

## La imagen de san Francisco del retablo mayor del convento compostelano de Val de Dios y otras nuevas atribuciones a José Ferreiro (1738-1830): señas de identidad y estilo

JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ

Universidade de Santiago de Compostela<sup>1</sup>

### RESUMEN

La atribución de la imagen del patrón en el retablo mayor del convento de San Francisco de Santiago de Compostela es el pretexto para estudiar el estilo y la evolución estilística del principal estatuario gallego del último tercio del siglo XVIII: José Ferreiro en los años que compartió taller con su maestro y suegro José Gambino –que son los menos conocidos del escultor– gracias a la reutilización que hace del mismo tipo iconográfico en las imágenes inéditas de san Francisco de las actuales iglesias parroquiales de Ortigueira y Cambados. Por otra parte, la atribución a Ferreiro de las esculturas de san Francisco y san Diego de Alcalá de santa Marta de Babío y la de San Francisco de la VOT de A Coruña, añade nuevas obras al catálogo del escultor y permiten analizar estilísticamente su imaginería en sus últimos años como vecino de Santiago.

**Palabras clave:** José Ferreiro. Iconografía. San Francisco de Asís.

### ABSTRACT

The attribution of the patron's image placed in the main altarpiece of the convent of Saint Francis in Santiago de Compostela is the pretext to study the style and the stylistic evolution of the principal Galician sculptor of the last third of the XVIII<sup>th</sup> century, José Ferreiro, throughout those years

---

Recibido: 15-06-2014. Aceptado: 30-06-2014.

1 Este trabajo está vinculado con el Grupo de investigación Iacobus GI-1907 y fue realizado dentro del marco de los proyectos de investigación: “Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”, financiado por el Ministerio de Innovación y Ciencia MICIINHAR2011-22899. Y “Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas”, financiado por la Xunta de Galicia. Consellería de Educación GRC2013-036.

that he shared the workshop with his teacher and father-in-law José Gambino –the less known of the master– and thanks to the reuse of the very same iconographic type in the unpublished images of Saint Francis located in the current parish churches of Ortigueira and Cambados. On the other hand, the attribution to Ferreiro of the sculptures of Saint Francis and Saint Diego de Alcalá from Santa Marta de Babío, and that of Saint Francis from the VOT of A Coruña adds new works to the sculptor's catalogue and allows to analyze stylistically the imagery that he produced during his last years residing in Santiago.

**Keywords:** José Ferreiro. Iconography. Saint Francis of Assisi.

Una de las mejores imágenes de la escultura compostelana es, sin duda, la de san Francisco que preside el retablo mayor del convento compostelano de su orden (Fig. 1a). Sin embargo, esta es una obra que todavía hoy pasa desapercibida tanto para el gran público como para los historiadores del arte, que apenas sí le han prestado atención. Posiblemente la gran altura a la que se encuentra, que dificulta su apreciación, así como el hecho de que todavía su autoría no haya sido verosímilmente esclarecida, ha contribuido decisivamente a ello. A estas dos razones podríamos añadir una tercera: la fama de la que siempre gozó la imagen granítica de igual advocación en la fachada de la misma iglesia, la cual además de tener una mejor perspectiva, contó, desde siempre, con la atribución indiscutida a José Ferreiro. Esta última es una de las principales esculturas de la etapa de plena madurez de su autor, lo cual es suficiente para justificar su calidad, pero ello no debe impedirnos apreciar la del retablo en todo su valor. Quizá lo consigamos si en vez de plantear su percepción estableciendo un parangón con ella, lo hagamos tratando de mostrar la alternativa estilística que ella procuraba al estilo maduro de su maestro y la aportación que supuso a la escultura gallega en el momento en que fue tallada.

## AUTOR Y CRONOLOGÍA

La primera atribución de la escultura a un autor lo encontramos en Antonio de la Iglesia (1862:354) que al describir el retablo mayor del convento compostelano señala que «En el primer cuerpo se abre la hornacina en que aparece otra colosal imagen de san Francisco por Ferreiro que, aunque buena, no puede agradarnos como la estatua de piedra de la fachada». Luego, cuando ya la imagen había sido desplazada al segundo cuerpo, Fernández Sánchez y Freire Barreiro siguieron manteniendo la atribución:

«Ocupa la hornacina del segundo cuerpo, que es de orden compuesto, la efigie del *santo Patriarca*, el cual contempla amorosamente y como enajenado en éxtasis celestial el bellísimo crucifijo que tiene en sus manos y quiere estrechar en su corazón, abrasado de amor divino. También es obra de Ferreiro» (Fernández Sánchez y Freire Barreiro, 1881:248)

Sin embargo, Murguía (1863:150 y 1884:211) omite toda referencia a ella, atribuyendo a Ferreiro solo la de la fachada y Pérez Costanti siembra dudas sobre la atribución de Fernández Sánchez y Freire Barreiro basándose en que estos databan el retablo que la albergaba en 1833:

«Por nuestra parte añadiremos que, o tales esculturas se hicieron para otro retablo de fecha anterior al actual, removiéndoselas para ser en este colocadas, o no se tuvo presente, al hacerse aquella afirmación, que nuestro artista falleció en 1830 en su retiro de Hermisende (Zamora) en donde pasó, con muy cortas ausencias, los últimos diez y seis últimos años de su vida» (Pérez Costanti, 1898:19).

Por su parte, Filgueira Valverde (1950:93), ya en 1932, la atribuye a Fr. José Rodríguez, que para él no solo sería el autor del retablo, sino también de su imaginería, por lo que la data en 1833. Un año después, Couselo Bouzas (1933:323), al igual que había hecho Murguía, no la cita y solo atribuye a Ferreiro la de la Fachada. Otero Túniz (1951-44 y 1957:7) sigue esta misma línea, atribuyéndole a Ferreiro solo la de la fachada, que él, a diferencia de sus predecesores, fecha en 1783 (Otero Túniz (1958:106)<sup>2</sup>. Opinión que sigue manteniendo en el último texto que escribió sobre el escultor (Otero Túniz, 2004:220), a pesar de que en el ínterin, Mariño (1991:70) había rescatado la vieja atribución de Fernández Sánchez y Freire Barreiro de la imagen del retablo a Ferreiro. En este caso Otero obvia la atribución de Mariño, sin rechazarla, como sí hace en cambio con otras, de cuya autoría él no tenía duda, como, por ejemplo, el grupo de apóstoles en el retablo de la capilla de Alba de la Catedral compostelana (Otero Túniz, 2004:218) o el San Andrés de Santa María de Conxo (Otero Túniz, 1992:319). Por mi parte, seguí manteniendo en la voz «Ferreiro» de la Gran Enciclopedia Gallega la tradición de Murguía, Couselo y Otero y la volví a reiterar en el capítulo que le dediqué a la escultura neoclásica en el proyecto Galicia (López Vázquez, 1995:90-100), redactado después de la monografía de Mariño. Sin embargo, siguiendo la línea de investigación que planteado en los últimos años de la obra de Ferreiro, ampliando el catálogo de sus obras e, incidiendo en el análisis de su estilo en las etapas de formación (López Vázquez 2006:439-462 y 2009: 487-506) y de la que precede a la marcha del escultor a Hermisende (López Vázquez 2008: 223-237), que eran las que Otero Túniz apenas había estudiado, creo que ha llegado el momento de replantear la atribución de la imagen de san Francisco del retablo compostelano a este escultor y proceder a su datación hacia 1764. Es decir, que se trataría de una obra de la primera etapa de Ferreiro, cuando este está trabajando todavía en el taller de su suegro José Gambino.

2 Con anterioridad, Manuel de Castro (1954:42) ya señalaba que «se hizo durante el trienio del P. Antonio Vázquez (1782-1785) y añade «En el dintel de la gran ventana del segundo cuerpo se lee impresa la siguiente inscripción “Bene fundata est domus Domini, anno, 1873”».

## FERREIRO ANTES DE LA MUERTE DE GAMBINO

La percepción tradicionalmente establecida de la etapa formativa de Ferreiro al lado de Gambino y las obras realizadas por él antes de la muerte del maestro en 1775 ha estado determinada por el desconocimiento que hasta el artículo de López Calderón (2004:117-121) y, sobre todo, de su tesis doctoral (2009: 307-745) hemos tenido de la visión de conjunto y de la evolución estilística de la obra de este, pero sobre todo por la teoría formulada por Murguía, quien no solo consideraba a Ferreiro como un escultor muy superior a Gambino, sino que además sostenía la total identificación del estilo del primero en vida del segundo:

«Empezó, pues, en aquel momento, una nueva vida para él. Hasta entonces sus obras las trabajaba en compañía de su maestro, sin que ni por el estilo, ni por otra señal alguna puedan distinguirse. Una misma era la inspiración, uno el modo de sentir y expresar su sentimiento, y una también su manera. A esta identidad de ideas y procedimientos se unía el que, como queda dicho, se producían juntos sin recelos ni deseos de distinguirse entre sí, confundiendo gozosos en una obra común, no solo la propia inspiración, sino también la manera más o menos acertada de realizarla. Llevaba la práctica a Gambino como por la mano, a Ferreyro el instinto del arte: uno y otro se ayudaban con su consejo y se completaban en el trabajo; pero estas circunstancias que nos dejan ver en el uno el padre cariñoso y en el otro el hijo que, reconociéndose superior, no vacila sin embargo, en unirse a su maestro por otro lazo más estrecho que el de la sangre, por el eterno y perdurable de la gloria, nos privaron de sus obras más espontáneas, de aquellas que en el lleno de la juventud y ajeno a toda influencia extraña, debían darnos a conocer a este artista en su más completa originalidad. No lo quiso la suerte, adversa siempre a los hijos de esta infortunada región, y nosotros perdimos a unos de los más grandes escultores gallegos, y él a su vez, aquel nombre y gloria que en vida gozo el insigne Canova, con quien tenía más de un punto de contacto por la índole de sus obras y talento» (Murguía, 1884:97-98).

Otero Túñez reforzó esta teoría de Murguía. Como señala López Calderón:

«Para Otero Túñez entre José Gambino y José Ferreiro se estableció desde muy pronto una perfecta simbiosis, de manera que no sólo es el maestro quien influye en el discípulo, sino que también este lo hace sobre aquel; de hecho, sostiene que “hacia 1756 ya había ingresado en el taller de Gambino e influía sobre él como parece testimoniar el sentido plástico de las esculturas de las Huérfanas”» (López Calderón, 2009:746).

Y se convierte en el generador de dos ideas que han repetido posteriormente los autores que trataron el tema:

«primera, la superioridad como escultor de Ferreiro sobre Gambino de manera que el cambio que se produce en la obra de este a partir de las Huérfanas se debe al influjo del

discípulo y, segunda, la diferencia existente entre uno y otro es producto de un cambio de estilo en el que José Ferreiro se decanta por el nuevo, el neoclasicismo, frente al viejo y ya rechazado por las elites del momento, el rococó utilizado por Gambino; este tras los dos duros golpes de la Azabachería y de Sobrado, en los que interviene la Academia, e incapaz de evolucionar, casi abandonaría su producción y daría paso a su discípulo» (López Calderón, 2009:746).

Por mi parte, tras conocer in situ las imágenes que conforman la iconografía del retablo de la Virgen del Rosario del antiguo convento dominico de Ortigueira –san José, Virgen del Rosario y san Joaquín, en el primer cuerpo. San Pio V, la Visitación y san Antonino en el segundo y Dios Padre en el ático–, ya señalé que, a partir de 1766, puede apreciarse en el taller de Gambino la coexistencia de dos sensibilidades muy distintas:

«Es imposible que el autor que talla en 1765 las extraordinarias imágenes de san Juan evangelista y san Andrés de San Martiño Pinario, sea el mismo que al año siguiente realice las del citado retablo de Ortigueira. Aunque los dos pueden compartir el mismo repertorio de recetas, el sentimiento escultórico es completamente distinto. Mientras que el primero apuesta por el dibujo y el ritmo sinuoso que le llevan a aplanar la figura, al tiempo, que incrementa los efectos pictóricos, el segundo piensa, antes que nada, en volumen, lo que le llevará a resaltar los efectos plásticos» (López Vázquez 2006:460).

Mientras que López Calderón, refutaba las ideas de la supuesta superioridad de Ferreiro sobre Gambino y el error que suponía decir que Gambino había sido rechazado por los mecenas ilustrados y que no había evolucionado a partir del episodio de la Azabachería:

«A nuestro entender, resulta absurdo plantear quién es mejor escultor puesto que se trata de dos personalidades distintas que responden, como corresponde a dos generaciones diferentes, a los problemas de los dos momentos históricos sucesivos en que viven y su capacidad como escultores lo demuestran en haber utilizado en ambos casos un lenguaje apropiado a su marco espacial y temporal. Por otra parte, el estilo de Gambino tenía las dosis suficientes de italianismo y clasicismo para ser perfectamente válido ya no en la Galicia, sino en la España de los años sesenta y principios de los setenta y, de hecho, no sólo una de las figuras culminantes de la Ilustración gallega, el Arzobispo Rajoy, por no citar al obispo Fondevila, cuenta con él para todas sus empresas, sino que, además, el propio estilo de los años finales del escultor evoluciona y reprime, como hemos visto, la sensualidad y la gracia rococó» (López Calderón, 2009:746-747).

La pregunta es ¿cuándo empiezan a distinguirse estas dos sensibilidades distintas en el taller de Gambino? Ya hemos recogido la cita de que Otero Túniz (1957:3) veía el influjo de Ferreiro sobre Gambino a partir de las imágenes del Retablo del Colegio

de Huérfanas de Santiago de Compostela en 1756 en el que, según él, se apreciaba un incremento de la plasticidad. Pero, recordemos que para Otero, ambas personalidades terminan fundiéndose, de manera que hablando de la última obra que realizan juntos, el retablo mayor de San Mamede de Carnota, dice: «contratado en compañía de Gambino, al que sigue todavía con el apasionamiento de un discípulo que ha notado la influencia que ejerce en el maestro» (Otero Túñez, 1951:40). En realidad, teniendo en cuenta las obras de los años finales de Gambino documentadas por López Calderón el estilo de ambos, en vez de converger, divergía cada vez más y de hecho en el citado retablo, López Calderón, compartiendo mi idea de que:

«Ferreiro no sólo es discípulo de Gambino, sino que trabajan juntos en el mismo taller –siendo probable que, por lo menos en determinados casos, ambos puedan «tocar» la misma obra– no debemos caer en la tentación de un atribucionismo a ultranza, señalando que, en particular, tal obra es íntegramente de la mano de Gambino y tal otra de la de Ferreiro. Sin embargo, lo que sí podemos señalar es que tal obra está más próxima al ‘estilo’ de Gambino y tal otra al de Ferreiro, en tanto que uno y otro manifiestan –y Ferreiro posiblemente desde muy pronto– una caracterización expresiva diferente» (López Vázquez, 2006:450).

Y aplicando las señas de identidad con las que yo caracterizaba a ambos estilos llegaba a la conclusión de que las imágenes de san Pedro y de san Pablo respondían a lo que podría denominarse como «estilo Gambino», mientras que las de san José, san Juan Bautista, y la Virgen del Rosario comparecen mejor con el «estilo Ferreiro».

En 1756 cuando se realizan las tallas del retablo de las Huérfanas, Ferreiro contaba 18 años y ya llevaba trabajando con en el taller por lo menos siete<sup>3</sup>, pero en ellas, si exceptuamos una mayor tendencia a la monumentalidad que muy bien podría venir propiciada por el tamaño de las imágenes, todavía no encuentro las señas de identidad definitivas del «estilo Ferreiro». Sin embargo, contrariamente a lo que sostiene Murguía, –que recordemos creía que Ferreiro debido a su comunión con su maestro no había realizado las obras «más espontáneas, de aquellas que en el lleno de la juventud y ajeno a toda influencia

3 Murguía (1884:96) dice que «entró muy joven en el taller de Gambino, en donde tardó muy poco en dar las más señas pruebas de su talento». En realidad entró siendo un niño, pues por su declaración como testigo en el pleito de Andrés de Prado y consortes con Jph. García Mayordomo de la Cofradía de S<sup>a</sup>. Tomé, dice que él «había de onze a doze años y siendo mayordomo de dicho Gremio de Santo Thomé Francisco Rodríguez carpintero que vive en la calle de las guertas concurrió a el taller del suegro del testigo llamado Joseph Gambino también maestro estatuario, y dicho Maiordomo le Ynstó aquese alistase Cofrade y que no haziéndolo le havian de Apremiar como executaban con otros que lo resistían a vista de lo qual y que dicho su suegro también le Ynstó a dicha entrada propalando lo mismo que el Maiordomo ha condescendido en el alistamiento y traiendo el libro de entradas bajo el Brazo dicho Mayordomo, la hizo de su Puño y Letra Ynmediatamente» (A.R.G., Legajo, 2413, nº 21, ff. 183 v-84 r). Teniendo en cuenta que el alistamiento de cofrades se hacía cuando el neófito llevase profesando por lo menos un año, Ferreiro debía tener todo lo más diez u once años cuando entró en el taller de Gambino.

extraña, debían darnos a conocer a este artista en su más completa originalidad» (Murguía, 1884:97-98) e, incluso Otero, que continua manteniendo la idea de la perfecta simbiosis entre maestro y discípulo—, sí creo que tales obras existieron y que en ellas el escultor fue fraguando un estilo personal, como una alternativa al del maestro, aunque, lógicamente, su estilo no fuera creado de la nada, sino que estuviera sustentado en el de Gambino, pero también en el de las esculturas que había entonces en Compostela que conformaron su «Museo» de aprendizaje, ya que —como es sabido— el arte nace del arte y la originalidad artística consiste en la corrección y variación de un esquema dado.

Desde luego, indiscutiblemente dicha alternativa aparece plenamente consolidada en las citadas imágenes del retablo del Rosario del convento dominico de Ortigueira. Dejando a un lado las señas de identidad para rostros, manos y pies que ya expuse detenidamente en otra ocasión y que omito para no ser reiterativo (López Vázquez, 2006:450-453) creo que debemos insistir en las características expresivas que definen ambos estilos y que, podemos concretar en las del discípulo:

«por poseer un fuerte sentimiento del volumen e incluso diría que este es destacado conscientemente como un valor esencialmente escultórico, lo que lleva a que Ferreiro añada, a los efectos de estabilidad y monumentalidad que encontramos también en las esculturas de Gambino, un gusto por la plasticidad y a definir a su escultura como una masa que se complace en ocupar el espacio en vez de diluirse en él. Lo cual, por otra parte, lo llevará a no valorar la línea de contorno como enfáticamente hacían las esculturas del maestro y a dar una mayor densidad a los pliegues, que ya no se presentan aristados ni se ensanchan en el borde inferior de la falda, que renuncian a las quebraduras en zigzag o en ángulo obtuso y que, por el contrario, adquieren corporeidad a través de sucesivas concavidades y convexidades dispuestas de manera diversa y con distinta profundidad, lo que se traduce generalmente en una imitación esqueuomórfica de la labra en mármol y en un incremento del efecto pictórico» (López Vázquez, 2009:492).



Figura 1

Pero ¿hasta dónde podemos remontarnos buscando los inicios de esta alternativa y cuáles son sus fuentes? Si nos fijamos en el Dios Padre de Ortigueira (Fig. 2a) –que, aunque ya plenamente representativa del «estilo Ferreiro», es la más próxima al «estilo Gambino» de todas las imágenes del retablo–, podemos apreciar como la base fundamental de este sigue siendo el de su maestro, pero no tanto del que es fruto de una orientación más clasicista y al tiempo introductor de una cierta gracia rococó que Gambino desarrolla a partir del inicio de la segunda de la década de los 50 del siglo XVIII con las imágenes del retablo de Huérfanas y del coro del Convento del Carmen (López Calderón, 2009: 639), sino del de Gambino de la primera mitad de dicha década, es decir el de la imaginería de los retablos de la capilla del Pazo de Oca –contratada en junio de 1750 (Couselo Bouzas, 1933:367)– o del excelente calvario del Pazo de Trasfontao en Silleda; una obra todavía inédita, que podemos fechar hacia 1753-1754 en que se construye la capilla que lo alberga.

En las imágenes de la Dolorosa de Oca (Fig. 2b) y de Trasfontao (Fig. 2c) encontramos todavía un Gambino preocupado por la plasticidad, aunque en la segunda haya incrementado ya la búsqueda de la gracia con una composición mucho más serpentina. De todas formas me interesa centrarme en la imagen de Trasfontao, en el hecho de que haya reducido levemente la plasticidad del manto y haya incrementado el efecto lumínico y que, por el contrario, en el tratamiento de los pliegues que cubren la pierna exonerada de la Virgen, en vez de jugar únicamente con un arista central que marca toda la composición, la corte transversalmente con sendas formas en «v» que generan ligeras concavidades en los ropajes. Esta es una solución clasicista, que Gambino pudo haber tomado de los relieves del coro manierista de la catedral compostelana. Véase por ejemplo el relieve de san Francisco de Asís (Fig. 3a). Y es una solución, que mucho más acusada, también encontramos en los pliegues de la pierna adelantada del Dios Padre de Ortigueira y en la pierna adelante de la imagen de san Francisco del retablo mayor compostelano. Es como si Ferreiro hubiera ido a una de las fuentes primarias de la escultura de Gambino, como es el coro catedralicio compostelano, para encontrar nuevos caminos. Por otra parte, obsérvese el tratamiento de los pliegues que cubren el muslo la pierna izquierda del Dios Padre. Son plenamente característicos del «estilo Ferreiro», y no aparecen nunca de una forma tan nítida en el «estilo Gambino». Es el tipo de pliegue que generalmente he definido, referido a Ferreiro, como esqueuomórfico del de la labra en mármol. Pues bien, este tipo de pliegue también lo encontramos, aunque con una concepción manierista, en el coro compostelano, como por ejemplo en el manto de san Bartolomé (Fig. 3b). Además, el mayor volumen, contraste lumínico y complejidad y diversidad tanto en los pliegues como en el ropaje, que adquieren protagonismo por sí mismos independientemente de peajes compositivos, le pudo haber sido sugerido a Ferreiro por las obras de Mateo de Prado en Santiago –véase por ejemplo el tablero de san Felipe en el coro de Pinario (Fig. 3c)–. Pero también fueron decisivas para el estilo de Ferreiro las dos esculturas, la de Inmaculada y la de san Antonio de Padua, llegadas de Roma poco después de 1750 (Otero Túniz, 1956:216). De ellas tomó la monumentalidad, la fuerza en la talla, el volumen y la visión sintética de los pliegues y, lo que es más importante, le permitieron «ver» para

interpretar plásticamente las estampas y grabados italianos y franceses, que ya fueron señalados respectivamente por Otero Tüñez (1958,: 95-112) y por Fernández Castiñeiras (1993: 38) como fuentes de inspiración de nuestro escultor.



Figura 2



Figura 3

Sí en vez de la imagen de Dios Padre, nos fijamos en la que posee un ropaje con mayor potencia escultórica de todas las que componen la iconografía del retablo del Rosario de Ortigueira, concretamente la de San Joaquín (Fig. 4a), vemos que en ella está ya muy desarrollado el estilo de pliegues metálicos que encontraremos en las imágenes de san Pedro (Fig. 4d) y de san Pablo del retablo mayor de Lourenzá; el cual –al igual que el retablo del Rosario de Ortigueira, contratado el 24 febrero de 1766 (Couselo Bouzas, 1933:277)– se realiza a partir de la segunda mitad de dicho año concluyéndose ya a

principios del siguiente<sup>4</sup>. Como la imagen de san Francisco objeto de nuestro estudio no tiene esta intensidad metálica en el ropaje, ni tampoco la potencia volumétrica del conjunto de la figura, es lógico suponer que sea anterior a estas imágenes, fijando así su término *ante quem* en 1766.

El retablo mayor de la misma iglesia conventual de los dominicos en Ortigueira, –en el que precisamente estaba trabajando como entallador Domínguez de Estivada cuando contrata el del Rosario–, posee también una rica iconografía compuesta por las imágenes de santa Catalina de Siena y Santa Rosalía de Lima en el primer cuerpo. Las de Santo Domingo de Guzmán, san Francisco de Asís y san Pedro Mártir, flaqueadas por la representaciones de la Fe –compendiando a las virtudes teologales– y la Justicia –haciendo lo mismo con las cardinales– en el cuerpo principal. Finalmente, un gran relieve de la Virgen del Rosario decora la peineta que conforma el ático.

Si nos centramos en la imagen de san Francisco (Fig. 1b), vemos que presenta una pequeña variante iconográfica respecto a la imagen compostelana de la misma advocación. Los dos responden a la iconografía de san Francisco asceta, meditando sobre la pasión de Cristo, sosteniendo el crucifijo hacia el cual el padre seráfico dirige ensimismado su mirada<sup>5</sup>. Sin embargo, mientras que en la imagen compostelana san Francisco ase el crucifijo con ambas manos –siguiendo el tipo de su maestro en el convento compostelano de Trasoutos–, en la de Ortigueira, lo sostiene solo con la izquierda apoyándolo contra su pecho, mientras que con la derecha hace un gesto de sorpresa, extendiéndola lateralmente y abriéndola. Es decir, estamos con una variante –pues en este caso, no lo sostiene contra su pecho, sino que también abre el otro brazo en un gesto declamatorio– del tipo que Gambino había utilizado en el retablo mayor de Oca y que luego, ya en los setenta, utilizará también en san Pedro de Folladela o que el propio Ferreiro empleará con pequeñas variantes en la imagen –hasta ahora inédita– Santa Marta de Babío (Fig. 7a), en la de San Francisco de Ferrol y, reflejado especularmente, en la de San Xurxo de Camariñas.

Quizá lo más interesante de la comparación entre las imágenes de Santiago y de Ortigueira sea que ambas coinciden en la estructura del ropaje de la falda del hábito. San Francisco adelanta la pierna derecha y deja exonerada la izquierda lo que conforma el viejo esquema en cinco zonas, introducido por Mateo de Prado en la escultura compostelana (Otero Túniz, 1992:120). La falda además se abre acampanándose a medida que se acerca al suelo, siguiendo una receta que Gambino había utilizado para dar estabilidad a

4 Hasta ahora era conocido que retablo se realizó según la planta de Ventura Rodríguez en 1766 (A.H.N. clero regular-secular, libro 6577, fol. 302 r y v) y que se bendijo el 19 de abril de 1767 (Folgar de la Calle y Fernández Castiñeiras 2009: 611). A lo que podemos añadir que fue realizado por un taller compostelano a partir de junio de 1766, pues contamos con el testimonio de la cuñada de Francisco López de Antelo –quien por su parte se autodeclaraba como “maestro de arquitectura y escultura” (A.R.G., 1769: Legajo, 2413, n° 21, f.186 r)– según el cual, “este había como cosa de tres semanas se hallava ausente y en el Monasterio de San Salvador de Lorenzana, distancia más de veinte leguas a trabajar de su oficio de donde no se restituirá en muchos meses con otros compañeros” (A.R.G.,1766: Legajo 13085 n° 49, s/f.).

5 En la imagen compostelana, seguramente se varió la disposición del crucifijo cuando fue colocada en el segundo cuerpo del retablo, para que pudiera ser visto por el fiel desde la iglesia.

sus imágenes y que encontramos ya plenamente formado en el San Antonio de Santa María de Bamonde datable hacia 1754 (López Calderón, 2009:428). Podríamos añadir que la imagen de Ortigueira, presenta una estructura más simple y que además, la falda adquiere en los laterales una mayor concavidad, lo que está más cerca a las recetas utilizadas por Gambino. Sin embargo la plasticidad que en ambas imágenes se da al pliegue central, supera con mucho la que suele utilizar el maestro, y lo que de ningún modo, responde al «estilo Gambino», es la disposición de este pliegue, que diverge de la orientación de la pierna adelantada. Esta forma de componer es característica del primer «estilo Ferreiro», ya que mientras Gambino utiliza el pliegue central para reforzar linealmente la composición *serpentinata* de la imagen y que esta sea apreciable desde los distintos puntos de vista espaciales, insertándose así plenamente en una poética que tenía como fin esencial la consecución de la gracia; Ferreiro, por el contrario, renuncia conscientemente a ella en pos de su alternativa expresiva, que él construye oponiéndose a mostrar una fruición estética en la consecución de los desarrollos lineales, los cuales sustituye por un efecto volumétrico y plástico, en el que el propio ropaje adquiere protagonismo por sí mismo y deja de ser un elemento preponderantemente compositivo, siguiendo sugerencias de la escultura de Mateo de Prado. Aunque posteriormente –sobre todo a partir de mediados de los ochenta– Ferreiro volverá a soluciones compositivas en los ropajes más próximas a las de su maestro –en tanto en cuanto resaltan una composición en «c» o en helicoidal–, también él seguirá utilizando las aquí planteadas, como, por ejemplo, podemos ver el san Francisco de Santa Marta de Babío, que he citado anteriormente.

En principio, teniendo en cuenta que la imagen del convento dominico, está más próxima estructuralmente a las concavidades del «estilo Gambino» y que sus pliegues poseen un menor contraste lumínico, pudiéramos a datar la imagen compostelana como posterior a ella. Sin embargo, debemos tener cuidado con esto, pues la evolución estilística de un escultor no siempre es lineal, sino que también puede haber reiteraciones de formulas anteriormente utilizadas. Cuanto más, si el empeño que se pone en la obra no es el mismo. Y desde luego parece que lo hubo mayor al tallar la imagen que iba a ser el patrón –y por lo tanto presidir el retablo del convento franciscano de Santiago–, que la que iba a tener un papel secundario en el segundo cuerpo del retablo del convento dominico de la villa marinera. De hecho, en este mismo retablo encontramos que las imágenes de santa Catalina de Siena (Fig. 4b) y de santa Rosa de Lima poseen una mayor potencia y volumetría en los pliegues, tanto en lo que respecta a los de la de san Francisco de su mismo retablo, como a los de los de la imagen compostelana. E, incluso, en la escultura de la Fe (Fig. 4c) del retablo mayor de Ortigueira, está ya mejor definida que en imagen de san Joaquín del retablo del Rosario (Fig. 4a) –que es posterior a ella–, la estructura de paños –aunque no su tratamiento metálico– que encontraremos en las imágenes del retablo mayor de Lourenzá (Fig. 4d), realizadas un poco después.

Por otra parte, exactamente el mismo tipo iconográfico del san Francisco de Santiago lo encontramos en una imagen de san Francisco de la parroquia cambadesa de Santa Mariña de Dozo (Fig. 1c), que cabe la posibilidad que provenga del antiguo convento de

franciscano de la misma villa. La imagen, inédita, está estropeada por un mal repinte y, sobre todo, porque se le ha retallado la barba. Sin embargo, no cabe duda que estamos ante una obra del mismo escultor que las de Santiago y Ortigueira y que, además, las precede cronológicamente, pues su modelado –mucho menos contrastado y volumétrico en los pliegues, para que, de este modo, la luz que resbale sobre ellos los defina suave y amorosamente–, está mucho más cerca no solo del estilo de Gambino de mediados de los cincuenta, sino también de su fuente primigenia en el coro manierista de la catedral compostelana.



Figura 4

En la misma iglesia hay una buena imagen de san Benito de Palermo (Fig. 5a), en el que nuevamente volvemos a encontrar el «estilo Ferreiro» en plena formación. Teniendo en cuenta las imágenes *pendant* de san José (Fig. 5b) y san Antonio de Padua de San Pedro de Présaras (Fig. 5c)– que ya Folgar de la Calle (1996:32) atribuía a Gambino y databa entre abril de 1759 y marzo 1762– en las que podemos apreciar como el «estilo Ferreiro» está proponiendo sendas alternativas al «estilo Gambino», tanto para paño grueso, como para fino, que son respectivamente las mismas –aunque en un estado menos evolucionado– que las que vemos ensayadas en las imágenes de san Francisco y el san Benito de Cambados, podríamos fechar a estas últimas hacia 1762 o 1763. Por lo que la imagen compostelana–que a su vez está en el entorno cronológico de los retablos de Ortigueira, la podríamos datar hacia 1765. Y, quizá, a juzgar por el naturalismo del rostro aún más ligado al «estilo Gambino», es posible retrasar su factura a 1764 y plantear la posibilidad de que la imagen fuera realizada con motivo de la ceremonia de traslado del sacramento a la iglesia nueva que tuvo lugar en dicho año presidida por el Arzobispo Rajoy (Rodríguez Pazos, 1966:232).

Todavía es posible retrotraernos un poco más, que en las citadas imágenes de Présaras, al inicio del «estilo Ferreiro», en la imagen san Francisco Blanco<sup>6</sup> de Herbón (Fig. 5d) –una obra que había sido atribuida al entallador barroco de principios del siglo XVIII

6 Beatificado en 1627 conjuntamente con sus compañeros mártires de Japón, San Francisco Blanco tuvo, precisamente, por ser oriundo del antiguo reino de Galicia, un culto individualizado entre los

Jacinto Barrios (Álvaro López: 1983, 206)– en la que encontramos todavía dicho estilo en una fase totalmente germinal, teniendo en cuenta el efecto aristado de los pliegues, claramente deudor todavía del «estilo Gambino», aunque estos estén tratados ya con la plasticidad y la fuerza escultórica que es característica del discípulo. Como el Padre Herrosa en su Memorial no cita el retablo como recién hecho, como por ejemplo hace con el de san Diego de Alcalá o la imagen de san Francisco del retablo mayor (Blanco:1925:57 y 59), la imagen de san Francisco Blanco del «estilo Ferreiro» tiene que ser posterior a 1758.

Hasta aquí nos hemos retrotraído en la formación del «estilo Ferreiro» hasta el cambio a la década de los sesenta. Sin embargo, la evolución del estilo a partir del retablo mayor de Lourenzá hasta las esculturas del monumento de jueves santo de San Martiño Pinario realizadas en 1772 no lo tenemos suficientemente documentado. Las únicas obras atribuibles a él que tenemos fechadas son dos obras menores: un crucifijo y un san Antonio Abad de San Mamede de Monte (A Baña), pagadas el año 1769, sin citar el nombre de quien las realizó (Cardeso Liñares, 2000:512 y 523). Nos interesa sobre todo el san Antonio (Fig. 6a), porque su ropaje nos permite apreciar que en el estilo del escultor ya se había producido una «llamada al orden» –tras los derroteros excesivamente barroquizantes apreciables en el san Pedro y el san Pablo de Lourenzá– antes del episodio de Sobrado y el contacto en dicho monasterio de Ferreiro con el académico Manuel Álvarez.

Por otra parte, los conjuntos de Ortigueira y Lourenza nos permiten reubicar cronológicamente la imagen de san Francisco muerto de San Antonio de Herbón (Fig. 6b y Fig. 6c) y atribuir a Ferreiro las imágenes del santo ángel de la guarda y san Miguel del mismo convento. En cuanto a la primera, es una obra que Otero Túniz (1951:36) databa hacia 1780<sup>7</sup> y que, ahora podemos fechar muy cercana a 1766 y anterior a 1769, teniendo en cuenta tanto los paños –con una estructura más clara y un mayor comedimiento en los pliegues, pero manteniendo todavía la forma que caracterizaba a los de Ortigueira, véanse, por ejemplo, los del san José (Fig. 6d)–, como el estereotipo facial –que estiliza todavía más, como ya ocurría en el san Francisco y en el santo Domingo de Ortigueira, el prototipo ‘naturalista’ del «estilo Gambino», que todavía era evidente en la imagen del retablo mayor del convento compostelano–.

Esta imagen de Herbón está sin documentar, pero desde muy pronto contó con una atribución a Ferreiro, pues ya en 1878 Vicenti (1878:106) decía que «si no vino de Roma, acusa por su melancolía el poético cincel de Ferreiro». Su iconografía, única e la escultura

---

franciscanos gallegos. Cuanto más en un colegio de misioneros, como era el convento de Herbón, en el que él, sería un paradigma a seguir por los que allí se formaban, en un momento en que, precisamente, el martirio se había convertido para los clérigos en un ideal de época. De hecho, en el retablo mayor del propio convento se insertaban sendas medallas con la representación del conjunto de los mártires de Japón y de Marruecos.

7 También proponía las mismas fechas para la imagen de san Luis Rey de Francia del mismo convento. Creo que la datación de esta última a inicios de la década de los ochenta si debe ser mantenida y que la podemos relacionar con la fuerte donación hecha por D. Gregorio Boquete en 1779 que permitió «la construcción de la capilla y reforzar los contenidos religiosos de la hermandad mediante los servicios de un capellán» (Rey Castelao, 1997:294).

gallega, siguiendo la narración de la visita del Papa Nicolás a la cripta bajo la Capilla Mayor de la Iglesia de Asís (Ribadeneyra, 1716:269-270), quizá hubiera que relacionarla, en su carácter devocional, por el enorme peso que en la economía del convento de Herbón tenía la venta de hábitos para la mortaja de difuntos, que en el periodo comprendido entre 1729 y 1747 alcanzaba 54,8% de los ingresos (Rey Castelaio 1997: 298). Desde luego, la imagen de Herbón era un perfecto recordatorio subliminal al fiel en general y al hermano de la Orden Tercera, en particular, de las bondades del hábito franciscano –en un momento en que los recién instalados carmelitas de Padrón empezaban a ejercer una dura competencia– para que tuviese siempre presente la idea recogida por una coplilla de finales del XVII que «como san Francisco es el Rey de los muertos, a todos los muertos viste» (González Lopo: 2002:333).

Las otras dos imágenes de san Miguel y del santo Ángel de la guarda, que siguiendo a Álvaro López (1979: 134-137) se suelen atribuir a Gambino y fechar en 1757 –pensando que fueron realizadas para el retablo de la enfermería que, según el memorial del Padre Herosa, se realizó dicho año–, sin duda, comparecen mejor con el “estilo Ferreiro” en el estadio evolutivo de Lourenzá, por lo que habría retrasar su ejecución por lo menos hasta 1766.



Figura 5



Figura 6

## INCISO SOBRE LOS CONTRATOS DE LAS OBRAS

El hecho de que los retablos de Ortigueira fueran contratados por Juan Domínguez de Estivada y que en ellos no aparezca el nombre de José Ferreiro, pudiera hacernos dudar de la atribución de su imaginería a este. Sin embargo, como nos permite apreciar el pleito de «Andrés de Prado y consortes con Jph. Garcia Mayordomo de la Cofradía de S<sup>n</sup>. Tomé sobre entrar en ella por Cofrades los Profesores de escultura y arquitectura», el gremio compostelano se componía de maestros de arquitectura, escultura y carpinteros, que ejercían sus correspondientes oficios, los cuales consistían, como expone Francisco de Lens en su declaración:

«el arte de Escultura consiste en principio en modelar figuras, ya sea con barro, o Zera, u con especie semex<sup>te</sup> Dibujarlas empapel, para después poderlas levantar de maior tamaño de Madera, Piedra de todas castas, Bronce y thoda especie de Mettales aciendo para esto los moldes correspond<sup>tes</sup>, la de Arquitectura, se rreduce a Dibujar, Diliniar, y estudiar por difer<sup>tes</sup> autores qe hai cinco reglas toq<sup>tes</sup> a ella, y otros Difer<sup>tes</sup> monum<sup>tos</sup> q<sup>e</sup> se necesitan para saver formar Diseños, o Mapas de Rettablos, Templos y otras cosas, y ensemex<sup>te</sup> arte, hay M<sup>ros</sup> q<sup>e</sup> unicam<sup>te</sup> se dedican a acer dhas Mapas y Deligniar, conociendo en las obras, sin embargo de no saver operar los defectos que padece, y tamb<sup>n</sup> hai otros, q<sup>e</sup> además de ello saven executar porsilopropio que otros, o ellos mismos planttean, de cuia Calidad lo hes el test<sup>n</sup> y los mas citta<sup>os</sup> y de la otra lo hes D<sup>n</sup> Miguel Ferro Caaveiro, Arquitecto en solo la facultad de plantear, Deligniar y conocer, si la obra ba arreglada o no. Eloficio de Carpintero, serreduce asaver travaxar empisos, Labrar Maderas, Acerbentanas y otras cosas deste thenor, y pornoser esteoficio tan dificultoso de aprender, Como el arte de la escultura y Arquitectura, en el primerdía, que entra quaqu<sup>a</sup> aprendís atrabajar yagana algún salario, pero endcha Architectura noselepaga en cinco, o seis años, quedan de balde al Maestro quele enseña, y además quatrocientos o quinientos Reales por dcho fin» (A.R.G., 1769: ff. 256 v- 157 r.)

Por otra parte, como consta por la documentación notarial, los contratos podían ser hechos por los maestros de arquitectura o de escultura, es decir los entalladores o los estatuarios, que o bien podían contratar cada uno su parte –por ejemplo, el retablo mayor de Sobrado, cuya entalladura lo es por Domínguez de Estivada, según trazas de Luis Lorenzana mientras que la escultura lo es por Gambino y Ferreiro (Couselo Bouzas, 1933:365)– o bien podían hacerlo conjuntamente –es el caso del retablo mayor de San Francisco de Ferrol, contratado conjuntamente por Domínguez de Estivada y Ferreiro (Pérez Costanti, 1898:17), o bien, uno solo podía contratar enteramente la obra, encargando, ya en privado, a otro, la parte correspondiente a su oficio. Este último, que suele ser lo más frecuente– es el caso de los retablos de Ortigueira, contratados por Juan de Estivada, quien a su vez encargaría a Ferreiro de la escultura. De este modo, Ferreiro realizaría obras no solo para retablos contratados por Domínguez de Estivada –como por ejemplo, el de Santa María de Gonzar en 1792–, sino también con Agustín Álvarez, que fue quien ajustó los retablos de la Magdalena de Montemaior (1773) (López Vázquez,

2009:487-489), de Divino Salvador de Orro (1774) y de Santa María de Loureda (1775). (Cardeso Liñares, 1993: 339-341).

Por otra parte, en el citado pleito, también queda claro que los talleres de los escultores estaban íntimamente relacionados. Cuando un maestro tenía una obra podía valerse de los operarios y oficiales que trabajaban para otros. Así Gambino en su declaración reconoce que «algunos de las citadas partes por corto espacio de tiempo trabajaron obra que les dio el testigo deste que tenía a su cuidado, pero que por uno y otro no expondrá otra cosa que la Verdad» (A.R.G., 1769: ff. 179). Ello es lo que dota con un cierto aire de escuela a toda la escultura compostelana de finales del XVIII.

## LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE FERREIRO A PARTIR DE LA SEGUNDA MITAD DE LOS AÑOS 80

El san Francisco de Asís de Santa Marta de Babío, que he citado anteriormente, tiene como pareja una imagen de san Diego de Alcalá (Fig. 7b) que también es una obra inédita de Ferreiro. Ambas nos introducen en el problema de la evolución estilística del escultor a partir de la segunda mitad de los ochenta. Sí en la primera mitad contamos con obras de primera calidad como el retablo mayor de Samos (1781-1785) (Arias Cuenllas, 1992: 323) o el retablo de santa Gertrudis la Magna en San Martiño Pinario (Barreiro Fernández: 1965, 157), la segunda se inicia con el san Bernardo de este último monasterio –mandado realizar en junio de 1786 (Mariño Reino, 1990: 535)–, pero hasta el retablo mayor de san Xurxo de Camariñas posiblemente de 1789 o 1790 –ya que se manda hacer en la visita de julio de 1788 (Bouza Álvarez, 1972, 287)– o el de san Francisco de Ferrol de 1790 –contratado el 1 de enero de dicho año con el compromiso de hacerlo en un año (Pérez Costanti, 1898: 16-18)– no contamos con obras datadas documentalmente que nos sirvan de piedras de toque para establecer coherentemente la evolución estilística del escultor. El problema se acrecienta a medida que nos adentramos en los noventa e incluso en la primera década del siglo siguiente, pues, aunque ahora sí contamos con un buen número de obras documentadas, Ferreiro se convierte en un artista totalmente errático, como si sus obras preexistentes fueran prototipos que pudieran ser repetidos más o menos mecánicamente por el taller. Solo cuando no es así y nuevamente surgen obras maestras, estas nos desconciertan y nos hacen dudar de su cronología y hasta de su autoría, como nos ocurre con las imágenes de santa Bárbara de san Francisco de Ferrol, la santa Catalina de la Catedral compostelana<sup>8</sup>, la santa Rita de San Jorge de la Coruña (López Vázquez, 2011: CLV) o la Virgen de la Asunción de Santa María Cullergondo<sup>9</sup>. Por otra parte, con el nuevo siglo encontramos nuevamente un estilo no ensayado anteriormente, el cual se

8 Esta imagen no había sido atribuida hasta la fecha, pero, indudablemente es de la misma mano que la santa Bárbara de Ferrol.

9 Actualmente desgraciada por un mal repinte, está acompañada en el retablo de otras dos imágenes inéditas de Ferreiro. Una de san Lucas que repite el modelo de la del Monumento de Jueves Santo de San Martiño

caracteriza porque sintetiza todavía más los pliegues, como podemos ver en la cuidada imagen del patrón san Pedro de Soandres (1802) o en las esculturas, también inéditas, de tres de santas cistercienses existentes en el Monasterio de Oia, pero, al tiempo, encontramos en estos mismos años referencias a estilos anteriores como el del san Benito de San Pedro de Soandres (1802), una imagen inédita de gran calidad que si no tuviésemos documentada la fecha de su ejecución no dudaríamos en datarla hacia 1790, o el san Pedro, el san Andrés y el san Pablo de la capilla de San Pedro de Fora de Santiago, realizados también en 1804, que son tan arcaizantes que un juicio del ojo sin el catálogo de obras que ahora poseemos, pudiera llevar a pensar que se tratan de obras de un Ferreiro inicial<sup>10</sup>, o la imagen del Patrón de san Cristovo de Martixe (Silleda), realizada tres años después<sup>11</sup>, que sigue utilizando los estereotipos faciales de los años 80.



Figura 7

Pinario (1772) y otra de san Antonio de Padua que reitera el modelo del san Antonio de la Magdalena de Montemaior (Laracha), (1773) con la única diferencia que ahora el Niño Jesús porta como atributo la bola del mundo. El mismo modelo lo encontraremos también en la imagen inédita de san Antonio de Padua de san Cristovo de Martixe, sin duda, realizada como la del patrón de la Parroquia en 1807.

- 10 De hecho, Otero Tüñez (1953: p. 57) así las creía y, citando a Castillo, pensaba que procedían de Sobrado, datándolas en la fecha de la realización del retablo mayor de este monasterio. Por su parte, Mariño (1991: 114-116) las incluía en la producción de los años finales del escultor. Por mi parte creo que aunque los pliegues de los ropajes pudieran remitir a los sesenta, la simplificación mecánica de los paños como en las imágenes de San Ourente de Entís y el estereotipo facial –que es ya el de Ferreiro de Carnota–, pero, realizado de pura fórmula, y con la nariz muy gruesa que es ya típica de los Ferreiro de los noventa, me lleva a plantear la hipótesis de que estas esculturas son las que le fueron pagadas al escultor por los monjes de San Martiño el año 1804, con destino al priorato de San Tirso de Buiturón (Muxía) (Freire Naval, 1998: p. 241) y que, sin embargo, la reforma de la capilla compostelana, también dependiente del monasterio de Pinario, llevada a cabo a partir de 1803, debió decidir a los monjes a cambiar su destino final. De hecho en Buiturón no se conserva ninguna obra que podamos relacionar con la noticia documental.
- 11 «Rebajar al depositario Dom<sup>o</sup> González doscientos sesenta rr<sup>s</sup> con v<sup>te</sup> m<sup>ns</sup>; doscientos y cinco a los canteros que hicieron el altar del presbiterio, y pavimento de la capilla maior de esta iglesia, treinta y nueve rr<sup>s</sup> y veyntidos m<sup>ns</sup> en clavos para el retablo y retejar la iglesia y veinte reales para la conducción de S<sup>N</sup> Cristoval desde Santiago a Martije» (A.D.L. 1752: f.42 v<sup>o</sup>).

A pesar de su tamaño, poco más de un metro de alto, las citadas imágenes de Santa Marta de Babío están hechas con cuidado y esmero, aunque un repinte de principios del siglo XX las haya desmerecido. Solo tenemos que compararlas con las de san José (Fig. 8a) y de la Dolorosa (Fig. 8b) que Ferreiro hace para la parroquia de San Martiño de Cabrui (Mesia), entre junio de 1778 y junio de 1779, para darnos cuenta que el escultor puso mucho más empeño en ellas, quizá también porque cobrara más<sup>12</sup>.

El estereotipo facial de san Francisco (Fig. 7c) responde a los que Ferreiro había establecido en las imágenes de san José y san Juan Bautista de Carnota, el año 1775, y que tendrán gran vigencia, pero repitiéndolo sobre todo en la década de los ochenta como en las imágenes de san Julián de Samos (1781-5), la de san Luis Rey de Francia de Herbón, la de Jesús del retablo de santa Gertrudis de Pinario (1784), las de san Juan Nepomuceno y de san Roque de la Capilla del Pazo de Mariñán y la imagen sedente del Patrón de Santiago de A Coruña (López Vázquez 2011:CLV). Mientras que el estereotipo del rostro de san Diego de Alcalá (Fig. 7d) responde al típico de las imágenes barbilampiñas de Ferreiro a partir del san Juan Evangelista del Monumento de Jueves Santo (1772) y que encontramos también, en la imagen del patrón de San Mamede de Carnota (1775), en el san Juan del retablo de santa Gertrudis de Pinario (1784), en el san Antonio de Padua del Pazo de Mariñán y, ya menos cuidado en la ejecución final, en los de san Buenaventura, san Bernardino de Siena y san Juan Capistrano de san Francisco de Ferrol (1790).



Figura 8

12 «Asimismo trescientos y treinta que costaron dos imágenes una de Nuestra Señora de los Dolores y otra de San Joseph que hizo Joseph Ferreiro vezino de Santiago para los dos nichos del altar mayor de esta feligresía» (A.H.D.,1767:f. 41r). Fueron policromadas al año siguiente por el pintor Manuel Arias Varela (Ídem, f.48r), pero, hace muy poco, han sido salvajemente repintadas. El san José repite el tipo iconográfico de José Gambino que Ferreiro ya había utilizado en san Mamede de Carnota. La Dolorosa también utiliza el tipo creado por Gambino para Herbón, Folladela y Aranga y que el propio Ferreiro utilizará reiteradamente a finales de siglo: San Ourente de Entís (1799), San Pedro de Ponte do Porto (1800), San Fiz de Sales (ca. 1804) y, posiblemente antes, en Santa Eulalia de Codesos.

En cuanto a los ropajes, creo que hay que situar los de ambas esculturas en consonancia con las búsquedas de nuevas variaciones que Ferreiro desarrollaba de distinta manera en las imágenes de los retablos de la Capilla del Pazo de Mariñán (López Vázquez, 2011: CXV-CLVII) y de la parroquial de Santiago de A Coruña. El problema está en la datación de estas obras. De la primera documentalente solo tenemos la noticia de que estaba hecha en 1796 (Sánchez García, 1999:150) y de la segunda la datación indirecta de Mariño (1991:94-95), que las pone en relación con la noticia recogida por Couselo Bouzas (1933:325) de que se le pagan a Ferreiro, en dicha parroquia, varias obras el año de 1791. Otras obras inéditas, también salidas del taller de Ferreiro, aunque no tan mimadas como las anteriores, nos pueden ayudar a fechar también la realización de las imágenes franciscanas de Babío a finales de los ochenta o principios de los noventa. Son estas la imagen del patrón de san Martiño de Cabrui (Fig. 8c), que se abona en las cuentas que abarcan de junio de 1786 y a junio de 1787<sup>13</sup>, la imagen de la Virgen del Rosario de San Fiz de Sales (Vedra) pagada en 1788 (Villaverde Solar, 2000: II, 206) y las imágenes del retablo mayor de Santa María de Gonzar (O Pino), cobradas por Juan Domínguez de Estivada el año 1792<sup>14</sup>. Finalmente hay una seña de identidad que refuerza la datación propuesta. La imagen de san Francisco de Babío tiene, como el san Francisco de la fachada del convento compostelano realizada en 1783 una barba que arranca de la unión de la parte superior de la oreja con la sien. Todas las imágenes anteriores del santo de Asís realizadas por Ferreiro, así como todas las que él realiza de santos barbados, excepto las

13 En este caso solo se nos dice que se trajo de Santiago y que la pintó Manuel Arias Varela, por lo que cobró 150 reales (A.H.D.S., 1767:f. 65r). Actualmente, como las de san José y la Dolorosa antes citadas, presenta un repinte nefasto.

14 «Siete mil reales que entregó por medio de mi el recto a don Juan Domínguez de Estivada maestro arquitecto y vecino de la ciudad de Santiago por la construcción del referido retablo, sus nueve imágenes, sus precisos herrages con las dos puertas de la sacristía, en cuya cantidad se ajustó, la que pagó en tres plazos según tres recibos suyos que presentó, el uno de fecha 25 de febrero de cuatro mil reales, el otro de 4 de octubre de mil r<sup>o</sup> y el último de 17 de noviembre todos de este presente de 92 (en cuyo día concluyó su colocación) de los dos mil reales restantes; expresando en este último recibo como final haber percibido la entera cantidad de siete mil r<sup>o</sup>, añadiendo en el quedar enteramente satisfecho» (A.H.D.S., 1723:f. 194v) Anteriormente se habían especificado cuales eran las nueve imágenes: «En virtud del mandato de la última visita que se halla al folio 187 y para subvenir prontamente a tan grandísima necesidad que esta única iglesia parroquial experimentaba del retablo mayor, en últimos de octubre de noventa y uno puso a cargo de d. Juan Domínguez de estivada, Maestro d Arquitectura, vecino de Santiago, el que en noviembre del presente año, colocó con sus imágenes del Padre Eterno, y su unigénito hijo la paloma símbolo del Espíritu Santo, los dos ángeles oradores, la santísima Virgen con el título de la Asunción, como patrona de dicha Iglesia, San Ramón Nonato, Santa Bárbara, San Antonio de Padua y San Roque y para su uso supliqué al Exmo. Sr. Arzobispo la licencia para bendecirlo, la que me concedió por el decreto conveniente, Lestrove y Diciembre de mil setecientos noventa y dos» (Ídem, f. 192 r.) Domínguez de Estivada también hace para la misma iglesia el retablo de la Virgen de las Nieves y el de san José. En la primera hay una imagen también inédita de Ferreiro de la Virgen del Rosario que responde al mismo tipo iconográfico que repetirá en 1796 en la imagen de la misma advocación de San Ourente de Entís (Couselo Bouzas, 1933:328). La imagen de san José es obra del conuñado de Ferreiro, Antonio Pernas, quien también el mismo año de 1793 realiza una Virgen de la Asunción procesional (Ídem, f. 198 v), que, asimismo, todavía se conserva.

de los benedictinos –véanse la de san Rosendo y san Pedro de Mezonzo de san Martiño Pinario o las de san Benito de San Salvador de Bergondo, de San Pedro de Soandres y la inédita de la catedral de Tui (Fig. 9c) y alguna de santo Domingo –por ejemplo la de Santa Marta de Ortigueira–, la barba arrancaba siempre de la unión de la parte inferior de la oreja con la quijada.

Esta misma seña de identidad que encontramos en las imágenes de san Francisco de Santiago, Babío y de Ferrol, la encontramos también en una imagen de vestir perteneciente a la VOT de A Coruña (Fig. 9a). Una escultura, igualmente, inédita y de incuestionable calidad, datable igualmente en la segunda mitad de la década de los ochenta o a principios de la de los noventa. Por otra parte, al ser una imagen de vestir está mucho más cuidada en su ejecución, como podemos apreciar si la comparamos con la de santo Domingo de Herbón<sup>15</sup> (Fig. 9b)– e, incluso, aunque muy estilizada, incrementa ligeramente el naturalismo respecto a los prototipos seguidos en el san Julián de Samos, el san Luis de Herbón o las imágenes de Mariñán. Esta ejecución esmerada convierte a la imagen en el ejemplo perfecto para detallar las señas de identidad del escultor: primero, presenta un desbaste prismático octagonal de la cabeza con dos planos muy marcados en los laterales del rostro. Uno que va, formando un todo continuo con la frente, desde el extremo externo de la ceja al nacimiento de la quijada y otro desde el extremo externo del ojo hasta el inicio del mentón, dividiendo en dos la mejilla. Ello hace resaltar claramente la fascia parótida. Luego, concretando los detalles tenemos que la frente amplia y despejada, tiende abombarse. El arco ciliar, en curvatura continua (y en este caso ligeramente fruncido para expresar la pasión mística que insufla al santo), se engarza mediante una forma trapezoidal ligeramente deprimida con la nariz, la cual es recta y no excesivamente ancha y que puede, como es el caso, rematar en una ligerísima bola. Cuando es así, vista desde abajo, el dibujo de su contorno es acorazonado. La zona orbicular del ojo, ancha y suavemente cóncavo-convexa bajo las cejas, presenta un amplio espacio entre el fin de la porción palpebral y el inicio de aquellas y, en el lado contrario, tiene muy poco excavada la unión del lagrimal con la nariz. La colocación de las pupilas acusa un ligero estrabismo. A ello podríamos añadir que está siempre resaltado mediante un suave modelado el pliegue que partiendo de la nariz separa a las mejillas de la zona orbicular de la boca. Como también lo está el buconasal; el cual, además, se acostumbra a dibujar cuidadosamente. La boca es pequeña, de labios recortados, y en gran número de ocasiones, como aquí, ligeramente entreabiertos dejando ver los dientes. Los cabellos en las cabezas con amplia tonsura, como esta, se tallan formando «eses» verticales y se resalta un mechón sobre la frente, generalmente a modo de una llama de fuego. La barba, naciendo de la parte inferior de

15 Esta imagen inédita, estropeada por un desgraciado repinte, la fotografié hace unos diez años, retirada en una de las estancias del convento, en San Antonio de Herbón. Además del incuestionable parecido del rostro, es de destacar que tanto en una como en otra, Ferreiro dotó a ambos santos con un carácter juvenil de las que carecen las otras representaciones que hizo de ellos, si exceptuamos las del retablo mayor de santa Marta de Ortigueira.

mejilla, apenas cubre algo más que la quijada salvo en las excepciones a las que ya he aludido anteriormente. En la barba, la disposición del bello, juega con trazados más o menos serpentinos dispuestos horizontalmente sobre la quijada y con una característica bifurcación sobre el mentón. El bigote deja siempre a la vista el pliegue buconasal y tiende a fundirse con la barba. Las orejas son distintas, de manera que la parte superior de una dibuja una curva y mientras que la otra forma un pequeño pico.

El tipo de pie es griego (Fig. 9d), con el dedo gordo más corto que el segundo. Entre estos dos hay, además, una notable separación; mientras que el meñique, encorvado, tiende a introducirse debajo del cuarto. Las articulaciones de los dedos se marcan y se resaltan con nódulos, y las uñas son rectangulares y están perfectamente encarnadas. Es, además muy característica la forma de la falange proximal del dedo gordo: larga, prismática y ligeramente convexa. Además, el pie en el metatarso es ancho y, a veces, llega a presentar un juanete, mientras que, en su parte superior, en el empeine la unión del metatarso con el tarso está resuelta en su desbaste con un plano continuo que adquiere la forma de una parábola ligeramente cóncava.

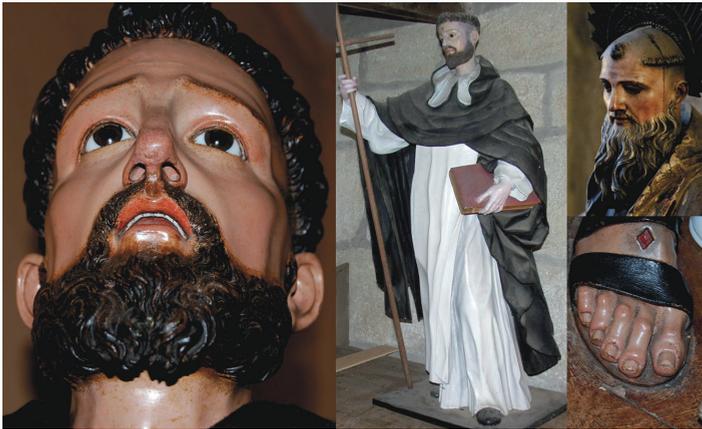


Figura 9

Con esta imagen de la VOT coruñesa concluimos, por el momento, nuestras aportaciones al catálogo de Ferreiro, las cuales nos han servido de pretexto para definir el estilo de Ferreiro tanto en el periodo que compartía taller con su maestro Gambino, como en los años anteriores a su marcha de Santiago.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvaro López, M. (1979) *El convento de san Antonio de Herbón*, Santiago, Tesis de Licenciatura inédita.
- Álvaro López, M. (1983), “Breve reseña artística sobre el convento de San Antonio de Herbón», *Boletín Auriense*, XIII, pp. 199-220.
- M. Arias Cuenllas (1992), *Historia del Monasterio de San Julián de Samos*, Zamora.
- Barreiro Fernández, J. R. (1965), “Abadalgio del monasterio benedictino de San Martín binario en Santiago de Compostela (1607-1801)” *Studia Monástica*, II, pp. 147-188.
- Blanco, R.M. (1925), *Apuntes históricos sobre el colegio de misioneros de Herbón de la Esclarecida Orden de S. Francisco*, Lugo, Artes Gráficas Gerardo Castro.
- Bouza Álvarez, J. L. (1972), “El escultor Ferreiro en Camariñas (La Coruña)”, *Compostellanum*, XVII, pp. 277- 288.
- Cardeso Liñares, J. (1993), *Luces y Sombras del Arte en As Mariñas dos Frades*, A Coruña, Diputación de A Coruña.
- Cardeso Liñares, J. (2000), *El arte en el valle de Barcala*, A Coruña, Fundación Feiraco.
- Castro, M. de (1954), “San Francisco de Santiago”, *Archivo Ibero Americano*, 53, pp. 3-50.
- Couselo Bouzas, J. (1933), *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, Imprenta, Librería y Enc. del Seminario.
- Filgueira Valverde, J. (1950), *Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios*, Santiago de Compostela, Porto y Compañía editores.
- Fernández Sánchez J. M. y Freire Barreiro, F. (1881), *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares de España, Francia, Egipto, Palestina, Siria, é Italia, en el año del Jubileo Universal de 1875*, T.I, Imp. del Boletín Eclesiástico a cargo de D. Andrés Fraile.
- Folgar de la Calle, M<sup>a</sup> C., y Fernández Castiñeiras, E. (2009), “Magisteris, ordo et architectura. Las relaciones artísticas del Arco Atlántico” en Raquel Casal, José Miguel Andrade y Roberto J. López (eds.), *Galicia Monástica. Estudios en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago, Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Freire Naval, A. B. (1998), *Aportación Documental al estudio de la actividad artística del monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos 1501-1854*, Tesis de Licenciatura inédita, Santiago 1998.
- González Lopo, D.L. (2002), *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*, Santiago, Xunta de Galicia.
- Iglesia, A. de la (1862): «Estudios Arqueológicos», *Galicia Revista Universal de este Reino*, III, 23, pp. 353-360.
- López Calderón, M. (2004), “José Gambino” en *Artistas galegos escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia Edicións, pp. 115-147.
- López Calderón, M. (2009), *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y de José Gambino*, Santiago de Compostela: Universidade. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

- López Vázquez, J.M. (1993), “La escultura neoclásica” en *Galicia Arte*, T.XV, pp. 88-121.
- López Vázquez, J.M. (2006), “A propósito de una imagen del monasterio de Celanova: tipología de san José y estilo en el taller de Gambino-Ferreiro”. En Enrique Fernández Castiñeiras y Juan M. Monterroso Montero (ed.) *Arte Benedictina nos camiños de Santiago. Opus Monasticorum II* A Coruña, Xunta de Galicia. Consellería de innovación e Industria, pp. 539-562.
- López Vázquez, J.M. (2008), “Os retablos neoclásicos do Mosteiro de Samos” en María del Carmen Folgar de la Calle y Ana Goy Diz (edit.) *San Xulian de Samos. Historia e arte nun mosteiro. Opus Mnasticorum III*. Santiago, Xunta de Galicia, pp. 223-237.
- López Vázquez, J.M. (2009), “A propósito del retablo mayor de la Magdalena de Montemaior “Algunas esculturas inéditas de José Ferreiro”, *Compostellanum*, LIV, pp. 487-506.
- López Vázquez, J.M. (2011), “Los fondos escultóricos procedentes del Hospital Real y de la Capilla de Mariñán” en Antonio Garrido Moreno (dir y coor.) *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña II. Artes plásticas (1990-2010)*, CVII-CXVII.
- Mariño, X.X. (1990), “Ferreiro, los medallones del Socorro y algunos datos acerca de su obra en San Martin Pinario”, *Compostellanum*, 35, pp. 529-540.
- Mariño, X.X. (1991), *O escultor Ferreiro*, Noia, 1991.
- Murguía, M. (1863), “Don José Ferreyro”, *El Museo Universal*, VII,19, pp. 150-151.
- Murguía, M. (1884), *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que Florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fé.
- Otero Túñez, R. (1953), “El estilo y algunas esculturas de Ferreiro” *Archivo Español de Arte*, p. 57.
- Otero Túñez, R. (1957), *El Escultor Ferreiro (1738-1830)*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos del CSIC.
- Otero Túñez, R. (1958), “El barroco italiano en la obra del escultor Ferreiro”, *Boletín de la Universidad Compostelana*, 66, pp. 95-112.
- Otero Túñez, R. (1992), “Mateo de Prado en el monasterio de Conxo”, *Laboratorio de arte*, 5, pp. 317-325.
- Otero Túñez, R. (2004), “José Ferreiro” en *Artistas galegos escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia Edicións, pp. 208-247.
- Pérez Costanti, P. (1898), *Biografía del escultor Ferreyro*, Santiago de Compostela, Tipografía de El Eco a cargo de Manuel Cela Lamiño.
- Rey Castelao, O. (1997), “Frailes y campesinos: el impacto de un convento rural a fines del antiguo régimen”, *Semata*, 9, pp. 551-580.
- Ribadeneyra, P. de (1716), *Flos Sanctorum, quinta parte, en que se contienen las vidas de los santos que pertenecen a los meses de setiembre y octubre*, incluidas otras vidas

de santos escritas por el V. Padre Juan Eusebio de Nurenberg y el Padre Francisco García de la misma compañía de Jesús, Madrid, Imprenta de Agustín Fernández.

Rodríguez Pazos, M., "Provinciales compostelanos de la Orden Franciscana (siglos XVI-XIX)" *Archivo Ibero-Americano. Revista de Estudios históricos*, XXVI, 104.

Jesús Ángel Sánchez García, J.A. (1999), *Mariñán, Pazo de los Sentidos*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

Vicenti, A., (1878), "A orillas del Ulla", *El Heraldo Gallego*, VI, nº 14, pp. 105-108.

Villaverde Soler, M<sup>a</sup>.D. (2000), *Patrimonio Artístico del Arciprestazgo de Ribadulla*, La Coruña, Edinosa.

### Fuentes

A.D.L. (1752), Libro de Fábrica de San Cristóbal de Martixe (1752-1830).

A.H.D.S. (1723), Fondo Parroquial de Santa María de Gonzar. Serie Administración Parroquial, 2 Fábrica (1723-1795).

A.H.D.S. (1768), Fondo Parroquial, San Martiño de Cabrui, Serie Cofradías e Instituciones Parroquiales, 1 Cofradía San Antonio de Padua (1767-1808).

A.R.G. (1766), Francisco López de Antelo con el Mayordomo, Vicarios y Electores de la Cofradía y gremio de Apóstol Sr. Santo Thomé. Legajo 13085 nº 4.

A.R.G. (1769), Andrés de Prado y consortes con Jph. Garcia Mayordomo de la Cofradía de Sn. Tomé sobre entrar en ella por Cofrades los Profesores de escultura y arquitectura, Legajo, 2413, nº 21.