

# Lisboa, *circa* 1717. Fernando de Casas y algunos modelos para la “yglesia del señor de Santiago de Galizia”

IVÁN REGA CASTRO<sup>1</sup>

Universitat de Lleida  
ivan.rega@hahs.udl.cat

Fecha de recepción: 14 de abril de 2015

Fecha de aceptación: 27 de julio de 2015

Fecha de publicación: 7 de septiembre de 2015

*Revista Historia Autónoma*, 7 (2015), pp. 49-65

e-ISSN: 2254-8726, DOI: 10.15366/rha2015.7

**Resumen:** En este trabajo se insiste en las relaciones o transferencias entre Lisboa, como lugar de encuentro, y los artistas gallegos que viajaron a Portugal, entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, a fin de comprar materiales para las obras de la catedral de Santiago. Este fue el caso paradigmático de Fernando de Casas. En efecto, él viajó a Lisboa en la primavera de 1717, donde se dejó influir por la producción portuguesa de embutidos de mármoles policromos y por los planes centrales o los *polígonos alongados* de las iglesias del Barroco lisboeta, presentes en proyectos de Luis Nunes Tinoco y João Antunes.

**Palabras clave:** Catedral de Santiago de Compostela, Fernando de Casas, Lisboa, Luís Nunes Tinoco, Mármoles embutidos.

**Abstract:** In this paper it is emphasized the relationships and transfers between Lisbon as a place of encounter and the Galician artists travelling to Portugal. The purpose of these was to buy materials for the Works of the Cathedral of Santiago at the end of the 17<sup>th</sup> century and at the beginning of the 18<sup>th</sup>. This was certainly the case of Fernando de Casas. He was in Lisbon in the spring of 1717, where he assimilated the Portuguese production of marble inlays and the central-plan churches or the “*polígonos alongados*” Baroque churches in Lisbon, designed by Luís Nunes Tinoco and João Antunes.

**Keywords:** Santiago de Compostela Cathedral, Fernando de Casas, Lisbon, Luís Nunes Tinoco, Marble inlay

<sup>1</sup> Investigador del Subprograma Juan de la Cierva y miembro del Grupo de Investigación Consolidado *Art i Cultura d'Època Moderna* (ACEM) de la Universitat de Lleida, financiado por la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242), siendo su investigador principal el profesor Ximo Company. Buena parte de los resultados de este trabajo de investigación están relacionados con las estancias de posgrado que disfruté en la Universidade de Lisboa como becario de la Fundación Caixa Galicia entre 2007 y 2009. No obstante, la presente investigación se contextualiza en la actividad llevada a cabo en colaboración con el Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907) de la Universidade de Santiago de Compostela (USC), junto a algunos de sus miembros: María del Carmen Folgar de la Calle, José Manuel García Iglesias, José Manuel López Vázquez y Juan Manuel Monterroso Montero. En agradecimiento por su ayuda y orientación, esta breve nota. Igualmente quisiera expresar mi gratitud a María João F. Pereira Coutinho de la Universidade Nova de Lisboa y a Marta Raïch Creus del Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida.

La Paz hispano-portuguesa de 1715, tras el Tratado de Utrecht, abrió un periodo fundamental para la historia del espacio ibérico, no solo para la historia de ambos países sino también para la historia del arte. Los historiadores se vienen interesando desde no hace mucho tiempo por este escenario, donde se cultivaron largamente las relaciones diplomáticas con Portugal, también en relación a las presencias y transferencias artísticas. De la misma manera, el norte de Portugal —Entre-Douro-e-Minho— y Lisboa van recuperando, poco a poco, el peso específico dentro del mapa artístico español del Antiguo Régimen, más allá del medio siglo en que Portugal formó parte de la Monarquía Hispánica. Actualmente se ha avanzado mucho en el conocimiento de aspectos culturales y artísticos de este período.

La historiografía gallega, por su parte, ha dedicado la mayor de las atenciones al estudio de las relaciones artísticas con el Portugal Restaurado. De hecho, es justo decir que las idas y venidas de artistas entre Santiago de Compostela y Lisboa no fueron del todo hechos excepcionales en época barroca, siendo hoy por hoy bien conocidas merced a los trabajos, entre otros, de Taín Guzmán<sup>2</sup>.

Al respecto, cabe hacer hincapié en que la arquitectura barroca gallega —la que va de mediados del siglo XVII hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII—, especialmente la dieciochesca, aun haciendo gala de un talante verdaderamente conservador, fue capaz de producir edificios ciertamente notables, a veces rabiosamente modernos. La *causa primera* de ello se escondía, casi siempre, en la catedral de Santiago y su Fábrica, en los talleres de cantería, es decir, su *obradoiro*. Un espacio de creación donde pesó, sin duda, la experiencia de Domingo de Andrade (fall. 1712), maestro mayor de la catedral desde 1676, así como una disciplina de trabajo llena de *imprevisibilidad*.

Se dice que la arquitectura no viaja, se construye; pero los arquitectos sí.

Hasta donde sabemos, Domingo de Andrade y Simón Rodríguez casi nunca salieron de Galicia. Fernando de Casas, por su parte, viajó a León en 1713 y a Lisboa en 1717. Ahora bien, su viaje a Portugal ya se conoce de viejo<sup>3</sup>. De hecho, de él se ocuparon no pocos estudiosos de su vida y obra, divididos entre los que relativizaron el valor de estos contactos —desatendiéndolos, unos, usándolos simplemente como pretexto, otros— y los que no<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Taín Guzmán, Miguel, “El Barroco compostelano, la Catedral de Santiago y el reino de Portugal: encuentros e intercambios”, en *II Congresso Internacional do Barroco. Actas*, Porto, Faculdade de Letras-Universidade do Porto, 2003, pp. 593-604; Taín Guzmán, Miguel, “Los Mármoles portugueses de la Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago”, en Fernández Cortizo, Camilo et al. (eds.), *Universitas: homenaje a Antonio Eiras Roel. Vol. II*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002, pp. 63-79; Taín Guzmán, Miguel, “El viaje a Lisboa del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo (1669)”, en *Quintana*, 1 (2002), pp. 302-311.

<sup>3</sup> De ello ya dio noticia López Ferreiro (ca. 1907) a través de un informe del “Prodigio del Santo Apostol” o “Marauilla de las Conchas de los Jaspes del Pilar”, fechado en agosto de 1721. “Capillas de la Piedad, del Pilar, de las Reliquias, de Don Lope y de la Azucena. (Antecedentes varios)” (1652-1880), Archivo de la Catedral de Santiago [ACS en adelante], Fundaciones Pías, Capillas, sig. IG 393. Capilla del Pilar, Doc. 2 [Informe del “Prodigio del Santo Apostol” (02/08/1721)], IG 393, sf. Cit. López Ferreiro, Antonio, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela. Vol. IX*, Santiago de Compostela, Impr. del Seminario conciliar central, 1907, pp. 173-175.

<sup>4</sup> Entre los que han restado —más recientemente— cierta importancia a su estadía en Portugal, cabe citar a Pena Buján, Carlos, “Gaudet Virgo Gloriosa: la capilla de los Ojos Grandes o las piedras como significantes marianos”, en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 11 (2003-2004), pp. 137-159, especialmente p. 148; Fernández González, Alberto, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del Barroco dieciochesco*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 28, 60 y 72. También cabe referir a Chamoso Lamas, Manuel, “Sobre el arquitecto Fernando de Casas y su viaje a Portugal”, en *Guimarães*, 73 (1963), pp. 261-270; Ortega Romero, María del Socorro, “A

## 1. Negocio de milagro

Pues bien, pasemos ahora a los *hechos probados*, al relato del memorial o informe del “Prodigio del Santo Apostol” o “Marauilla de las Conchas de los Jaspes del Pilar” (1721). Un testimonio de gran importancia no solo para la historia del arte gallego sino también para el arte barroco en la Península Ibérica. Este, que se redactó a raíz de un hecho tenido por milagroso — el hallazgo de dos conchas (unos fósiles) por el pedrero Bernardo del Lago mientras desbastaba unas piedras de jaspe de las traídas de Portugal—, se convirtió, sin quererlo, casi en un entremés del Siglo de Oro.

Como se sabe, la historiografía gallega hizo especial mención del “juramento” de Fernando de Casas (fall. 1749), quien

“dijo que de orden del Illmo. Señor Dean, y Cauildo desta dicha Santa Yglesia del Señor Santiago, pasó desde esta dicha Ciudad, a la de Lisboa, el año de mil setezientos y diez y siete [1717] a la compra de los Jaspes mármoles y más generos de mayor estimación, que hallase para la fabrica de la Capilla de nuestra señora del Pilar”<sup>5</sup>.

Se trasladó a Lisboa durante la primavera de 1717. Allí entró en contacto con artistas y con los ambientes artísticos de la ciudad, y

“[...] pasando desde dicha ciudad de Lisboa a las montañas de la Arráuida en donde se coge el Jaspe, llamado de los portugueses Apiñonado, y en esta fabrica de Almadrado para tratar con los moneros, que acostumbraban cogerle, el coste de la porcion, que deseaua traer con los más generos dichos Moneros / Le imposibilitaron el poderlo ejecutar por quanto hera en el mes de Abril, y la abundanzia de aguas lo impedian hasta a lo menos el mes de junio y Agosto”<sup>6</sup>.

De hecho, gran parte de la presente investigación está relacionada con que

“boluiendo a dicha Ciudad de Lisboa: luego al día siguiente se fue al Comvento que llaman de san Vizente de Afora, donde se estaua fabricando una sachristia de varios Jaspes, y tratando con el Maestro la falta que hallaua de dicho genero, confirmo lo mismo, que los moneros auian dicho, a cuiio tiempo llegó un Religioso, que tenia a su cargo la administración de la obra, [...] y preguntado para donde era: respondió que para la santa y apostolica yglesia del señor de Santiago de Galizia, luego con gran demostracion de amor deuoto, ofrezó todas las piedras que de aquel genero tenia”<sup>7</sup>.

propósito del ornato de la Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago: el viaje de Fernando de Casas a Portugal”, en *Actas do I Congresso Internacional do Barroco. Vol. II*, Porto, Universidade do Porto, 1991, pp. 167-194; García Iglesias, José Manuel, *Fernando de Casas Novoa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 51-52.

<sup>5</sup> ACS, IG 393, Capilla del Pilar, Doc. 2, sf. (f. 13 v.).

<sup>6</sup> *Ibidem*, s/ fol. (ff. 14 v.- 15 r.).

<sup>7</sup> *Ibidem*, s/ fol. (f. 15 r.).

Es así que Fernando de Casas, sustituto del viejo Andrade como maestro mayor de la catedral, no solo vio cómo se embellecía con embutidos de mármoles y jaspes la vicaría levantada por Luís Nunes Tinoco (fall. 1719), a la sazón arquitecto-decorador del monasterio de São Vicente de Fora, sino que también se acercó a uno de los más ricos laboratorios de formas del Portugal Restaurado [fig. 1]. Merced a la *História dos mosteiros, conventos e casas religiosas de Lisboa* (ms. COD. 145) se puede saber lo que vio Fernando de Casas<sup>8</sup>. Según A. de Carvalho, en 1688 se abrieron los cimientos de la sacristía, y en los inicios del siglo XVIII es ya descrita del modo siguiente:

“a igual distancia de los dos claustros tiene su asiento la sacristía, aunque está inacabada, por lo obrado, no obstante, ya se ve en ello, en cuanto se descubre la traza y la hechura de la obra, se advierte fácilmente que acabada [...] será obra del gran perfección [...]. Los lados de la sacristía se adornan con ocho pilares de cada lado, vestidos de embutidos de piedras de varios colores. / Y entre cada dos pilares tiene su lugar una ventana [...] y entre los pilares que están a ambos lados de las ventanas [...] hay un nicho, el cual ha de ocupar la imagen de un santo. Y por encima del nicho va un cuadrado con sus molduras de la misma piedra, y dentro de ellas van tarjas adornadas con flores [...]”<sup>9</sup>.



Figura 1: Luís Nunes Tinoco. Embutidos de mármoles policromos, sacristía de São Vicente de Fora (ca. 1691-1711/17), Lisboa. Fuente: fotografía del autor.

<sup>8</sup> *História dos mosteiros, conventos e casas religiosas de Lisboa* (ca. 1704-1708), manuscrito (ms.), Cot. COD. 145, Biblioteca Nacional de Portugal [BNP en adelante], sf. (ff. 21 v.-24 v.). *Cfr.* Ayres de Carvalho, Armindo, *Dom João V e a arte do seu tempo. Vol. II*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1960, pp. 112-113.

<sup>9</sup> “Em igual distancia dos dous claustros tem seo assento a sanchristia, que posto está ainda muyto imperfecta pella obra porem já se vê nella, em que se descobre a traça e o feytio da obra, se coñeese fácilmente que acabada [...], será obra de grande perfeçam [...]. Os lados da sanchristia ornam oito pillares de cada parte, vestidos de embotidos de pedras de varias côres. / E entre cada dous pillares tem lugar hua janella [...] e entre os pillares que ficam aos lados das janellas [...] fica hum nicho o qual há-de ocupar a imagem dum sancto. E por sima do nicho vay um quadrado com suas molduras da mesma pedra, e dentro dellas vam tarjas ornadas com flores [...]”. BNP, ms. COD. 145, ff. 21 v- 22 r.

Si Luís Nunes Tinoco llevó a cabo las obras de la sacristía de S. Vicente de Fora alrededor de 1690-1711, es 1691 la fecha más antigua que se asigna a estas *obras de pedraria*. Se cree que fue entonces cuando las proyectó y dio principio, cuando diseñó su portada [fig. 2], una vez nombrado “Apontador das obras da igreja de S. Vicente” en junio de 1690, en substitución de su padre João Nunes Tinoco (fall. 1690). Se consolidó, así, la idea de que él había sido responsable del proyecto<sup>10</sup>, si bien nada consta en el manuscrito. Este hecho y las semejanzas tipológicas con la portada o *porta* del Monasterio<sup>11</sup>, de cara al Largo de São Vicente —sin lugar a dudas posterior a 1691/1694—, despiertan ciertas dudas sobre una cronología tan temprana [fig. 3].



Figura 2: ¿Luís Nunes Tinoco? Portada de la sacristía de São Vicente de Fora (ca. 1691), Lisboa. Fuente: fotografía del autor.

<sup>10</sup> Serrão, Vítor, *O Barroco*, Lisboa, Presença, 2003, p. 136.

<sup>11</sup> Esta portada ya aparece descrita hacia 1704: “onde se vem duas mesulas sobre dous pilares e sobre o arco da entrada da porta hua grave obra de varios revirados, quartelas e molduras curvas com as armas Reaes metidas dentro da dita obra as quaes sustentan dous Anjos, com que toda a obra do frontispicio da Portaria vem a dizer muyto bem com a grandeza [...] da Igreja”. BNP, ms. COD. 145, f. 24 r.



Figura 3: ¿Luís Nunes Tinoco? Portada de acceso al zaguán y portería (antes de 1704), Monasterio de São Vicente de Fora. Fuente: fotografía del autor.



Figura 4: Fernando de Casas. Detalle del sepulcro del arzobispo fray Antonio de Monroy (ca. 1720), en la Capilla de la Virgen del Pilar, Catedral de Santiago de Compostela. Fuente: fotografía del autor (por gentileza del Museo Catedralicio de Santiago de Compostela).

Por otra parte, este tipo de remates y, de un modo particular, la multiplicación de pináculos, o los soportes que se yerguen en la portada de esta sacristía —dos columnas con fustes embellecidos con puntas de diamante, espejos y cabujones, tan corrientes en la arquitectura manierista galaico-portuguesa—, son buena prueba de lo que se tomó prestado de los muros de São Vicente de Fora<sup>12</sup>. Y ¿dónde? En el mausoleo de fray Antonio de Monroy (fall. 1715), donde se aprecia ya la mano de Fernando de Casas. Se empezó a fabricar el sepulcro en 1716 y aún se seguía haciendo en 1720 [fig. 4]. Pues bien, todo habla de concomitancias con el arte de Luís Nunes Tinoco. No solo a nivel de estructura sino también de micro-estructura, a pequeña escala —a escala de *pedreiro*—. Hay semejanzas en el uso de elementos como pináculos y agujas; bulbosos y de sección cuadrangular, unos; o de tipo fusiforme, otros. Tal es el caso de los pináculos que coronan el altar del Pilar, que son diferentes de los pináculos del claustro de Lugo (ca. 1712), de corte más duro y aristado.

## 2. Embutidos policromos y mármoles portugueses: un *leitmotiv*

Queda claro, según el juramento de Fernando de Casas, que aún se trabajaba en los mármoles embutidos y en los adornos de la sacristía de São Vicente en abril de 1717<sup>13</sup>. Y en tanto que se “estaua fabricando una sachristia de varios Jaspes”, él tendría que ver ganarse la vida a los jaspistas “[...] y tratando con el Maestro”. Una noticia que podría indicar que o bien se relacionó con el arquitecto-decorador y *apontador* de las obras de São Vicente de Fora, Luís Nunes Tinoco (fall. 1719)<sup>14</sup>, o bien con uno de sus subalternos, es decir el *mestre de obras de pedraria*<sup>15</sup>. En realidad, sabemos que Fernando de Casas habló con el Fabriquero u Obrero del monasterio y solo le suponemos “tratando con el Maestro” Luís Nunes Tinoco. El hecho de que el aún joven maestro mayor de la catedral de Santiago pudiera entrar en contacto con uno de los miembros de la familia Tinoco, es decir, con Luís —una de las figuras más ricas en matices del barroco lisboeta—, se presenta no solo como hipótesis sino como un *reto* plagado de buenas expectativas. Por esos años, él contaba setenta y cinco años de edad.

<sup>12</sup> Singul Lorenzo, Francisco, *La Ciudad de las luces, arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2001, p. 180.

<sup>13</sup> Tal y como suponía Pereira Coutinho, quien tenía dudas acerca de que esta obra se ultimase de inmediato, ya en 1710. Coutinho, Maria João Fontes Pereira, “A Magnificência do Mármore: Obras de Embutidos de Pedraria Policroma”, en Saldanha, Sandra Costa (ed.), *Mosteiro de São Vicente de Fora: Arte e História*, Lisboa, Centro cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, pp. 261-277. Cfr. Coutinho, Maria João Fontes Pereira, *A Produção Portuguesa de Obras de Embutidos de Pedraria Policroma (1670-1720)*. Vol. I, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2010, pp. 343-344.

<sup>14</sup> Taín Guzmán, Miguel, “Los Mármoles portugueses...” *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>15</sup> Al respecto, Soromenho subrayó que “a figura do arquitecto de S. Vicente era capital [bajo Felipe II y Felipe III]: ao cargo competia o desenho das plantas, a condução técnica da obra, a coordenação das varias empreitadas e o controlo dos outros oficiais, como o medidor, os mestres de obras de pedraria ou de carpintaria”. Si bien aún no está clara la organización de la Fábrica entre el XVII y el XVIII. Soromenho, Miguel y Nuno Saldanha, “O Mosteiro e Igreja de São Vicente de Fora”, en Moita, Irisalva (ed.), *O livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, p. 212. Cfr. Soromenho, Miguel, “«Hum dos Mayores e Magnificos Templos não só de todo o Reyno mas da Europa»: A obra filipina”, en Saldanha, Sandra Costa (ed.), *Mosteiro de São Vicente... op. cit.*, p. 139.

Infelizmente, en la historiografía del arte gallego pesa la idea —¿prejuicio?— de que fue un viaje sin consecuencias cuya finalidad era, simplemente, hacerse con las piedras de jaspe “que llaman almendrado [‘apiñonado’]”. Un material tan necesario como otros que se adquirieron en diferentes partes de Galicia —mármol blanco de O Incio (Lugo), negro de las cercanías de Sobrado dos Monxes (A Coruña) — y del resto de la Península —Cataluña, Asturias, etc.—. Así pues, Fernando de Casas parece no haber tenido contacto con artistas o con los ambientes artísticos de la ciudad.

No está de más insistir en que el arte se origina en la mente humana. No obstante, los historiadores del arte pocas veces prestamos atención a la implicación de la memoria en el proceso mismo de *creación*. Para muestra, un botón. Aun desconociéndose la fecha concreta de su partida, el paso de Casas y Novoa por León, entre dos y tres semanas —de septiembre a octubre de 1713—<sup>16</sup>, fue más que suficiente para familiarizarse con el sistema constructivo propio de la arquitectura gótica francesa —a tenor de su aplicación a la fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago, a partir de 1738—. En cambio, su estancia en Lisboa entre febrero o marzo y abril de 1717, durante seguramente de cuatro a seis semanas, al parecer fue un viaje sin resultados —al menos en lo artístico —, que no dejó poso alguno, fuera de algunas  *citas eruditas*.

Efectivamente, este viaje estuvo condicionado por los bajos precios del mercado lusitano y por la rapidez del transporte de mercancías en buque: “[...] siendo como es el viaje desde Lisboa al Padrón [Padrón, A Coruña] sin comparación mucho más breve y sin riesgo de corsarios”<sup>17</sup>. No obstante, allí se topó, nada más llegar a la Ribeira das Naus, con los *estaleiros joaninos*, dado que proseguían las obras en el Paço da Ribeira y la Capela Real. Además, la Lisboa de João V (1707-1750) era una verdadera urbe que, ya en 1716, se decía, solo en la parte occidental, tenía unos 300.000 habitantes<sup>18</sup> —Santiago de Compostela, en cambio, era la única ciudad del reino de Galicia que sobrepasaba, a mediados del siglo XVIII, el umbral de los 10.000—. Por lo tanto, no cabe duda que este viaje fue su primer contacto con lo *cosmopolita*, así como con la aculturación de un Barroco *internacionalizado*.

Lo cierto es que a resultas de los lazos económicos y/o culturales entre la catedral de Santiago de Compostela y Lisboa, esta pasó a ocupar una posición central en el sistema artístico compostelano. Un puesto que, tradicionalmente, le correspondió ocupar a Madrid, la Villa y Corte. Habida cuenta de que en materia de *mestres pedreiros* y jaspistas pocas ciudades de la Península Ibérica podían competir con Lisboa por esos años, donde, según un agente del

<sup>16</sup> Una hipótesis ya apuntada por Vigo Trasancos, que luego se convirtió en *hecho probado* a raíz de la documentación aportada por Fernández González. Vigo Trasancos, Alfredo, *La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Electra, 1996, p. 69; Fernández González, Alberto, *Fernando de Casas... op. cit.*, pp. 308-311.

<sup>17</sup> Taín Guzmán, Miguel, “Los Mármoles portugueses...” *op. cit.*, p. 65; Taín Guzmán, Miguel, “El viaje a Lisboa...” *op. cit.*, p. 306.

<sup>18</sup> França, José Augusto, *Lisboa: urbanismo e arquitectura*, Lisboa, Ministério da Educação e Ciência, 1997, pp. 23-25 y 29-30.

Cabildo santiagués —Domingo Dantas da Cunha o de Acuña, caballero de la Orden de Cristo y vecino de la *freguesia* de São José (Lisboa)—,

“[...] os ha hoje [1696] aquí tan insignes como em Ytalya e se están obrando cada día suntuizísimos templos, compostas as cappellas mores e trebunas de diverças castas de pedrarias que aquí se tem descuberto de poucos annos a esta parte”<sup>19</sup>.

### 3. Otro(s) viajante(s) en la Lisboa de entre siglos

Aún no sabemos cuánto duró la estancia de Fernando de Casas en Lisboa. Entonces, su cicerone tal vez fuera uno de tantos gallegos que emigraron a Portugal en el siglo XVIII<sup>20</sup>. Tan solo tenemos la certeza de que algunos hechos, que ya se han referido, acaecieron en abril de 1717. Tal y como hizo notar Taín Guzmán, ya el 4 de febrero se le hacía entrega a Fernando de Casas de mil reales y un pico para sus gastos. Pocos meses después, el 13 de mayo, se embarcaba en Lisboa la primera carga de jaspes y mármoles con destino a Santiago de Compostela<sup>21</sup>.

En estas circunstancias, tal vez haya que ensayar un juego de *vidas paralelas* en relación con lo que aconteció en el viaje de otro agente del Cabildo gallego: el pintor de origen portugués Juan Carballo (fall. 1711). Habida cuenta de que, a finales del siglo XVII, también él anduvo por Portugal con el objetivo de adquirir mármoles y otros materiales para una obra de Domingo de Andrade. Al parecer, estuvo en Lisboa entre finales de enero y hasta mayo de 1699, percibiendo por sus diligencias unos 1.700 reales;<sup>22</sup> Fernando de Casas, en cambio, recibió a penas 1.000 reales y su estancia debió de ser de febrero o marzo a abril de 1717 —dado que se le entregó una cantidad menor para “dietas” es de suponer que su estancia fue más breve—. Al mismo tiempo, sorprende que este Juan Carballo —nombre castellanizado—, ya en enero de 1699, le confesara, desde Lisboa, al Fabriquero y veedor de las obras de la catedral:

“A la berdade señor esta dependencia no era para nadie sino para el maiestro Domingo de Andrade, que para se azer lo que el señor cardenal quiere [...], he benido mui desnudo de medios”.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Taín Guzmán, Miguel, “Los Mármoles portugueses...” *op. cit.*, p. 64.

<sup>20</sup> “[...] Y haviendo llegado a dicha Ciudad de Lisboa, Reyno de Portugal, el referido Fernando de Casas, halló en ella un ofizial de guerra de aquel Reyno [¿Galicia?], llamado D. Baltasar Garzía su conocido, que estaba para embarcarse; en uno de los nauios de guerra con que ayudaua, al señor emperador [Carlos VI de Habsburgo] contra el Turco [la guerra turco-véneto-austriaca, de 1716 a 1718]; en el día de san Marcos / de dicho año, que fue a veinte, y cinco de Abril [1717], fueron acompañandole, en un Barco hasta dicho nauio, junto al qual estauan mas de otros veinte Barcos [...]”. ACS, IG 393, Capilla del Pilar, Doc. 2, sf. (f. 16 r.- f. 16 v.).

<sup>21</sup> Taín Guzmán, Miguel, “Los Mármoles portugueses...” *op. cit.*, p. 70.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 65-72.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 70.

Por lo demás, fue Andrade quien cimentó, entre 1694 y 1703, un edificio caracterizado por el conservadurismo de su planta, es decir, la vieja sacristía de la catedral de Santiago de Compostela y luego Capilla del Pilar. Un cajón rectangular, casi cuadrado, organizado por pilastras gigantes de orden compuesto y arcadas que responde a un esquema de composición ya utilizado, con anterioridad, en la sacristía de la catedral de Lugo (ca. 1678-1682). Sin embargo, entre 1703 y marzo de 1705 —por razones que aún se desconocen— se dejó de trabajar en la que se proyectó como vicaría del Apóstol Santiago. Un hecho que hay que ponerlo en relación, a mi juicio, con una corrección de las trazas, con el fin de alejarse del modelo de la catedral de Lugo y caminar en otra dirección: de un polígono irregular unidireccional a un espacio aditivo, cubierto con una bóveda ochavada, apoyada en cuatro trompas, y con linterna [fig. 5]. Sea como fuere, después de la primavera de 1705 se vuelve al trabajo y los canteros empiezan a levantar la cúpula y su cimborrio<sup>24</sup>.

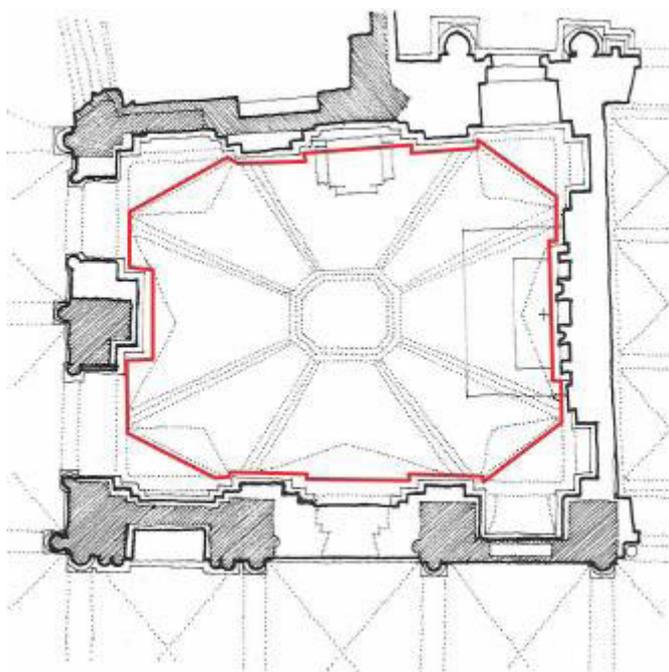


Figura 5: Domingo de Andrade. Sacristía nueva-Capilla de la Virgen del Pilar (ca. 1705-1710), Catedral de Santiago de Compostela. Fuente: diseño de Marta Raich (Centre d'Art d'Època Moderna - CAEM), a partir de una planta de J. López García (1993).

Sin embargo, hay que hilar fino al juzgar las razones que le llevaron a proyectar una estructura casi extraña al barroco gallego. Según Taín Guzmán, la explicación pasaría, una vez más, por prestar atención a las bibliotecas y, al mismo tiempo, al *horizonte de expectativas* de los artistas gallegos, sin el cual sus experiencias, observaciones, informaciones, etc., no tendrían sentido<sup>25</sup>. Igualmente, es justo decir que han corrido ríos de tinta sobre la apariencia

<sup>24</sup> Taín Guzmán, Miguel, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*. Vol. I, Sada, Edición do Castro, 1998, pp. 139-149.

<sup>25</sup> Desde Ríos Miramontes es ya incuestionable la influencia del Panteón Real del Escorial (ca. 1617-1654) y, de un modo particular, de la decoración de su cubierta, publicitada a través de los grabados de P. de Villafranca, a través de la obra de fray Francisco de los Santos, *Descripcion breue del Monasterio de S. Lorenzo el Real del*

*italianizante* de la capilla de Nuestra Señora del Pilar, que llevó a sacar a colación las basílicas, sacristías y capillas que fray Antonio de Monroy pudo haber visto en Roma (ca. 1677-1685), o bien los tan traídos y llevados gustos artísticos del canónigo fabriquero Vega y Verdugo (fall. 1696).

Por otra parte, sorprende el hecho de que los mármoles portugueses sean el único nexo de unión, o que la figura en torno a la que unas *ocasionales* relaciones de dependencia cobran sentido sea justamente el Arquitecto Régio João Antunes (fall. 1712). Y ¿por qué? Porque fue él quien, ulteriormente al suceso de las trazas para Santa Engrácia —iniciada en 1683—, protagonizó la explosión de un Barroco *a la italiana* en Lisboa, caracterizado por el gusto por los embutidos de mármoles de colores y las *pietre-dure*. No solo trazó y/o construyó algunos de los mejores interiores adornados con aplacados de mármoles polícromos y mosaico florentino, sino que logró que estos espacios más o menos centralizados, en ocasiones cerrados con cúpulas octogonales —la capilla de São Gonçalo de Amarante (ca. 1685), en el antiguo convento de São Domingos de Benfica, o la antigua capilla-camarín (ca. 1690) del altar mayor de la iglesia de los jesuitas de Santo Antão-o-Novo, hoy en el Hospital de São José—, igual que sus plantas rectangulares con ángulos achaflanados, se pusiesen *de moda* en el reinado de Pedro II (1668-1707)<sup>26</sup>.

Esta información artística tal vez ayudara a Domingo de Andrade a introducir modificaciones en su proyecto con el objetivo de *barroquizar* su organización del espacio, más hacia arriba que abajo, a través de una cúpula octogonal que ajustó a una planta cuadrangular. Un organismo que conjuga elementos y opciones de la arquitectura gallega de época moderna —caso de la sacristía del monasterio de Santa María de Sobrado dos Monxes (1569-1572)— y las interferencias del Portugal Restaurado<sup>27</sup>, con el modelo del Panteón Real del Escorial y su bóveda octopartita —que no ochavada—.

En todo caso, hay que barajar la hipótesis de que el viejo maestro mayor de la catedral poseyera un conocimiento de primera mano del arte de João Antunes y de sus plantas de *polígonos alongados* ya en 1703. Tal vez después de pasar a Portugal —¿entre 1699-1705?—, como le proponía Juan Carballo. Un extremo poco probable, ya que su único viaje documentado fue a Asturias y, naturalmente, los historiadores somos siempre reacios a admitir que los artistas puedan viajar sin que lo sepamos. Sin embargo, este contacto con el barroco portugués y, más en concreto, con el círculo artístico de João Antunes pudo darse con ayuda de los agentes del cabildo en Portugal, o bien a través de su amigo fray Manuel Pereira de Novais o Novaes (fall. 1695), monje de San Martiño Pinario. Él fue el prologuista de *Excelencias, Antigüedad, y*

---

*Escorial...* (Madrid, 1657). Ríos Miramontes, María Teresa, “La Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago”, en *Compostellanum*, vol. 25, 1-4 (1980), pp. 67-118, especialmente pp. 129-130; García Iglesias, José Manuel, *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia-COAG, 1990, p. 85; Taín Guzmán, Miguel, *Domingo de Andrade... op. cit.*, p. 149.

<sup>26</sup> Gomes, Paulo Varela, “«Se eu cá tivera vindo antes...»: Mármoles italianos e barroco português”, en *Artis*, 2 (2003), p. 194.

<sup>27</sup> Unas concomitancias puestas ya de relieve por la historiografía portuguesa —si bien con baile de arquitectos, fechas y proyectos—. Así, Varela Gomes da por hecho que Fernando de Casas llegó a ver en Lisboa algunos de los mejores ejemplos. *Ibidem*, p. 194. Cfr. Gomes, Paulo Varela, *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*, Porto, Universidade do Porto, 2001, pp. 302-304 y 368-369.

*Noblezza de la Architectura* (1695), y un escritor “muito perito na Historia, e lettras Sagradas”<sup>28</sup>. Además, es autor de una historia de Oporto en castellano que nunca llegó a publicarse pero que circuló ampliamente en forma de manuscrito: *Anacrisis historial del origen, fundación, antigüedad de la mui noble y siempre leal ciudad de Oporto...* (167-?)<sup>29</sup>. Su segunda parte y tomo contenía un *Episcopologio de su Sancta Iglesia* (1690?) dedicado al “Illustrissimo i Reverendissimo Señor D. Juan de Sousa de Meneses”, es decir, João de Sousa, obispo de Oporto entre 1684-1696 —João Antunes trabajó para este poderoso prelado en Lisboa (Santa Maria Maior) y Braga (Bom Jesus da Cruz, de Barcelos)—<sup>30</sup>.

#### 4. De vuelta al *obradoiro*

Sea como fuere, lo portugués en la capilla de la Virgen del Pilar se dejó sentir más de lo que se dice. Tal vez porque no se ha sabido ver, o porque no está a la vista, a causa de que buena parte de los aplacados de mármol fueron sustituidos en 1881 por el actual estuco pintado. Con todo, el modo y las técnicas utilizadas en esta decoración aplicada de mármoles policromos están en relación con el arte de João Antunes, de moda en la Lisboa de entre siglos y en gran parte del centro de Portugal. No solo por el uso de *embrechados* y embutidos finos de jaspes —frente a un “embutido largo” o *lageados*, resultado de la colocación de varias *lages* o losas de mármol en composiciones sencillas—, sino también por la influencia de sus procedimientos técnicos<sup>31</sup>. En realidad, al joven Maestro de obras de la catedral solo se le dejó *libertad* para hacer los muros norte y sur, donde trabajó conforme a unos usos y técnica para los que apenas sí había tradición en Santiago de Compostela. Hay evocaciones, por ejemplo,

<sup>28</sup> Religioso benedictino nacido en Oporto, tomó el hábito en San Martiño Pinario (Santiago de Compostela) en 1632. Taín Guzmán, Miguel, *Domingo de Andrade... op. cit.*, pp. 39-40; Sampaio, José Maria Pereira de, “Preambulo”, en Pereira de Novaes, Manuel, *Anacrisis historial. T. 4, 1ª parte, vol. I*, Porto, Real Bibliotheca Publica Municipal, 1912, pp. XVIII-XIX.

<sup>29</sup> Uno de sus manuscritos aún se conserva en la Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela [BXUSC en adelante]: *Anacrisis historial del origen, fundación, antigüedad de la mui noble y siempre leal ciudad de Oporto...* (167-?), sig. Ms. 88. Este, del que “solo falta el episcopologio de quanto se anuncia en el Frontis”, parece ser el original, por la firma autógrafa del autor, al final del texto, y porque contiene dos cartas de Bento Ferreira de Andrade al autor. Una de estas, dada en Oporto el 7 de marzo 1690, da buena cuenta de los canales de información artística que se mantenían abiertos entre Galicia y Portugal —a pesar de “a pouca frecuencia de Correos entre estos dous Reinos”— ya desde finales de siglo XVII: “Como creyo avisa a V. P.ª nessa carta que com esta remetto, adonde manda alguãs noticias das que V. P.ª me pede, a discripção, e forma dos templos, e edificios novos, que a V. P.ª procura mandarei pello primeiro portador [...]”. *Ibidem*, sf.

<sup>30</sup> Coutinho, Maria João Pereira, “D. João de Sousa (1647-1710), bispo do Porto, arcebispo de Braga e de Lisboa. Vida e acção mecenática”, en *Armas e Troféus, Revista de História, Heráldica, Genealogia e Arte*, 9 (2012), pp. 457-476.

<sup>31</sup> Si gran parte de los mármoles de los nichos y pilastras ya se habían colocado antes de 1717, Fernando de Casas trabajó en los arcos, hornacinas y ventanales. Especialmente, en las arquitecturas en perspectiva del primer cuerpo de los muros este y oeste (ca. 1720) y en las micro-arquitecturas fingidas, sobre las hornacinas del testero, a imagen y semejanza del ático del retablo. Estas estaban afectadas en menor medida, por la desastrosa “restauración” de finales del siglo XIX. En cualquier caso, no hay duda de que los marmolistas conocían la tradición portuguesa de los embutidos y el trabajo de taracea con mármoles policromos, así como la aplicación de sus secretos, como los betunes utilizados en la unión de las piedras. Coutinho, Maria João Fontes Pereira, *A Produção Portuguesa... op. cit.*, pp. 56-59. Cfr. Gomes, Paulo Varela, ““Obra crespá e relevante”, os interiores das igrejas lisboetas na segunda metade do século XVII, alguns problemas”, en Sobral, Luís de Moura (dir.), *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, pp. 116-117.

de micro-arquitecturas fingidas en perspectiva —italianizantes— y de trabajos de *pietre-dure* o mosaico florentino —no vegetal, sino a base de motivos geométricos y de entrelazo— que recuerdan a los diseños de Cosimo Fanzago (fall. 1678) para la iglesia de la Purísima de las agustinas de Salamanca.

Aparte del mausoleo del Arzobispo Monroy, Ríos Miramontes y Ortega Romero señalaron, a su vez, influencias en la composición del retablo en honor a la Virgen del Pilar<sup>32</sup>, el cual proyectó Fernando de Casas y ejecutó Miguel de Romay. Se trabajó en este desde abril de 1718 hasta 1723 [fig. 6]. Si bien, una vez más, la huella del arte portugués acaso se hizo notar más en el taller de mármoles y jaspes que en la tipología del retablo. En efecto, se sabe que para cortar y labrar sus piezas se apartó a un grupo de maestros y oficiales del taller “de pedrería [policroma]” y se les puso a la orden de Fernando de Casas, seguramente a fin de adquirir formación y un nuevo código técnico-formal. A raíz del informe del “Prodigio del Santo Apostol”, sabemos que “trabajando en las piedras de jaspe en el taller del claustro de la Santa Yglesia, para la referida obra, entre los muchos oficiales [...]” se contaba a Bernardo del Lago, “Domingo de Adrán, Antonio Fernández, y Blas de Cobas, y otros Canteros” como Francisco Fernández Sarela. Además, tenemos noticia de que en mayo de 1721 aún se trabajaba con los mármoles portugueses y, en tal fecha, “estando dicho Bernardo de Lago dandole un corte, según el que declara [Fernando de Casas] le \auia/ deliniado, el dia cinco de mayo [1721] a las ocho de la mañana” aconteció la “Marauilla de las Conchas [...]”<sup>33</sup>. En suma, el maestro mayor de la catedral estaba a pie de obra. Sin lugar a dudas, él fue responsable no solo del trabajo de los jaspes y mármoles —en el mausoleo, el retablo, las puertas de acceso a la sacristía, los muros este y oeste y sus *perspectivas* [fig. 7], el pavimento, y, tal vez, buena parte del lienzo norte—, sino también de la puesta al día de las técnicas del taller de la catedral, conforme a los conocimientos adquiridos en Lisboa<sup>34</sup>.

Además, sabemos que Fernando de Casas hizo el viaje “[...] llevando consigo [...] a Pedro Fandiño, ofizial de Pedreria que para su ayuda, auia lleuado”<sup>35</sup> desde Santiago de Compostela. Es lógico suponer que lo hizo para asesorarse en la elección de los mejores materiales y acaso para actualizar sus conocimientos sobre taraceas y técnica de los embutidos en mármol, que los portugueses dominaban ya desde el último tercio del XVII. Seguramente esta fue la razón por la cual se habían desplazado hasta el morro occidental de la capital, esto es, ver cómo se trabajaba en la vicaría de São Vicente de Fora y, seguramente, para *tomar apuntes*, cuaderno en mano<sup>36</sup>, a partir de la *experiencia directa*.

<sup>32</sup> Ríos Miramontes, María Teresa, *Aportaciones al barroco gallego: un gran mecenazgo*, Santiago de Compostela, Obradoiro de Encuadernación, 1986, p. 190; Ortega Romero, María del Socorro, “A propósito del ornato...” *op. cit.*, pp. 188-189.

<sup>33</sup> ACS, IG 393, Capilla del Pilar, Doc. 2, sf. (ff. 1 r., 3 v., 15 v.).

<sup>34</sup> Taín Guzmán, Miguel, “Los Mármoles portugueses...” *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>35</sup> ACS, IG 393, Capilla del Pilar, Doc. 2, s/fol. (fol. 14 r.)

<sup>36</sup> Unos diseños y trazas que, junto con otros, se encuadernaron y ocasionalmente se relacionaron, poco después: en marzo de 1718, en un inventario de bienes del maestro mayor de la catedral, como “[...] otro [¿libro?] pequeño de dibujos”. Se trataba, seguramente, de un conjunto de pliegos de papel, doblados y cosidos, tal vez bocetos o apuntes. De lo que no cabe duda es de que este volumen, en particular, se individualizó y diferenció por su contenido —dibujos *vs.* estampas— de los (otros) impresos referenciados, por ejemplo “[...] otros dos libros



Figura 6: Fernando de Casas. Retablo (ca. 1718-1723) y testero de la Capilla de la Virgen del Pilar en una imagen de finales del siglo XIX (ca. 1873-1924), Catedral de Santiago de Compostela. Fuente: fondo M. Chicharro, sig. 38 (76-H), Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento” (IEGPS-CSIC), Biblioteca.



Figura 7: Fernando de Casas. Embutidos de mármoles policromos, detalles de las micro-arquitecturas fingidas (ca. 1720), en el testero de la Capilla de la Virgen del Pilar. Aspecto actual tras la restauración del Año Santo Xacobeo 2010. Fuente: fotografía del autor.

## 5. La Lisboa *cosmopolita*

También es altamente probable que visitara las obras de Santa Engrácia, sita en el Campo de Santa Clara —al otro lado de la *Porta de São Vicente*—, donde aún se seguía trabajando por los años de 1710-1719. Se trata de una iglesia de planta cuadrangular, un organismo centralizado con cuatro torreones en los ángulos que flanquean una cruz griega. Una obra innovadora y llena de originalidad que se había quedado a medias. Como se sabe, sus trabajos se seguían con lentitud desde la muerte de su arquitecto y creador, João Antunes. Es natural que el diseño de este espacio y el recurso a una pared-ondulante, su aire *italianizante* y sus interiores, adornados con mármoles y embutidos, eventualmente dejaran un buen recuerdo en Casas y Novoa. El mantenimiento de ese recuerdo dependía solo del grado de profundidad con que se hubiese procesado la información. Hay que esperar, pues, a sus obras más maduras para que aparezcan evocaciones deliberadas de estos recuerdos, sus *recapitulaciones*. Tal es el caso de un edificio de pequeñas dimensiones que adopta una forma circular y perfil curvo al exterior, la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de catedral de Lugo (ca. 1726).

Es un ejemplo tardío pero rabiosamente moderno dentro del panorama del barroco gallego. Un plan central logrado a partir de la hibridación entre una rotonda cubierta con cúpula y una cruz griega que al exterior queda oculta tras un muro unificador y continuo curvo. Folgar de la Calle apuntó en su día la posibilidad de que Fernando de Casas siguiera algunos diseños del *Quinto libro d'architettura di Sabastiano Serlio bolognese* (1551), concretamente los correspondientes al “templo tondo” y al “templo ouale”, que combinadas adecuadamente —rotación, traslación, etc.— podrían haber dado lugar al plan central de la catedral de Lugo. Por su parte, Fernández González situó una más que probable fuente de inspiración en el proyecto de Bramante para San Pedro del Vaticano, que trazó Baldassare Peruzzi, modelo universal y emblemático de iglesia centralizada y que además ilustra el *Tercero y cuarto libro de architettura de Sebastiano Serlio* (1552)<sup>37</sup>. Se suceden, así, los modelos puestos en relación con la planta de Fernando de Casas, tomados prestados de la arquitectura clásica romana, de la francesa de época moderna, del barroco hispanoamericano o del renacimiento italiano. Se trata de edificios lejanos en el tiempo y en el espacio, unos; otros nunca se difundieron a través de grabados; y otros, ya grabados, ya dibujados, difícilmente pudieron llegar a manos de Fernando de Casas<sup>38</sup>.

Por el contrario, poca atención se ha prestado al rol del barroco portugués, a pesar de que estas transferencias sí suponen una continuidad dentro del contexto artístico atlántico así como con la tradición de la arquitectura vernácula. Si bien es justo creer que Santa Engrácia, la mejor y más erudita interpretación —no solo portuguesa, sino peninsular— del proyecto de B. Peruzzi

<sup>37</sup> Fernández González, Alberto, *Fernando de Casas y Novoa... op. cit.*, p. 184.

<sup>38</sup> Vila Jato, María Dolores, *Lugo Barroco*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 1989, pp. 40-42; Folgar de la Calle, María del Carmen, “Un inventario de bienes...” *op. cit.*, pp. 540-542; García Iglesias, José Manuel, *Fernando de Casas Novoa... op. cit.*, pp. 109-118; *ibidem*, pp. 183-184.

para San Pedro de Roma, sedujera a Casas y Novoa. A mi juicio, la planta de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, la limpieza de los alzados, con paños casi ciegos, y el combado de los muros —aun tratándose de un muro curvo corrido que dibuja un volumen cilíndrico— son una evocación de Santa Engrácia, es decir, de su apariencia a principios del siglo XVIII.

Sea como fuere, la novedad del plan central que Casas y Novoa diseñó en Lugo radica en su planimetría, tan cercana a modelos del barroco italiano como portugueses [fig. 8]. Tal es el caso, por ejemplo, del santuario del Bom Jesus da Cruz, en Barcelos (Braga), donde João Antunes proyectó, en 1705, una planta de cruz griega, a la cual sumó cuartos de círculo dispuestos en aspa y creó, así, al exterior, un volumen cilíndrico que envuelve los brazos. En cualquier caso, el nexo de unión entre Fernando de Casas y el arquitecto de Santa Engrácia —difícil de establecer incluso al amparo de un viaje a Lisboa— seguramente fuera Luís Nunes Tinoco.

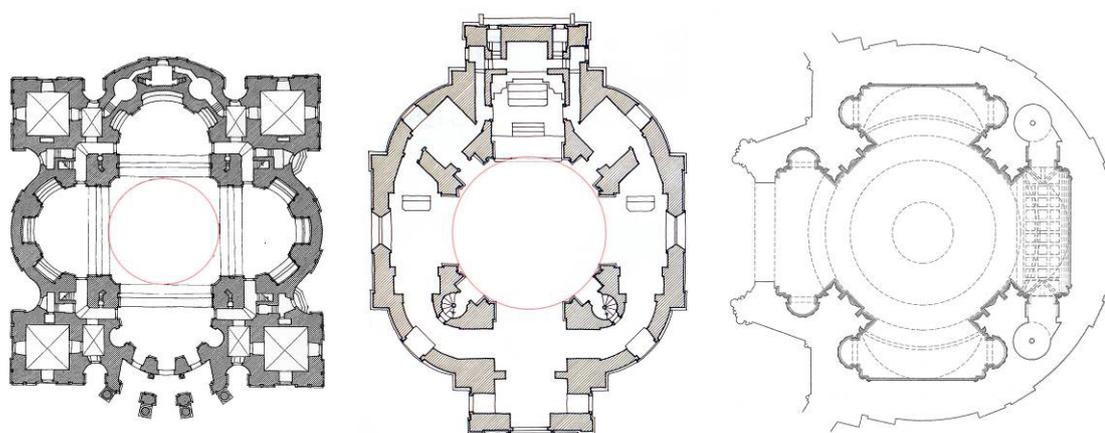


Figura 8: Estudio comparativo de las plantas, de izquierda a derecha: João Antunes, Santa Engrácia (después de 1690), Lisboa; João Antunes, Bom Jesus da Cruz, en Barcelos (después de 1705), Braga; Fernando de Casas, Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes (ca. 1726), Catedral de Lugo. Fuente: diseño de Marta Raïch (CAEM), a partir de plantas de G. Kubler (1972) y L. Hermida (2007), respectivamente.

## 6. Conclusión

La presente investigación no quiere hacer hincapié en los *mármoles portugueses*. Tampoco se limita a poner de relieve obras compostelanas de mármoles embutidos, donde se inscriben los trabajos de “embutido fino” de la Capilla de la Virgen del Pilar de la catedral de

Santiago. Una producción artística que revela, no obstante, importantes semejanzas con otra más o menos conocida que, en esas fechas, florecía en Lisboa —pudiendo señalarse afinidades técnicas, plásticas y tipológicas—. Habida cuenta de que la recreación del panorama artístico de la Lisboa barroca entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, donde estos trabajos tuvieron lugar, es igualmente relevante para la comprensión de esas obras en su conjunto y, particularmente, para el conocimiento de los programas decorativos y soluciones constructivas que Casas y Novoa utilizó en obras posteriores a 1719-1720 —no solo en la catedral de Santiago, sino también en San Martiño Pinario y en la catedral de Lugo—. <sup>39</sup>

En definitiva, el viaje de Fernando de Casas a Portugal sí tuvo consecuencias en la conformación de su estilo, en sus composiciones, diseños y en su concepción de la decoración aplicada. Infelizmente, este no llegó a conocer al arquitecto responsable de introducir los modelos de este Barroco *internacionalizado*, puesto que João Antunes había fallecido en noviembre de 1712. Pero es probable que entrara en contacto con el arquitecto-decorador del convento de São Vicente de Fora, Luís Nunes Tinoco. Así pues, se trajo de Lisboa un arte italianizante, pero de *segunda mano*. Un acicate para regenerar los usos y las técnicas utilizadas por los marmolistas de la catedral, cuando apenas sí había tradición a en esta decoración aplicada de mármoles policromos en Santiago de Compostela. En suma, allí afinó el ojo y desarrolló sensibilidad por los detalles y el trabajo del adorno a escala de platero —características de la *obra crespá* que seguramente vio en la galilé de Santa Engrácia y en los muros de São Vicente de Fora—, los cuales estaban llamados a ser rasgos particulares de su quehacer.

En resumen, no cabe duda de que Lisboa representó este rol para algunos artistas gallegos del barroco —es posible que “barroco” sea una palabra demasiado corta para comprender la complejidad artística de los siglos XVII y XVIII—, acercándolos más, a través del contacto con artistas y con los ambientes artísticos de la ciudad, a lo internacional y cosmopolita, es decir, a lo *italianizante*. Este fue el caso paradigmático de Fernando de Casas.

---

<sup>39</sup> En cuanto al empleo de jaspes y mármoles policromos en la iglesia de San Martiño Pinario, hay que destacar el trabajo de embutidos de la capilla de la Virgen del Socorro, según diseños de Fernando de Casas (ca. 1739), ejecutados entre 1743-1749. Monterroso Montero, Juan Manuel, “La Capilla de Nuestra Señora del Socorro”, en García Iglesias, José Manuel (dir.), *Galicia renace*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, pp. 157-170. También el enlosado del presbiterio, diseñado por fray Plácido Caamiña, y los dos púlpitos, tradicionalmente datados hacia 1772. Carpena Fernández, Alicia. “Púlpitos e reixas de San Martiño Pinario”, en García Iglesias, José Manuel (dir.), *Galicia no Tempo. Conferencias e outros estudos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991, pp. 395-408, especialmente p. 404. Más recientemente, Pita Galán propuso una cronología bien diferente para estos púlpitos: 1739. Una fecha que pone esta obra en manos de Fernando de Casas como buen conocedor del trabajo en mármoles policromos. Pita Galán, Paula, “La trayectoria artística de Fray Manuel de los Mártires, maestro de obras de Santo Domingo de Bonaval”, en López Calderón, Came et al. (coords.), *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio. Vol. I*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2013, pp. 407-423, especialmente pp. 418-119.