blanco con pequeños toques de color para resaltar determinados detalles de la talla, Mateus Lopes se decanta por el empleo de una policromía de colores intensos, que prácticamente lo cubren todo, incorporando una gran riqueza de matices que aportan una mayor plasticidad al conjunto y una indudable originalidad.

Bien es cierto, que el empleo del color como complemento a la talla de la calcárea, ya lo habían utilizado con profusión los talleres conimbricenses con anterioridad y prueba de ello son piezas como los retablos de la capilla mayor del convento jerónimo de San Marcos de Coimbra (1522), de Nicolau de Chanterenne, o el de la Misericordia de Tentúgal de Tomé Velho, obra prácticamente contemporánea a la del sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco (Dias, 2003), sin olvidar algunas de las piezas más bellas de João de Ruão, como la Santa Inés del Museo Nacional Machado de Castro. Sin embargo, es preciso valorar que, en la Compostela de la época, la propuesta de Mateus Lopes debió de resultar muy innovadora desde un punto de vista programático y estético.

A Modo de Conclusión

El sepulcro del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo es una obra clave del arte gallego, donde se evidencian los profundos intercambios artísticos que se produjeron entre Portugal y España a finales del siglo XVI, bajo el reinado de un mismo monarca. De la fusión de las influencias surge así una obra mestiza, rica y sugerente, original y trasgresora que el maestro Mateus Lopes tomará como modelo para sus obras posteriores, especialmente para el diseño de la fachada monumental de la iglesia de San Martiño Pinario (Fig. 5).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUAYO, Antonio (1983). *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*. Ediciones o Castro. Sada (A Coruña).
- CRAVEIRO, M^a de Lurdes (1995). "A decoração na arquitectura quinhentista em Coimbra. A capela dos Reis Magos no Mosteiro de S. Marcos". *Revista Biblos*, vol. LXXI. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra. 417-432. [Disponible en]: <http://hdl.handle.net/10316/45368> [Consultado: 8 de julio de 2019].
- DIAS, Pedro (1995). "A Pedra de Ança, a escultura de Coimbra e a súa difusión en Galicia - A Pedra de Ança, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza. In J. C. Valle Pérez (coord.) *Do tardogótico ó manierismo: Galicia e Portugal*. A Coruña/Lisboa: Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundação Calouste Gulbenkian.
- DIAS, Pedro (2003). *A escultura de Coimbra do gótico ao maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (2003). *Desde Santiago: personas y aconteceres*. Santiago de Compostela: TresCtres Editores.
- DÚO RÁMILA, Diana (2015). *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1667)*. [e-book]. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela. [Disponible en:] <http://hdl.handle.net/10347/12025> [Consultado, 10 de mayo de 2018].
- FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2004). *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- GARCÍA IGLESIAS, Jose Manuel (1986). *La pintura manierista en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- GARCÍA IGLESIAS, Jose Manuel (2013). *Secretos de catedral: la basílica de Santiago de Compostela a través de sus tiempos y espacios*. Santiago de Compostela: Alvarellos; Consorcio de Santiago.
- GOY DIZ, Ana E. (1997). *El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga*. Ayuntamiento de Baeza, Jaén: Universidad de Jaén.
- GOY DIZ, Ana E. (1998). "El mecenazgo artístico de los arzobispos Blanco y Sanclemente". In A. Eiras Roel (Coord) *El reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, pp. 577-612.
- GOY DIZ, Ana E. (2006). "El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega". In A. E. Goy Diz y C. Patiño Eirín (coord.) *El tapiz humanista: actas del I Curso de Primavera "IV Centenario del Quijote"*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 277-334.
- HOYO, Jerónimo de (1607). *Memorias del arzobispado de Santiago*. Edición a cargo de A. Rodríguez González; Santiago de Compostela: B. Varela Jácome, Porto y Cia. Editores.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio (1905). *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*. Tomo VIII. Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (2016). "Las intervenciones de la Universidad de Santiago de Compostela y del Colegio de racioneros del Espíritu Santo en la iglesia de la Compañía de Jesús tras la expulsión de los jesuitas". *BSAA arte* [online], LXXXII: 229-256. [Disponible en]: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/453787> [Consultado 15 junio de 2018].
- PÉREZ COSTANTI, Pablo, (1930). *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela: Imprenta Seminario Central.
- REIS, Antonio Matos (1989). "Lopez uma familia de artistas em Portugal e na Galiza". *Revista de Guimaraes*. XCVI, 151-172.
- REY CASTELAO, Ofelia (2004). "¿Biografía o hagiografía?: "Memorias breves" del arzobispo don Francisco Blanco de Salcedo". In O. Rey Castela (coord.) *Cuatro textos. Cuatro contextos. Ensayos de Historia Cultural de Galicia*. Santiago de Compostela: Maxin, pp. 13-101.

RIVERA VÁZQUEZ, Evaristo (1989). *Galicia y los jesuitas: sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVII*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

SANTIAGO RODRIGUEZ, Miguel de (2013). *Francisco Blanco de Salcedo. Un preclaro padre conciliar nacido en Capillas hace cinco siglos*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.

SUÁREZ GOLÁN, Fernando (2010). “Pastor, esposo y príncipe. Visiones del episcopado en época moderna”. *Semata, Ciências Sociais e Humanidades*, 22: 293-309.

VILA JATO, M^a Dolores (1983). *Escultura manierista*. Santiago de Compostela: Caixa de Aforros Provincial de Ourense.

VILA JATO, M^a Dolores (1993). *Galicia en la época del Renacimiento. Galicia. Arte*. A Coruña: Hércules ediciones.

VILA JATO, M^a Dolores (coord.) (1993). *Parador de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela*. Madrid: Paradores.

ZURRÓN OCIO, M^a Luisa (1987). *Artistas que trabajaron en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XVI*. Tesis de licenciatura. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.