

# GAMBINO EN SAN MARTÍN PINARIO

POR RAMÓN OTERO TÚÑEZ

IN MEMORIAM  
A JOSÉ GUERRERO LOVILLO  
magnífico docente y gran investigador,  
con el mayor afecto de un sincero y leal amigo

Posee la iglesia compostelana de San Martín Pinario una copiosa colección de obras de Gambino. El objeto de este artículo ha sido documentar cada pieza, fijar su cronología, catalogarla y valorarla estilísticamente dentro del estilo rococó, predominante en Compostela durante los años 60 y 70 del siglo XVIII. José Gambino es la más representativa personalidad de la tendencia.

The church named San Martin Pinario in Santiago de Compostela, has a big collection of woks from Gambino. This paper makes the catalogue, fixed the cronology and study the estilistic value of all of pieces, inside the rococó style. The style was the main one from 1760 till 1770 in Santiago de Compostela. Gambino was the princial artist in this way.

En 1757 fue designado abad de San Martín Pinario fray Bernardo Ruiz, que había explicado Teología en San Vicente de Oviedo<sup>1</sup>, donde residía el P. Feijoo (1676-1765), que tanto allí como en la Universidad del Principado fue docente durante cuarenta años y cuya extraordinaria personalidad debió de resultar fascinante para cuantos lo conocieron y convivieron con él.

Pionero de la Ilustración en España<sup>2</sup>, las “Cartas eruditas” representan para la cultura ibérica una especie de “Enciclopedia”, donde se plasman su afición al método experimental, su espíritu abierto a los adelantos extranjeros y su tendencia contra

---

1. BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R.: *Abadologio del monasterio benedictino de San Martín Pinario en Santiago de Compostela*. “*Studia monastica*”, VII, I. Abadía de Monserrat, 1965, 177.

2. HERR, R.: *La Ilustración española*. “Carlos III y la Ilustración”. Ministerio de Cultura, 1989, 41.

errores y supersticiones. No obstante, el talante aristocrático del ilustre beneditino, fruto de una formación infantil<sup>3</sup> entre la sociedad fatigada y pasiva de los pazos gallegos de finales del siglo XVII, que pretende encontrar en las formas artísticas el descanso y el ocio, creando ritmos exquisitos y refinados, pletóricos siempre de audacia, introduce un elemento aparentemente contradictorio. Es como una inquietud premonitoria que se percibe también en la corte de Fernando VI y en la de los primeros años de Carlos III, un revulsivo para el barroco oficial vigente, un puente tendido hacia el neoclasicismo revolucionario y burgués<sup>4</sup>.

Cronológicamente asistimos a la aparición del mundo rococó, más humano, más accesible, más sensual, que no pretende expresar la grandeza o el poder, pero sí encantar o agradar<sup>5</sup>. La belleza no será ya lo perenne sino lo frágil, ni lo ideal sino lo tangible, ni el fruto de una racionalización sino de una sensación. La disimetría se convierte en un elemento anticlásico, debido a las siluetas y volúmenes no compensados de las partes que componen el conjunto. Y las esculturas pulen sus superficies hasta adquirir una morbidez y un brillo semejante a los de la seda.

No resulta, pues, extraño que un hombre de letras como Bernardo Ruiz, coetáneo de los últimos años de Feijoo y sucesivamente profesor en Oviedo, Salamanca y Santiago, patrocine, consciente o inconscientemente, el triunfo del nuevo estilo desde el abadiado de San Martín Pinario: no sólo invierte importantes cantidades en la panadería del monasterio, sino, y sobre todo, conecta con el escultor Gambino, máximo representante de la escultura rococó gallega<sup>6</sup>. Ciertamente circunstancias históricas propiciaron el cambio. La muerte en 1749 de Fernando de Casas, arquitecto del monasterio y figura cumbre del ultrabarroquismo dieciochesco, así como el eclipse de la actividad escultórica de Benito Silveira para el propio San Martín Pinario<sup>7</sup> son hitos importantes en el discurrir de la evolución de los gustos. Pero el encargo a Gambino de la imagen de *Santa Catalina*, por la que le pagan 811 reales en 1758, supuso de todas formas el afianzamiento de la exquisitez y refinamiento rococó. El cambio se hizo patente.

## EL RETABLO E IMAGEN DE SANTA CATALINA.

Todavía hoy el visitante de la monumental iglesia puede percibir muy bien definido el tránsito de las solemnes y majestuosas formas de las "máquinas" de Fernando de

3. MARTÍNEZ LOIS, A.: *Fray Benito Jerónimo Feijoo*. Diputación Provincial. La Coruña, 1992, 34 y ss.

4. OTERO TÚÑEZ, R.: *La imagería española y la crisis neoclásica*. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1968, 195-203, láms 1-13.

5. TRIADÓ, J.R.: *Las claves del arte rococó*. "Las claves del arte". Barcelona, 1986, 5.

6. OTERO TÚÑEZ, R.: *José Gambino*. Gran Enciclopedia Gallega, XV. Santiago, 1980, 106-110.

7. OTERO TÚÑEZ, R.: *El barroco y el rococó. Escultura*. "Historia del arte hispánico", IV. 2ª reimpresión. Madrid, 1989, 209-210.

Casas<sup>8</sup>, dominando nave, crucero y capilla del Socorro, a la intimidad y exquisitez del retablo de Santa Catalina, escondido en la penumbra de un pequeño recinto. Ciertamente que no se ha hallado el contrato para su ejecución, ni se ha relacionado nunca con taller alguno de ebanistería. Pero es indudable la colaboración de Gambino en obra destinada a albergar una escultura suya: así lo corrobora la reaparición de los motivos rococós allí utilizados, en la decoración de los paneles laterales del presbiterio de la iglesia, diseñados por el propio Gambino pocos años después, según diré más adelante.

Como el de la iglesia de las Huérfanas, obra de Francisco de Lens<sup>9</sup>, tan relacionado con Gambino, consta éste de un solo cuerpo, con su ático ajustado a la forma semicircular de la bóveda de casetones que cubre la capilla (lám. 1). Pero su planta es más movida al adelantar las columnas laterales y retraer el nicho que contiene la imagen mediante la convergencia oblicua de las calles lisas, orladas por asimétrica decoración, cuyo diseño de conjunto recuerda los grabados de Oppenord, diez o doce años anteriores. Repiten la decoración de rocallas tanto las pilastras como la rosca del arco que enmarca la hornacina. Deliciosas son también las cabezas infantiles de las cuales penden dichos motivos o rellenan las enjutas bajo el entablamento de este primer cuerpo del retablo. Su factura, de tierna morbidez, encaja enteramente dentro de las recetas del taller de Gambino, como comprobaremos enseguida. Ante la pantalla así dispuesta, el altar ofrece sus superficies cóncavas y convexas a otra espléndida teoría de sinuosas formas, destacadas mediante oro sobre un fondo jaspeado en azul, que, alternando con el de tonalidades rojizas reaparece para animar los diversos elementos arquitectónicos. El brillo de los relieves dorados y la suavidad de matices de esta imitación de mármoles logra un efecto refinado, a tono con el espíritu de la época, aunque su ejecución sea algo posterior, acaso de 1771, cuando Manuel Landeira cobra varias cantidades por pinturas realizadas para el monasterio.

Preside tal sinfonía de colores la imagen de *Santa Catalina*, magnífica y colosal figura, que cuenta entre las obras maestras del artista.

Se yergue, monumental, sobre alto podio, cuyo ritmo ascendente subrayan las contrapuestas volutas, evocando todavía la traza de los riquísimos pedestales de *San Ignacio* y *San Francisco Javier* en los respectivos retablos de la Universidad compostelana<sup>10</sup>, diseñados por Domingue de Andrade casi sesenta años antes.

La imagen de la doncella la presentaría originalmente portando los instrumentos caracterizadores de su martirio, hoy desaparecidos: la palma y una de las "cuatro

8. OTERO TÚÑEZ, R.: *El retablo mayor de San Martín Pinario*. Cuadernos de Estudios Gallegos, XXXIV, Santiago, 1956, 229-243; *Los retablos del crucero de San Martín Pinario*. Boletín de la Universidad compostelana, 64. Santiago, 1956. 1-10.- FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C.: *Retablo mayor de San Martín Pinario; Retablos del crucero de la iglesia de San Martín Pinario; Retablo de la capilla de Ntra. Sra. del Socorro de San Martiño Pinario*. "Galicia no tempo", Xunta de Galicia, 1990, 302-320.

9. COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Compostela, 1932, 410.

10. RÍOS MIRAMONTES, M.<sup>a</sup> T.: *Aportaciones al barroco gallego*. Santiago, 1986, 4<sup>o</sup>, 332-335. OTERO TÚÑEZ, R.: *El "legado" artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago*. Santiago, 1986, 48.

ruedas cuajadas de agudísimos clavos y de pequeñas sierras dentadas... instrumento de tortura verdaderamente horroroso”<sup>11</sup>.

De esbelto canon y gallardamente erguida, la famosa doctora de Alejandría alza su magnífica cabeza, en un simultáneo efecto de sensualidad y misticismo, que Gambino supo extraer con acierto de las narraciones medievales: “Catalina, en verdad, era tan extraordinariamente hermosa que cuantos la veían quedaban prendados de su graciosa e incomparable belleza”. Tal belleza aparece traspasada ahora, como en los grandes escultores de la época anterior, desde Bernini hasta Francisco de Mora, por la ardiente entrega a Cristo, ya que “Él es mi gloria, mi cariño, mi dulzura y el objeto de mis complacencias”, al sentir la correspondencia divina mediante “una voz procedente de lo alto que decía: ven, amada mía, esposa mía, ven”. El rostro vuelto hacia arriba, los labios carnosos y la mirada llena de ansiedad contribuyen magistralmente al efecto buscado.

Siguiendo, quizá, el ejemplo de los dibujos de David Teniers, las estampas de Pieter de Baillis y la incomparable serie de Zurbarán<sup>12</sup>, arropando sus santas con trajes de teatro o desfile procesional, Gambino engalanó la suya con rica indumentaria, indicadora de la alcurnia de Catalina, hija del rey Coso. Consta de túnica verde brocada, blusa más oscura, igualmente con decoración vegetal dorada, y manto rojo estofado, como corresponde a una mártir. El borde ampuloso de la falda, el pulido de los oros y el manto deslizándose con fluidez del lado derecho de la imagen denotan tendencias típicamente rococós.

Bajo los pies de la santa, vencido “sin poder aducir ni un solo argumento en contra de la doctrina que la joven exponía”, se encuentra la figura del emperador, tratada plásticamente como el diablejo de la iconografía de san Miguel. Aunque lleva turbante se trata de Majencio o de Maximino, según los distintos autores. “Para aclarar esta cuestión, dice Jacobo de Vorágine, conviene advertir que cuando Catalina murió eran tres los emperadores que estaban al frente del Imperio: Constantino, que había sucedido en el cargo a su padre; Majencio, hijo de Maximino, proclamado “augusto” por los soldados pretorianos de Roma; y, finalmente, Maximino, que con el título de “césar”, ejercía funciones imperiales en Oriente. De las crónicas se infiere que, cuando Catalina vivía, gobernaban el Imperio y ejercían su tiranía sobre los cristianos Majencio en Roma y Maximino en las provincias orientales. Parece, pues, que quien mandó martirizar a santa Catalina fue Maximino. Ciertamente que en algún libro se lee que fue Majencio, pero en opinión de varios comentaristas se trata de un error debido a que el autor de tal libro, equivocadamente o por descuido, donde debió escribir Maximo escribió Majencio”.

11. VORÁGINE, J. de: *La leyenda dorada*, II. Traducción de fray José Manuel Macías. Alianza Forma. Madrid, 1982, 770. Los textos siguientes alusivos a la santa pertenecen también a la Leyenda dorada cit., págs. 765-774.

12. PÉREZ SÁNCHEZ, E.A. y SALAS, X. de: *The golden Age of Spanish Painting. Catalogue*. Notes 33-42. Royal Academy of Arts. Londres, 1976, 273.

Más arriba, el único nicho del ático de este retablo muestra una imagen de *Santo Domingo*, que no parece haber sido hecha para allí, aunque podrían aducirse algunas razones en sentido contrario. El tamaño resulta demasiado pequeño, pero no lo sería si, como la estatua principal, hubiese tenido un podio, cuya pérdida se explicaría a través de los cambios de titularidad que sufrió el conjunto. Tampoco iconológicamente se justifica la presencia del santo mendicante en el cortejo de la mártir de Alejandría, aunque sí en el de su homónima de Siena, de quien se admiraban unos desposorios místicos con el niño Jesús, similares a los de aquélla. Por último, la policromía sin apenas oro, reservado ahora para las cenefas de escapulario y manto, contrasta con el riquísimo estofado de la santa titular, pero podría tratarse de centrar la atención sobre ésta, recurso no frecuente, aunque tampoco raro entonces. De todas formas, la escultura parece una obra de taller, que reproduce recetas derivables del maestro: las facciones, volúmenes y perfiles de la cabeza recuerdan los de *San José* de la clausura del Carmen de Arriba; la caída de los ojos la del *San Roque* de su capilla titular; y el plegado de los paños el de algunos santos franciscanos del convento de Herbón, obras todas vinculadas al círculo de Gambino. Recientemente<sup>13</sup> se ha atribuido a Ferreiro, considerando la similitud iconográfica con imágenes suyas de la misma advocación. Pero el modelo de todas ellas no es creación de este gran escultor neoclásico, sino de Legros, autor de la colosal estatua del fundador de los dominicos en San Pedro de Roma.

## LA INMACULADA.

Antes de concluir su mandato, el 19 de septiembre de 1759, falleció el P. Bernardo Ruiz. Le sustituyó fray José de la Santa, quien, al rematar el cuatrienio de aquél, fue elegido abad, rigiendo así el monasterio durante seis años, que presencian la reforma de la capilla mayor para aislar el coro del presbiterio, ornamentar éste con relieves de la vida de san Martín y concluir púlpitos y pinturas de la bóveda. Muchas de las obras realizadas se pagan durante el abadiado del sucesor, fray Manuel Fernández Muro, bajo cuyo gobierno se agota la presencia del rococó en San Martín Pinario, después de más de dos décadas de vigencia.

Sin duda, a este periodo pertenece la magistral *Inmaculada* (lám. 2) que corona la cabecera coral y atribuí a Gambino por vez primera<sup>14</sup> en 1956. Trátase de un altorrelieve, algunas de cuyas partes adquieren el desarrollo de esculturas exentas. La enmarca espectacular y expresiva arquitectura rococó. Las columnas compuestas, con sus fustes imitando mármoles, como en el retablo de Santa Catalina, sostienen sobre su entablamento una especie de jarrones muy de época, mientras el arco de medio punto emerge libremente del tablero, cuya superficie sirve de soporte al grupo

13. MARIÑO, X.X.: *O escultor Ferreiro*. Noia, 1991, 68.

14. OTERO TÚÑEZ, R.: *La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa*. Compostellanum, I, 4. Santiago, 1956, 745.

escultórico y a la decoración pictórica, rebosante de rayos y cabezas angélicas, obra probable de Landeira, igual que la de dicho retablo. La sucesión de rocallas bordeando el conjunto cual serpeante encaje de oro pulido termina de definir la obra. Sólo las placas del zócalo recuerdan el ultrabarroquismo, aún cercano en fechas.

La imagen de la *Inmaculada* no deriva, como dice el catálogo de “Galicia no tempo”, de la “que hoy preside el altar mayor” de la iglesia de San Francisco de Santiago<sup>15</sup>, obra realizada en los talleres de don Ángel Rodríguez hacia 1959, sino de la ya desaparecida y que allí se veneró hasta dicha fecha, traída de Roma por encargo de fray Antonio Barros el año de 1750, a cuya influencia responde también la *Purísima* de la iglesia parroquial de Melide (A Coruña) e, incluso, otros bellos ejemplares de época neoclásica. Sostiene el grupo un globo terráqueo, rematado por la luna con los cuernos hacia abajo, como ya en 1617 exigía Luis de Alcázar<sup>16</sup>. María levanta la espléndida cabeza hacia lo alto, sugiriendo una actitud de total entrega a la Divinidad. Las manos, finas y aristocráticas, resumen el inquieto nerviosismo que recorre toda la figura. Su movimiento en ese se complementa al lado izquierdo del busto mediante el revoloteo del manto, que desde allí parte oculto por detrás para dejarse ver de nuevo entre los brazos y descender después transversalmente, dibujando los ya dichos pliegues escurridizos y sinuosos, tan característicos de Gambino. La policromía contribuye al suave y refinadísimo efecto de la talla: azul estofado en oro para el manto, blanco con orla dorada y decoración floral roja y verdosa para la túnica y rosa para las mangas. Bajo sus pies es humillada la cabeza de la serpiente, cuyo cuerpo se eriza en busca de una equidistancia con la silueta transversal del manto de María, recordándonos que dos líneas paralelas, la de la Mujer y la de Satán, jamás se encuentran.

El consabido cortejo infantil anima la parte inferior de la escultura, destacando sus volúmenes nítidamente en contraste con la ya descrita decoración pintada en torno al busto de la Virgen. Dos ángeles, no tres, como asegura el ya citado catálogo, flanquean a la santa doncella, mientras dos cabezas de niños se superponen, ocultando parte de la esfera terrestre. Unos y otras contraponen alternativamente el destino de sus miradas hacia María o hacia el espectador, en un refinado juego de actitudes distintas, de clara estirpe barroco-rococó. Cuerpos y rostros son de extraordinaria calidad, destacando la morbidez de los desnudos infantiles y la gracia expresiva de los semblantes con sus narices respingonas, tan peculiares de muchas esculturas de Gambino.

## LOS APÓSTOLES ANDRÉS Y JUAN.

Después de la contemplación de esta *Inmaculada* que preside el coro de San Martín Pinario, el espectador deseoso de gozar de otro gran complejo conjunto de obras de nuestro artista debe regresar al presbiterio. Abriendo las puertas, donde lucen

15. ORTEGA ROMERO, M<sup>a</sup> S.: *Inmaculada*. “Galicia no tempo”. Xunta de Galicia, 1990, 331.

16. ALCÁZAR, L. de: *Vestigatio arcani sensvs in Apocalypsi*. Amberes, 1614, 616.

espléndidos cordobanes repujados y dorados, se pasa bajo sendos arcos de medio punto, cuyo trasdós se enriquece con vistosa decoración vegetal, interrumpida en el centro para permitir el desarrollo de los pedestales de las imágenes de dos apóstoles.

Situada al lado noroeste, la de *San Andrés* (lám. 3) es una de las obras más perfectas de Gambino. Iconográficamente podría relacionarse con la homónima de San Pedro del Vaticano, obra de Duquesnoy. Representa al santo acogiendo la cruz en forma de aspa que queda a sus espaldas y es su principal atributo por haber sufrido el martirio atado a ella, como relata la “Passio” del apóstol<sup>17</sup>, escrita a fines del siglo IV. Según la “Leyenda dorada”<sup>18</sup> “el sustantivo Andrés... equivale a vuelto hacia arriba, hacia los cielos, es decir, hombre erguido en actitud de mirar constantemente a su Creador”. Y así lo esculpió el artista gallego, alcanzando la más sobria expresividad mística. La formidable cabeza, de carnes enjutas, pómulos salientes y ojos visionarios, muestra una cabellera de fuerte claroscuro, que acrece aún la intensidad dramática del rostro. Son particularmente característicos los mechones de la barba, casi auténticas rocallas, como las del *San José* del coro bajo de las Carmelitas descalzas o las del *San Roque* de su capilla titular compostelana. También resulta significativa la talla de los pies y de la única mano conservada, cuya elegante y minuciosa factura recuerda la de las mejores obras de Gambino. Por lo demás, viste túnica verde, estofada en oro con decoración vegetal de riqueza extraordinaria, y manto rojo, ahora desplegado a ambos lados y asimismo con ricos motivos decorativos, sobre los cuales insistiré cuando comente la imagen del otro apóstol. Después de lo dicho, la reciente atribución<sup>19</sup> de la obra al escultor Ferreiro, contradiciendo la documentación existente y no aportando análisis estilístico convincente, carece de fundamento.

Muy similar e igualmente representativa de la mejor producción de Gambino es la imagen de *San Juan evangelista*, situada encima de la otra puerta de comunicación entre coro y presbiterio. Representa al benjamín de los discípulos de Jesús recibiendo la inspiración divina (lám. 4) para la redacción de sus escritos; lo evoca el libro que, a la derecha del espectador, sostiene tripartito tronco de árbol, por donde se encarama un águila, atributo propio del santo entre los atribuidos a los evangelistas. De rostro juvenil y lampiño, su mirada clavada en el cielo recuerda la de *San Andrés*, cuyas recetas técnicas se reiteran aquí, atestiguando la presencia de un mismo artista creador: cabellos de conseguido claroscuro, manos finas y de nudillos bien acusados, caída escurridiza de los paños y sedosa policromía, donde el verde de la túnica se anima en oros refulgentes y pulidos, bajo el manto, también estofado con ritmos y brillos muy de la época que, cubriendo la parte posterior de la figura, la convierte en una auténtica joya; su fondo de color rojo alude al martirio juvenil del apóstol, que ya recoge Tertuliano y detalla la “Leyenda dorada”<sup>20</sup>: “El emperador Domiciano, noticioso de sus actividades lo llamó y lo condenó a morir en una tinaja llena de aceite hirviendo,

17. LIPSTUS, R. y BONNET, M.: *Acta Apostolorum apocripha*. Leipzig, 1898, 15.

18. VORÁGINE, J. de: Ob. cit., I. Alianza Forma. Madrid, 1982, 29.

19. MARIÑO, X.X.: Ob. cit., 23.

20. VORÁGINE, J. de: Ob. cit., I, 65

colocada frente a la Puerta Latina; pero el santo... no padeció quemadura alguna en medio de tan horrendo suplicio”.

## EL ARCÁNGEL GABRIEL Y EL ÁNGEL CUSTODIO.

Pasadas las puertas, se ingresa en el presbiterio bajo el ondulado establamiento del retablo mayor. La presencia tanto de las columnas que soportan su unión con los muros laterales, como la de los costados de las últimas sillas corales, sugirieron a Gambino la organización de unas rinconeras, hábiles para recubrirlas de brillante decoración. Figuras angélicas de gran tamaño rellenan el primer espacio, mientras en el segundo se completan las “historias” de san Martín, cuyo estudio global centrará la última parte de este artículo. Me ocupare ahora, pues, de aquellos seres celestes.

“A la derecha del Altar”<sup>21</sup> se sitúa el *Arcángel Gabriel*, correo de Dios, cuya iconografía hace referencia al mensaje por antonomasia, el de la Anunciación. Cumple su oficio con rostro sonriente, enmarcado por abundante cabellera de ondulado claroscuro, y señalando hacia la paloma representativa del Espíritu Santo, quien desciende entre rayos. En la mano izquierda porta un rótulo y el lirio que, como el árbol y todo el paisaje, es símbolo de la primavera, porque, según san Bernardo<sup>22</sup>, el Señor había determinado que “la flor se engendrase de otra flor, en la flor y en tiempo de flores”. Viste túnica blanca, con decoración vegetal y orla dorada. Una banda rosácea envuelve el cuerpo y se agita suavemente hacia el lado derecho, plegándose su punta como las de los mantos de *Santa Catalina*, la *Inmaculada* y *San Juan evangelista*. La policromía de alas, paños y paisaje es de una dulzura y suavidad de tonos característica de la sensibilidad rococó. Entre ella destaca la pierna derecha del arcángel, con mórbidos efectos anatómicos y ricas calidades plásticas. Pese a todas estas excelencias parece adivinarse ya cierta colaboración del taller, tan intensa en la ejecución de las “historias” de san Martín, cuyo estudio emprenderemos al final de este trabajo.

Más quilates de pureza estilística y gambiniana muestra el *Ángel custodio* (lám. 5), que se encuentra sobre la puerta del lado opuesto. Recientemente se ha identificado como un *San Rafael*, de iconografía más o menos coincidente, pues este arcángel actuó de guardián y guía del joven Tobías, cuando viajó hasta Ragués de Media<sup>23</sup>. Pero aquí y ahora ni el “perro les seguía”, detalle anecdótico explotable para la ambientación de un relieve, ni el muchacho agarra el pez, que pescó cuando “acamparon junto al río Tigris” y se convirtió después en atributo usual y definitivo de la pareja. Por otro lado, el culto a los ángeles de la guarda se difundió ampliamente durante el siglo XVIII y la imaginería compostelana de entonces cuenta con algún ejemplar notable. Entre todos, éste de San Martín Pinario es la obra maestra. Ante frondoso

21. Lc.1, 11.

22. VORÁGINE, J. de: Ob. cit., I, 211.

23. Tobías, 6, 1-4.

paisaje, el espíritu celeste coge de la mano al adolescente, mientras que con la otra le muestra el cielo. Su magnífica cabeza, melancólica y de grandes ojos pensativos, es muy característica de Gambino. Lo es también el niño, que reitera un modelo múltiples veces repetido por el maestro y siempre lleno de gracilidad infantil. De nuevo, la deslumbrante y encantadora policromía, por la suavidad de los tonos y la brillantez del oro, contribuye a la definición estilística de la obra dentro del espíritu rococó.

### LOS “RETABLOS” DEL PRESBITERIO Y LOS TORNAVOCES DE LOS PÚLPITOS.

A cada lado del presbiterio se disponen las “historias” de san Martín, como las titulan los documentos coetáneos. Aunque carentes de altares adoptan, no obstante, la estructura arquitectónica de retablos, con sus distintos elementos bien diferenciados. Tienen un solo cuerpo (lám. 6), montado sobre zócalo y rematado por rico ático triangular. Y todo asume esa belleza de las grandes “máquinas” barrocas, donde se trabaja buscando más la espectacularidad del conjunto que la calidad escultórica de figuras y relieves. Parece, pues, una obra de taller, en la cual colaboraron discípulos y artesanos bajo la dirección de Gambino, cuya actividad personal se recreó, sin duda, con la ejecución de las grandes esculturas ya señaladas. No obstante, algunos motivos de ambos “retablos” logran efectos de refinada exquisitez.

Los zócalos, sobre un basamento moldurado de mármoles policromos, lucen dos delicados relieves de formas vegetales y arriñonadas, destacando la luminosidad de su oro de los fondos, pintados en tonos oscuros. Las ménsulas sustentantes de las columnas del cuerpo superior y las situadas bajo cada una de las “historias” acrecen la riqueza plástica de ambos conjuntos. Entre espléndidas hojarascas, pletóricas de calidades y virtuosismos técnicos, las cabezas angélicas que presiden las laterales se presentan exentas o cubierto su cabello por guirnaldas con flores de sorprendente sentido decorativo, pero todas evocan modelos del maestro, con sus características narices respingonas. También obedecen a tales sugerencias los tres rostros infantiles, en torno a los cuales se desarrolla otra finísima decoración vegetal, agrupada en volutas de rítmicas curvas y superpuesta todavía a una placa de la mejor tradición barroca, que simula actuar de soporte de las escenas de la vida de San Martín, narradas en el único cuerpo de estos pseudoretablos.

Se sitúa cada relieve entre soportes de orden compuesto, constituidos por una columna, flanqueada de pilastras retraídas; sobre ella cabalga el entablamento, donde lucen cuarteles desglosados del escudo de la Congregación de San Benito de Valladolid, a la cual pertenecía el monasterio compostelano. Grandes medallones, orlados de fastuosa decoración, recubren los fustes de columnas y pilastras; alojan unos altorrelieves con las figuras de *San Plácido* y *Santa Escolástica*, en el muro oeste, y *San Mauro* y *Santa Gertrudis*, en el este. Los abades portarían sendos báculos, atributos de su dignidad, que completan dos mitras diagonalmente colocadas entre

la ornamentación descendente hacia las basas de las correspondientes columnas. A las monjas les faltan una o las dos manos y, acaso, algún atributo, pero no el corazón, mediante el cual se identifica la última, por su ardiente amor y devoción al niño Jesús. Bajo ellas, la decoración adquiere la forma de cintas terminadas en borlas. La carnación de los rostros y el estofado de los hábitos negros, con visos áureos, acrecen las calidades plásticas de las cuatro figuras benedictinas, cuya filiación gambiniana es fácil de constatar, a través de una amplia intervención del taller. Lo mismo puede asegurarse de las “historias” de san Martín, aunque, como indicaré en el último apartado de este artículo, las grandes dimensiones, privilegiada colocación y óptima visibilidad de ambos altorrelieves, permitiesen esperar una obra más personal.

Corona el último cuerpo de estos “retablos” alto pedestal de movida planta en centro y ángulos, lo que origina la alternancia de motivos decorativos geométricos y orgánicos. Una cabeza de ángel, tres placas y frondosa decoración vegetal integran el ático triangular, de insospechada jugosidad y originalidad. Su efecto ascendente y grácil se incrementa mediante el contraste con las solemnes masas del vecino retablo mayor, la genial obra de Fernando de Casas. Ante el entablamento curvo de éste se despliega una colosal voluta, que tiene otra como “contrapposto”, cuya misión es la de suplementar la base donde se colocan las imágenes sedentes de *Fe* y *Esperanza*, una en cada retablo. Muestran ambas los correspondientes atributos, cáliz y ancla, respectivamente, completando así el número de las virtudes teologales, ya que el símbolo de la *Caridad*, la mayor de todas, según san Pablo, lo asume aquí, como hacen otros retablos más o menos coetáneos, el manifestador del Santísimo Sacramento. No representan, pues, aquellas imágenes las virtudes en torno a las que giró la vida de estos personajes, sino conceptos más abstractos y teológicos. Por el contrario, concreta y puntual es su filiación artística dentro de la época rococó y del círculo de Gambino. Espigadas, de alargado canon, rostros ensoñadores y túnicas de pliegues profundos y verticales, recuerdan otras creaciones del fecundo taller, bien patentes en las esculturas menores de la capilla del pazo de Oca. La delicada policromía, con predominio de los oros, añade aún todo el encanto de la imagería de la hora.

Otro tanto ocurre con los *Angeles* que rematan los sombreros de los púlpitos, pregonando a través de sus trompetas la palabra de Dios, así como con las cabezas infantiles que flanquean el pedestal donde aquéllos se asientan o rodean al Espíritu Santo, quien parece asistir al predicador desde el artesonado de dichos tornavoces. El reciente artículo de Alicia Carpena en “Galicia no tempo, 1991” proporciona la documentación y análisis crítico del conjunto.

## LAS “HISTORIAS” DE SAN MARTÍN.

También puede afirmarse algo análogo de los cuatro relieves que narran escenas de la vida y enterramiento de san Martín, cuyo estudio agrupo ahora por razones expositivas, aunque difieran su colocación dentro del presbiterio y su tratamiento plástico.

Los integrantes de los “retablos” descritos son de grandes dimensiones, acusado altorrelieve y vistosa policromía, mientras los otros dos, situados al lado de las puertas del coro, muestran unas figuras más pequeñas, en bajorrelieve y totalmente doradas. Todos, sin embargo, tienen como fuente de inspiración la “Leyenda dorada”.

A la izquierda del espectador se escenifica uno de los milagros más famosos de san Martín: la *Resurrección de un niño* (lám. 6), según esta interpretación dieciochesca, que la reciente traducción de fray José Manuel Macías convierte en un joven. “Su madre, dice el relato medieval, acudió al obispo y, con muchas lágrimas, le suplicó que resucitase a su hijo. El santo se trasladó al campo, donde estaba el cadáver, se arrodilló junto a él y, ante una multitud de infieles que presenciaron el milagro, hizo que el difunto volviera a la vida”. Nuestro relieve narra la posterior devolución del niño en el momento de ser recogido por la mujer; dos cabezas angélicas inician el descenso de rayos y nubes, cuyo sendero crea un sinuoso vacío hacia el centro de la composición; agrupadas verticalmente presencian el acontecimiento varias figuras, una de las cuales se dirige al espectador para mostrarle el resplandor celeste, según recurso usual de todo el barroco, y, siguiendo el texto, el fondo muestra el campo, que pueblan árboles y ruinas arquitectónicas. La colaboración de los oficiales del taller se hace evidente contemplando los personajes principales. El naturalismo de que hace gala el rostro de san Martín, la tipología infantil y el rígido plegado vertical de las vestiduras episcopales, son características cada vez más lejanas de las recetas de Gambino. Sin embargo, aunque no tenga su depurado virtuosismo técnico, se acerca a ellas la cabeza de la mujer, cuyas facciones recuerdan de lejos las de *Santa Catalina*. Y la vistosa policromía termina de conjuntar todo el grupo en un mismo efecto estilístico.

Notas similares delata el altorrelieve de enfrente, que narra el *Milagro del pino*, siguiendo también el texto de la “Leyenda dorada”, cuyo tenor es el siguiente: “En cierto lugar había un templo muy antiguo dedicado a los ídolos y, junto al templo, un pino gigantesco consagrado al diablo. San Martín mandó cortar el árbol y demoler el templo, pero los habitantes de aquella población, que además de rústicos eran en su mayoría paganos, se opusieron a ello. Como el santo insistiera en sus pretensiones, uno de los vecinos, infiel de religión, le propuso: Puesto que tienes tanto empeño en que hagamos lo que dices vamos a hacerlo, pero con una condición: que permanezcas en el suelo y atado al tronco del pino por la parte en que caerá cuando lo cortemos. Si cuando el árbol comience a caer eres capaz de sostenerlo y de evitar que te aplaste, reconoceremos que el Dios a quien adoras es el Dios verdadero y que está de tu parte, y demoleremos el templo de nuestros ídolos. Aceptada la condición por Martín... comenzaron a cortar el árbol. Al dar el último hachazo, cuando el gigantesco pino se inclinó y parecía que iba a desplomarse sobre el santo, éste hizo la señal de la cruz, el pino se enderezó, se inclinó de nuevo, pero esta vez en dirección opuesta”. El relieve interpreta plásticamente el relato, desarrollando ante el templo pagano el postrer golpe sobre el árbol, la bendición de san Martín y la desviación de la gigantesca conífera, que centra la composición. A ambos lados, con sensualidad ya muy distante del barroquismo dieciochesco, se agrupan las figuras, formando sendas

masas verticales y simétricas. Rostros, plegado y maneras de hacer reiteran las recetas vistas en el otro altorrelieve. Y también la policromía, por su suavidad y dulzura, ofrece una muestra antológica de la decoración rococó.

Al fondo de la capilla mayor, tapando los costados de la sillería coral, otros dos relieves, pero ahora de poco resalte, cuentan la *Traslación de los restos de san Martín*, reflejando nuevamente párrafos de la “Leyenda dorada”.

Recoge el del lado oeste la siguiente tradición: “Sesenta y cuatro años después de que san Martín muriera, decidió san Perpetuo trasladar sus restos desde su primitivo sepulcro a otro más suntuoso, construido en la parte nueva de la iglesia que el propio san Perpetuo habían mandado ampliar y decorar convenientemente con vistas a este traslado. Pero, cuando intentaron alzar la losa del primer enterramiento no pudieron conseguirlo... Cansados, pues, de repetir la tentativa... decidieron abandonar la empresa. Mas, apenas tomaron este acuerdo, presentose junto al sepulcro un anciano hermosísimo y dijo: ¿Por qué tardais tanto en llevar a cabo el traslado de estos restos? ¿No veis que san Martín está aquí dispuesto a ayudaros? ¡Ea!, probad de nuevo... él os echará una mano. Acercándose de nuevo a la tumba los encargados de alzar la piedra, el anciano tocola con sus dedos y, al instante, en cuanto los obreros hicieron el primer intento, levantaron la losa con suma facilidad”. La visualización compostelana de este pasaje sitúa hacia el fondo el sarcófago, flanqueado por quienes presenciaron la misteriosa aparición, cuya silueta centra todas las líneas de la perspectiva, acreciendo así el efecto irreal y casi milagroso del tablero, totalmente dorado. Es posible que Gambino se inspirase para su composición en la *Entrega de la Regla de san Benito*, relieve colocado más de un siglo antes sobre el sitial 45 de la sillería alta de la propia iglesia de San Martín por Mateo de Prado, el gran escultor de nuestro barroco “seiscentista”<sup>24</sup>.

Acaso aún ofrece mayores garantías la relación de la última escena de este coro, la *Traslación de los restos de san Benito y santa Escolástica*, con la representación de análoga ceremonia portando el cuerpo de san Martín, en el otro bajorrelieve, a la derecha del altar mayor de la iglesia benedictina. Y de nuevo la búsqueda de una perspectiva casi renacentista, se hace sutil y etérea mediante el brillo de los oros, único efecto cromático de tan amplias superficies, de clara tradición rococó, pero ya en la raíz de los revestimientos marmóreos o metálicos de la futura época neoclásica. Se vislumbra una nueva aurora.<sup>25</sup>

24. VORÁGINE, J. de: Ob. cit., II, 718-728. Todos los entrecomillados que siguen responden a párrafos de estas páginas.

25. ROSENDE VALDÉS, A.A.: *El coro de San Martín Pinario*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. La Coruña, 1991.



Lám. 1: JOSÉ GAMBINO; Retablo e imagen de *Santa Catalina*. San Martín Pinario, Santiago de Compostela.



Lám. 2: JOSÉ GAMBINO: *Inmaculada*. Coro de San Martín Pinario.  
Santiago de Compostela.



Lám. 3: JOSÉ GAMBINO: *San Andrés*. Presbiterio de San Martín Pinario. Santiago de Compostela.



Lám. 4: JOSÉ GAMBINO: *San Juan evangelista*. Presbiterio de San Martín Pinarío. Santiago de Compostela.



Lám. 5: JOSÉ GAMBINO: *Ángel custodio*. Presbiterio de San Martín Pinarío, Santiago de Compostela.



Lám. 6: JOSÉ GAMBINO: *San Martín resucita a un niño y se lo entrega a su madre*. Presbiterio de San Martín Pinario. Santiago de Compostela.