

El amueblamiento de la sacristía de la catedral de Astorga a finales del siglo XVIII

Emilio Morais Vallejo

Universidad de León

Resumo

No final do século XVIII, concluída a construción da sacristia, José Terán encargou-se de mobiliar e decorar o interior. Para este fim, desenhou un mobiliário que cumpría perfectamente as funcións deste espazo religioso, ao mesmo tempo que idealizou un programa iconográfico com propósito doutrinario. Para esse fim, usou uma estética que corresponde ao gosto rococó que estava presente no mobiliário de grande parte do reinado de Carlos III e que marca o fim do período barroco em Espanha.

Palabras chave: José Terán; Catedral de Astorga; Mobiliário; Retábulo; Arcaz.

Resumen

A finales del siglo XVIII, una vez concluída la construcción de la sacristía, José Terán se encargó de amueblar y decorar el interior. Con este fin diseñó un mobiliario que cumpliera a la perfección con las funciones propias de este espacio religioso, al mismo tiempo que ideó un programa iconográfico de intención doctrinal. Para todo ello utilizó una estética que se corresponde con el gusto rococó que estuvo presente en los muebles de gran parte del reinado de Carlos III y que marca el final del periodo Barroco en España.

Palabras clave: José Terán; Catedral de Astorga; Mobiliario; Retablo; Cajonería.

La sacristía es un espacio de carácter religioso, asociada a un templo como estancia auxiliar y conectada directamente con el presbiterio. Funciona de manera independiente, de acceso restringido y reservada al personal eclesiástico. Sus cometidos son múltiples, entre los que destacan la preparación de la Eucaristía y la custodia de alhajas, reliquias u objetos litúrgicos (tanto vestiduras como útiles). Allí los sacerdotes se revisten para los oficios, pero también mantienen ciertas reuniones que requieren intimidad o discreción. La variedad de usos y el elevado número de

personas que intervienen en ella hizo que con el paso del tiempo fuera adquiriendo una progresiva importancia, hasta convertirse en un elemento imprescindible y destacado para cualquier tipo de templo¹. Durante la Edad Moderna aumentó en tamaño y calidad, llegando en ocasiones a tener verdadero valor monumental². En este sentido, fueron las sacristías catedralicias barrocas las que alcanzaron mayores dimensiones, conforme a la gradual significación que alcanzaron los cabildos, además de ostentar una riqueza ornamental extraordinaria. Todo ello en consonancia con la gran trascendencia que adquiere en esta época el ajuar litúrgico, el aumento de las reliquias y la categoría de la platería, además de complicarse todo el aparato que acompañaba las celebraciones religiosas en busca del boato. Así sucedió en Astorga con la construcción de un edificio de nueva planta con el fin de albergar de forma solemne todas sus funciones, realizado y amueblado durante el episcopado de Juan Manuel Merino Lumbreras (1767-1782)³.

1. El edificio de la sacristía de la Catedral de Astorga

La construcción de la sacristía comportó la culminación de la reconstrucción de la catedral asturicense, iniciada en 1471. Ubicada al norte del transepto y al este del claustro, con los que se comunica, sustituyó a otra anterior de la que no tenemos noticias fidedignas sobre su configuración. Es de planta centralizada con forma de cruz griega, inscrita en un cuadrado, cubierta por una cúpula no trasdosada sobre pechinas, rematada por linterna que proporciona luz cenital. Los machones centrales, que reciben los arcos de medio punto sobre los que se apoya la media naranja, se resuelven en pilastras de fuste cajeadado y capiteles sencillos, unidos por un entablamento que recorre todo el perímetro. Resulta desahogada por sus proporciones y funcional por su formulación espacial. En los ángulos de la cruz se disponen cuatro pequeñas estancias auxiliares -usadas para archivo, almacén de objetos litúrgicos, útiles o cosas similares -, dejando así un ambiente diáfano para los cometidos esenciales de la sacristía. En las entradas de estas cámaras, concebidas como verdaderas fachadas, es donde se concentra el mayor alarde decorativo, ideado para monumentalizar el espacio principal, no el lugar al que dan paso.

¹ San Carlos BORRAMEO en *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577) fijó la forma y función de la sacristía, a la que dedicó el capítulo 28; véase la edición traducida: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

² Sobre esta cuestión pude consultarse BAÑO MARTÍNEZ, Francisca – *La sacristía catedralicia en la Edad moderna. Teoría y análisis*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009, pp. 59-81.

³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, Pedro – *Episcopologio asturicense*. Astorga: Imp. P. López, 1908, t. 4, pp. 46-51.

Al parecer, la cúpula originalmente estaba recubierta con pinturas, perdidas en el incendio provocado por las tropas napoleónicas en 1810⁴, lo que determinó una restauración para reparar los daños bélicos y la desaparición de los supuestos murales, además de otros elementos decorativos que enriquecían el conjunto.

La espléndida solería, realizada con piezas de buenos jaspes de diferentes colores, dibuja formas geométricas que, gracias al plan de teselación rómbica, hacen eficaces juegos ópticos. El resultado es muy atractivo y sirve para realzar el conjunto con un material noble y un diseño llamativo.

Las obras de la sacristía comenzaron en 1772⁵, seguramente siguiendo las trazas y condiciones del que fuera maestro de la catedral hasta ese año, Gaspar López, arquitecto de formación clasicista como queda patente en los elementos arquitectónicos utilizados. Al año siguiente estaba ya al frente de los trabajos José Francisco Terán⁶, que se encargaría de dirigir la obra hasta la conclusión hacia 1780⁷. Fue este un personaje polifacético, con obras en una amplia geografía, cultivando diversas artes. Lo mismo dirigió la construcción de la sacristía y el claustro de la catedral de Astorga, que reconoció el estado de la catedral de Lugo tras el terremoto de Lisboa, reparó el puente de Valimbre, realizó las pinturas murales de los presbiterios de las

⁴ Así lo considera RODRÍGUEZ, Matías – *Historia de la muy noble, leal y benemérita ciudad de Astorga*, Astorga: Imp. P. López, 1909, p. 548; también lo recoge GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán, polifacético arquitecto de la catedral de Astorga en el siglo XVIII. *Astórica*, Astorga: Centro de Estudios Marcelo Macías. 30 (2011), p. 108.

⁵ VELADO GRAÑA, Bernardo – *La catedral de Astorga y su Museo*. Astorga: Museo Catedral Astorga, 1991, p. 183.

⁶ Tanto VELADO GRAÑA, Bernardo – *La catedral...*, p. 183, como GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán..., p. 106, atribuyen a Terán el proyecto, pero sin justificación documental, más allá de constatar que dirigió los trabajos como maestro de obras. Así consta en un auto de 1773 para tomar un censo de 100.000 reales con el que poder afrontar la obra, Archivo Diocesano de Astorga (A.D.A.), *Procesos*, caja 2557, expediente 7 s/f.

⁷ Se pidieron nuevos censos en junio de 1778 y febrero de 1779 para finalizar la obra, A.D.A., *Procesos*, caja 2557, expediente 7 s/f.

catedrales de Lugo y Mondoñedo⁸, trazó el retablo mayor de esta y los del santuario de Castrotierra, además de tallar la imagen del Nazareno de la cofradía de la Vera Cruz de Astorga o dorar retablos, entre otros ejemplos. Prueba de su prestigio es el nombramiento como maestro de obras de la catedral de Astorga, cargo que ostentó hasta su muerte en 1786⁹.

2. Amueblamiento de la Sacristía

Una vez terminada la edificación se procedió al amueblamiento, con el objetivo de cumplir de manera efectiva las múltiples funciones propias de este espacio con la dignidad debida. Para hacerlo se siguió el gusto dominante en la decoración de interiores en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, teniendo muy presente que por esta sala pasaban con frecuencia el obispo, los capitulares y otras personalidades.

La antigua sacristía tenía algunos buenos muebles que se adaptaron a la actual disposición, aunque transformándolos para armonizarlos con la moderna imagen que se pretendía conseguir. No obstante, hubo que hacer de nuevo la mayoría con funcionalidad específica y estética propia de la época.

⁸ Sobre estas pinturas realizadas entre 1769-1777, véase, FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique – La pintura neoclásica en Galicia, en FERNÁNDEZ, Xoxé, ed. – *Experiencia y presencia neoclásicas. I Congreso nacional de historia de la arquitectura y del arte*. La Coruña: Universidad de la Coruña, 1994, pp. 75-87; FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique – Aproximación a la historia de la pintura gallega de la segunda mitad del siglo XVIII, *ADAXE*, Santiago de Compostela: 9 (1993), pp. 35-51; MONTERROSO MONTERO, Juan M. y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique – *A Pintura mural nas catedrais galegas*. Santiago de Compostela: Tórculo Edicións, 2006; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique – El lenguaje pictórico mariano de la capilla mayor de la catedral de Mondoñedo. *ADAXE*, Santiago de Compostela: 7 (1991), pp. 43-51; YZQUIERDO PERRIN, Ramón – Arquitectura neoclásica en la catedral de Lugo, en FERNÁNDEZ, Xoxé, coord. – *Experiencia y presencia...*, p. 111; CAL PARDO, Enrique – *La catedral de Mondoñedo*. Lugo: Gráficas Bao, 2002, pp. 49-50; LÓPEZ CALDERÓN, Carme – El programa iconográfico del presbiterio y crucero de la catedral de Mondoñedo (1769-1773) y la reconstrucción de la prueba perdida. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, v. 60, n.º 126 (2013), pp. 255-294; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique y MONTERROSO MONTERO, Juan M. – *Ecclesia, Domus et Mullier*. Fundamentos iconográficos para el estudio de las pinturas de José de Terán en la catedral de Mondoñedo, en SINGUL, Francisco, dir. – *Rudesindus. La tierra y el templo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2007, pp. 187-205.

⁹ Sobre la biografía artística de Terán y sus principales obras, véase GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – *Op. cit.*, pp. 95-132.

2.1. Retablo-relicario

Poseía la catedral un excelente retablo-relicario, tanto por la categoría de la colección de reliquias de santos y mártires, como por la calidad artística de sus componentes. Es obra del siglo XVI, formado por un elemental esquema de cuadrícula bajo arcosolio, con cinco cuerpos y encasamientos que resultan de la intersección de entablamentos y dobles columnillas clasicistas, donde reposan los relicarios con variedad de formas y rica policromía, alguno de los cuales llega a tener carácter de escultura por la notable definición del personaje al que representa¹⁰.

Para resguardar este valioso tesoro religioso y apostando por la estética del momento, se encargó un cierre a modo de armario con grandes y sólidas puertas. A esta estructura de carácter funcional se le dio forma de retablo, lo que no solo actualizaba al antiguo, sino que también servía para conferir una carga iconográfica de contenido doctrinal mediante pinturas y esculturas (fig. 1).

El contrato para su realización, por la cantidad de siete mil reales de vellón, se firmó el 23 de abril de 1777 con Joaquín García, escultor tallista como le define el documento, que estaba obligado a seguir las trazas y condiciones elaboradas previamente por el maestro de la catedral José Francisco Terán¹¹. No sabemos, por ahora, quien es el autor de la obra escultórica que completa el retablo, que tanta importancia tiene en su definición, porque el escrito contractual no lo especifica, quedando su adjudicación para otro posterior que todavía no hemos localizado¹². Desconocemos su nombre, pero podemos afirmar que su arte era de elevada categoría a la vista del trabajo desplegado aquí.

El retablo está ubicado en el testero norte, estudiadamente integrado en la arquitectura, de manera que la corta bóveda de medio punto del brazo de la cruz sirve de

¹⁰ Responde al modelo de retablo-relicario caracterizado por MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. – *El retablo barroco en España*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1993, p. 18; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. – *Avance de una tipología del retablo barroco. Imafrente*. Murcia: Universidad de Murcia. 3-4-5 (1987-89), p. 132.

¹¹ Archivo Histórico Provincial de León (A.H.P.L.), *Protocolos de Francisco Xavier Molina*, Caja 10.491/ sig. 2.465, fol. 244 r. y v.: "...parezieron presentes Joachim Garcia escultor tallista... que haviendo salido a publico remate la obra del retablo que se a de hazer para la sachristia de esta Santa Yglesia Catedral y el respaldo de los caxones de la misma, con presenzia de las plantas hechas por Don Joseph Teran, maestro de esta Sta. Yglesia... y se remató en el otorgante como mas beneficoso postor en la cantidad de siete mil reales de vellon... quedando de su cargo por esta el poner todos los materiales y trabajos... y concludido la de su encargo la arán a vista y aprobazion del dicho Don Joseph Teran..."

¹² A.H.P.L., *ibidem*, "...escepción de la escultura, que esta queda por separado y la abrá de hazer facultatibo de ella".



Fig. 1 – Retablo-relicario. Sacristía de Astorga. Copyright @cabildo catedral de Astorga.

perfecto encuadre. A su vez, las extensiones laterales, a modo de dos complicadas alas compuestas a base de rocallas, actúan de marco para las dos puertas que dan acceso a las estancias posteriores y sirven también de pedestales para sendas esculturas que representan a los obispos asturicenses san Efrén (legendario primer obispo de Astorga) y san Dictino (c. 420). Estos personajes, revestidos con atuendos y emblemas episcopales a la moda de la época moderna a pesar de su cronología, son notables obras de madera con buena policromía y trabajo de estofado, un estudiado juego de pliegues y una correcta definición de las texturas de los ropajes en suave movimiento. Esta composición, que amplía el espacio del retablo lateralmente más allá del rectángulo tradicional, es una versión simplificada de la misma que había utilizado Terán con éxito en el retablo de la catedral de Mondoñedo, diseñado en 1769¹³.

La estructura del mueble es sencilla, basada en un solo cuerpo sobre la predela, más las alas descritas. Se remata con un entablamento que da paso a una especie de ático o peineta entre dos angelotes, que acoge un busto de la Virgen dentro de un marco de rocalla y ramajes florales, rodeado de alargados rayos de valor enfático. La talla tiene las mismas características vistas en los obispos citados.

La planta del retablo, de forma mixtilínea y dibujo cóncavo-convexo de buscado dinamismo, se transmite al alzado mediante las columnas de orden compuesto que flanquean el armario, y al entablamento, donde se combinan las molduras lisas con cartuchos vegetales y espejos. Estos se repiten en los pedestales y aportan un vistoso juego mediante la multiplicación de imágenes y las perspectivas que originan, artificio tan apreciado durante todo el Barroco. Los fustes de las columnas no tienen estrías y se adornan con relieves de trazo delicado y afán por el detalle, muy lejos de aquellas placas adventicias que con tanta profusión utilizaron los seguidores de Narciso Tomé.

Al ser en realidad un relicario cerrado, no tiene sagrario a la vista, aunque sí una mesa de altar delante que sirve de alto zócalo. El frente se resuelve en cuatro gruesas puertas. Las inferiores, a modo de predela, se adornan con dos angelotes que escoltan a una gran rocalla que aloja las dos cerraduras que aseguran el contenido guardado tras ellas. Las superiores, de considerable altura, tienen sendas pinturas ovaladas con los retratos de los obispos asturicenses san Genadio (899-920), eremita que fundó varios monasterios en El Bierzo, y santo Toribio (c. 402-476), patrono de la

¹³ El diseño de Terán lo ejecutaron José Antonio de Castro, Agustín Baamonde y Juan Riobóo, véase FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique – El lenguaje pictórico..., pp. 43-44; CAL PARDO, Enrique – *La catedral de Mondoñedo...*; pp. 43-49, la transcripción del contrato se puede consultar en las páginas 78-79.



Fig. 2 – Retablo-relicario. Detalle. Sacristía de Astorga. Copyright @cabildo catedral de Astorga.

diócesis, quien trajo de Jerusalén el *Lignum Crucis* que custodia hoy el monasterio de Santo Toribio de Liébana¹⁴. De nuevo nos encontramos ante venerables prelados del lugar, mostrando una augusta iconografía episcopal que busca remarcar la primacía episcopal en el recinto catedralicio, incluso sobre el poder del cabildo.

¹⁴ Sobre estos obispos, véase GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – La Catedral, espacio para la memoria de los Obispos de Astorga. *Revista de los amigos de la catedral de Astorga: Astorga* 19 (2013), p. 13.

La madera del armario está completamente recubierta por un interesante trabajo de dorado al agua y bruñido, que aporta riqueza y la correspondiente suntuosidad que requiere su cualificada misión. Mediante la combinación de mate y brillo, acoplada a un trabajo manual de grabado con buril para representar motivos geométricos o vegetales incisos, se consigue un efectismo que dota a gran parte de la superficie de una apariencia que recuerda al tejido adamascado, con reflejos metálicos de enorme vistosidad que se acentuarían con el vibrar de las luces de las velas (fig. 2). Lo más seguro es que el propio Terán realizara este trabajo, pues era reconocido por esta actividad desde tiempo atrás, apareciendo consignado como “dorador” en el Catastro de Ensenada de mediados del siglo XVIII, cuando todavía vivía en la ciudad de León, ganando entonces con su oficio 1.260 reales¹⁵.

El retablo es un buen ejemplo de la estética rococó española, que depuró las formas recargadas del barroco castizo, recuperó ciertos componentes clasicistas y adoptó elementos llegados desde Francia, como la rocalla. El exceso de mazonería barroca fue sustituido por amplias superficies que acogían una decoración más sutil y elegante, de recuerdos cortesanos. Sin embargo, no sigue las pautas que quiso imponer Felipe V al arte español cuando instauró la dinastía borbónica. Tampoco las pretendidas por Carlos III con el advenimiento de las primeras ideas ilustradas, durante cuyo reinado se promulgaron los reales decretos de 23 y 25 de noviembre de 1777 firmados por el conde de Floridablanca, legislando la supervisión por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de los nuevos proyectos arquitectónicos y su decoración¹⁶. El primer objetivo de estas leyes era imponer el considerado “buen gusto”, con la intención de erradicar el Barroco en beneficio de las ideas neoclásicas. El segundo era prohibir la madera en los retablos, con el fin de evitar los temidos incendios en las iglesias. En ambas cuestiones esta obra contradice la normativa. Realizado en madera y completamente dorado, cuando ya se recomendaba el uso de materiales pétreos, es un claro exponente del gusto de un grupo social conservador, como era una parte importante del estamento eclesiástico, todavía arraigado en formas

¹⁵ LLAMAZARES, Fernando – *El retablo barroco en la provincia de León*. León: Universidad de León, 1991, p. 31. También doró y policromó el retablo de San Martín de Benavides de Órbigo en 1780, según el contrato que transcribe GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán..., pp. 126-127.

¹⁶ Este tema ya fue estudiado por BÉDAT, Claude – *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. – Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos, *BSAA*. Valladolid, 58 (1992), pp. 489-497, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. – Problemática del retablo bajo Carlos III, *Fragmentos*, Madrid: Ministerio de Cultura. 12-14 (1988), pp. 33-43.

tradicionales de las que se consideraban guardianes, y que veían con malos ojos la imposición otra vez de los ideales clásicos, sentidos como extraños a España. Para permitir la viabilidad de la empresa contribuyó la circunstancia de que su construcción empezara pocos meses antes de la publicación de los decretos citados, eludiendo así la nueva normativa que podría haber desbaratado el proyecto.

2.2. Cajonería y respaldar

En los laterales oriental y occidental, encajadas entre los muros de los brazos del crucero, se disponen sendas cajoneras de nogal de más de ocho metros de largo cada una. Son idénticas entre sí, formadas por dos órdenes de tres grandes cajones, planeados para albergar las vestiduras litúrgicas lo más extendidas posibles y evitar así pliegues y arrugas, más otros dos de menor tamaño en los laterales, permitiendo disponer de una amplia meseta superior. Los frentes de los cajones son alabeados, jugando con la suave transición de cóncavo a convexo, adornados mediante la alternancia de cartuchos rehundidos y resaltos de formas mixtilíneas planas, combinando la madera vista con el brillo metálico de los tiradores y las exageradas bocallaves. El volumen y la rotundidad de los trabajos lignarios propios del Barroco han sido sustituidos aquí por la sutileza de las ligeras formas onduladas de escaso volumen, más propio del Rococó (fig. 3).

Tanto el diseño de la composición como la semejanza de líneas decorativas y el sentido dinámico del frente del mueble, tienen claras concomitancias con el retablo visto y con el testero que tratamos a continuación. Ambas son obras documentadas de José Francisco Terán, lo que nos permiten atribuir la traza de las cajoneras al mismo autor, coadyuvando a esta afirmación el hecho de estar realizadas indiscutiblemente para el lugar de nueva construcción que ocupan.

Como suele ser habitual en las sacristías de cierta categoría, la cajonería viene adornada con un respaldar decorativo de gran tamaño, con el fin de magnificar el mueble. Al mismo tiempo constituye un soporte ideal para albergar un programa iconográfico seleccionado con el fin de incitar a reflexionar a todos los que frecuentan este lugar, orientando su comportamiento mediante la imitación de los modelos propuestos, sirviéndose para ello de los medios retóricos de la persuasión.

El encargado de realizar los respaldos fue Joaquín García, siguiendo, una vez más, las trazas dadas por Terán, como ya vimos en el documento del retablo¹⁷. La

¹⁷ A.H.P.L., *Protocolos de Francisco Xavier Molina*, Caja 10.491/ sig. 2.465, fol. 244 r. y v.: "...y el respaldo de los caxones de la misma, con presenzia de las plantas hechas por Don Joseph Teran".



Fig. 3 – Cajonerías y respaldar. Sacristía de Astorga. Copyright @cabildo catedral de Astorga.

estructura es idéntica en ambos, conformada por tableros de madera dorada al agua, divididos en cinco tramos que disminuyen de tamaño dos a dos, desde el central hacia los extremos, separados por pilastras de aspecto clasicista. Están rematados por un coronamiento de formas mixtilíneas y gran dinamismo, entre florones que se sitúan en línea con las pilastras que marcan el ritmo de la composición. En cada intercolumnio hay una pintura dentro de un marco que va cambiando de forma. El central, más amplio, es elíptico, los siguientes son circulares y los situados en los extremos mixtilíneos. Cada lienzo representa a un santo que tuvo una vida modélica y que, a pesar de las penalidades o incluso del martirio más cruento, mantuvo la dignidad, acrecentó su fe y no cesó en ningún momento de adorar a Dios. Esas son las razones de su presencia en este espacio donde los sacerdotes preparan las ceremonias litúrgicas. Los hombres y mujeres elegidos se muestran como *exempla*

de virtud, representativos de unos méritos espirituales defendidos hasta la muerte. Su presencia quiere fomentar la virtud de los eclesiásticos que pasan a menudo frente a ellos y recordarles sus obligaciones morales.

Observamos que en la disposición de los temas pictóricos también hay una estudiada simetría entre cada respaldar. En ambos casos, el cuadro central describe una escena con varios personajes y composición más complicada. En los siguientes los protagonistas son santos, mientras que en los extremos son santas.

El respaldar situado en el lado oeste representa en el centro el martirio de san Lorenzo¹⁸, dispuesto sobre la parrilla que avivan los herejes, con las ropas despojadas al diácono, la característica dalmática, en primer término; mientras, un grupo de personas señalan la estatua de una diosa de la antigüedad como referente.

En el cuadro situado a la izquierda aparece San Blas, revestido de obispo a la moda moderna, mártir que llevó una vida eremítica en una cueva del bosque del monte Argeus. Fue torturado y decapitado en época del emperador romano Licinio¹⁹.

A la derecha, San Florencio de Estrasburgo, otro ermitaño que fue nombrado obispo por el rey Dagoberto II²⁰. Es un anciano ubicado en un paisaje natural y vestido de forma similar a san Blas.

En un extremo está la representación de Santa María Magdalena penitente, sentada en una gruta ante una mesa meditando ante una calavera, un crucifijo y un libro que tiene abierto, teniendo cerca un látigo para practicar la penitencia²¹. Sigue la iconografía habitual de la época para describir esta etapa de su hagiografía. Era considerada un símbolo de la penitencia, por lo que el Barroco la utilizó con frecuencia para fomentarla.

En el otro extremo vemos a Santa Clara de Asís, vestida con el hábito franciscano (fue fundadora de la orden de clausura de las clarisas, de regla muy austera) y portando una custodia, en recuerdo del pasaje de su vida en el que hizo retirarse a los sarracenos empuñando el ostensorio con la Sagrada Forma²².

Anotamos que en estas representaciones es recurrente el tema eremítico, con la reclusión, la austeridad y la oración como ejemplo de actuación virtuosa. También es

¹⁸ Para analizar la iconografía remitimos a RÉAU, Louis – *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1997, t. 2, v. 4, pp. 255-261.

¹⁹ *Ibidem*, t. 2, v. 3, pp. 229-235.

²⁰ *Ibidem*, t. 2, v. 3, pp. 534-536.

²¹ *Ibidem*, t. 2, v. 4, pp. 293-306.

²² *Ibidem*, t. 2, v. 3, pp. 309-312.

interesante constatar que los obispos son presentados como muestra de ascetismo y vida retirada de los placeres terrenales, sin duda una alusión dirigida a la máxima dignidad de la catedral.

Sobre el centro de la cajonería oriental vemos a San Vicente de Zaragoza, diácono de san Valerio, que sufrió un martirio similar al de San Lorenzo, siendo precisamente el lienzo con el que hace pareja en el otro respaldar. Está representado semidesnudo, encadenado de pies y manos en una celda, aludiendo al tormento que sufrió al acostarlo sobre trozos de arcilla después de no haber muerto cuando fue colocado en la parrilla sobre ascuas²³. Completa la escena la presencia de ángeles que vienen a reconfortarle.

En el cuadro de su derecha vemos el momento en el que un soldado va a decapitar a san Marcelo, centurión romano y mártir, nombrado patrono de la ciudad de León porque tradicionalmente se creía que estuvo allí con la Legio VII²⁴. Detrás de la escena hay un edificio que podría hacer referencia a alguna de las puertas de la muralla de León.

A su izquierda, San Agapito mártir, en actitud de comunicación con la divinidad, emplazado en un paisaje natural con una arquitectura clasicista a la izquierda. Está acompañado de tres fieros leones, que sin embargo nada le hacen y parecen respetarlo, como cuenta la leyenda que sucedió en su suplicio²⁵.

En el extremo izquierdo aparece Santa Dorotea. Lleva en la mano derecha la palma, símbolo del martirio, y detrás aparece la escena de la decapitación que sufrió por mantener su virginidad²⁶.

En el extremo derecho tenemos a Santa Inés, virgen y mártir. Está de pie, coronada de flores, con un cordero en brazos (debido a la raíz de su nombre *Agnus*, cordero en latín) y una palma en la mano²⁷. Al fondo se ve la escena de su degollación, a la que asiste un ángel para coronarla y darle la palma martirial.

En este respaldar la idea temática hace especial hincapié en la representación de los martirios de los santos por mantenerse fieles a los principios cristianos, siendo

²³ *Ibidem*, t. 2, v. 5, pp. 322-328.

²⁴ RISCO, Manuel – *España Sagrada*, tomo XXXIV. Madrid: Imprenta Pedro Marín, 1784, pp. 336-337; MONREAL TEJADA, Luis – *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: Ed. El Acantilado, 2000, pp. 341-342.

²⁵ RÉAU, Louis – *Iconografía del cristianismo...*, t. 2, v. 3, p. 28.

²⁶ *Ibidem*, t.2, v. 3, pp. 407-409.

²⁷ *Ibidem*, t. 2, v. 4, pp. 109-114.

los ejemplos de virginidad y la presencia de ánimo ante la adversidad los temas relevantes que se exponen a la meditación de los sacerdotes.

Con respecto a la autoría de las pinturas, no están firmadas ni hay documento alguno que las refrende. Ahora bien, sabemos que José Terán era un afamado pintor del que conocemos varias obras certificadas documentalmente. Disponemos del contrato rubricado en 1763 por "...José Terán, vecino de la ciudad de León, maestro de arquitectura y pintura... para hacer un monumento todo nuevo y de perspectiva y pintura" para la catedral de Astorga²⁸. Al parecer este monumento de Semana Santa era de grandes dimensiones, pero no lo conocemos porque se perdió en los sucesos de la Guerra de la Independencia. Por el contrario, conocemos y tenemos documentación acreditativa de los notables murales al óleo que pintó en los presbiterios de las catedrales de Lugo y Mondoñedo, citados más arriba. También se le atribuyen las pinturas murales del camarín del santuario de Nuestra Señora de Castrotierra²⁹, además de las hipotéticas de la propia sacristía. Teniendo en cuenta estas referencias y el hecho de que Terán dio las trazas para los respaldares, es comprensible pensar que fuera él mismo quien se encargase de realizar este repertorio pictórico. Abundando en ello, si comparamos las pinturas citadas con las que vemos en la sacristía, constatamos una similitud estilística innegable, propia del hacer de Terán, tanto en la composición de los personajes, posturas, actitudes y fisonomías, como en los ambientes con los que recrea las escenas religiosas, salvando las lógicas distancias entre un gran mural y una pequeña obra de caballete. Además, destacamos que también parece distintivo del autor el uso de un programa iconográfico meditado y estructurado, propio de un intelectual versado en la temática religiosa y sus significados, según demostró en las paredes catedralicias que tanta fama le dieron.

Por las mismas razones atribuimos a su pincel los retratos de los obispos que ocupan los óvalos de las puertas del retablo-relicario, vistos anteriormente.

2.3. Canapés

Además de los grandes muebles, hay otros que, aunque secundarios, son imprescindibles para el funcionamiento diario de la sacristía.

²⁸ GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán..., pp. 97-101. El contrato de la obra se puede consultar en A.H.P.L., *Protocolos de Francisco Xavier Molina*, Caja 10.479, fol. 558.

²⁹ GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán..., pp. 122-125.

En mayo de 1777, Marcelo López y Tomás González firmaron un contrato por la cantidad de 1.400 reales para realizar seis canapés de madera de nogal³⁰. Los ebanistas se comprometieron a realizarlos "...con arreglo al diseño o plantilla que nos diere Dn. Josef Terán maestro de las obras y fábrica de la santa appóstolica yglesia cathedral"³¹. Por lo tanto, de nuevo, debemos considerar a Terán como autor intelectual de los muebles, a pesar de que no fuera el factor material del trabajo de ebanistería, pues a él se debe la traza.

En la actualidad hay tres canapés en el interior de la sacristía que, por los especiales estilemas que muestran, podemos considerar propios de la fecha citada y, por lo tanto, serían los encargados entonces³². De diseño bastante sobrio, como corresponde a su ubicación, los tres tienen la misma apariencia, hasta el punto de que podemos considerarlos idénticos, salvo las peculiaridades propias del trabajo manual y el distinto deterioro que ha ejercido el paso del tiempo en cada uno de ellos. Son de dos plazas, aunque el respaldo es único, y hoy no tienen brazos, pero suponemos que originalmente los tendrían. Se apoyan en tres pares de patas del modelo cabriolé, unidas por una chambrana, para dar mayor estabilidad al asiento, con travesaños de diseño curvilíneo en forma de doble H. El faldón delantero dibuja una línea mixtilínea de formas cóncavas y convexas de gran sentido decorativo y marcado dinamismo, que repite formas parecidas a las vistas en el retablo y en los testereros de las cajonerías. El respaldo, muy alto, tienen esquema triangular y en su línea ascendente la molduración va combinando curvas y contracurvas para animar el conjunto y reforzar la sensación ornamental, que alcanza su culmen en el copete, resuelto con una talla poco volumétrica pero muy marcada con roleos, rosetas, acantos y demás formas vegetales, de trabajo delicado y elegante, muy alejado de las pesadas formas barrocas de principios de siglo. Estos motivos se repiten, a modo de orla, en la primera curva del respaldo. Asiento y respaldo están hoy acolchados y tapizados en terciopelo rojo con el borde tachonado, probablemente igual que en su origen (fig. 4).

Las características descritas permiten ubicar los canapés dentro del mobiliario cortesano de estilo rococó, que caracterizó buena parte del reinado de Carlos III, llegado a España por línea directa desde Francia, donde tuvo su máximo apogeo durante

³⁰ A.H.P.L., *Protocolos de Francisco Xavier Molina*, Caja 10.491/ sig. 2.465, fol. 264 r. y v.

³¹ *Ibidem*.

³² GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán..., p. 112.



Fig. 4 – Canapé. Sacristía de Astorga. Copyright @cabildo catedral de Astorga.

la época de Luis XV y se extendió con profusión por toda Europa, permaneciendo vigente en algunos lugares muchos años más.

2.4. Consolas

En los ángulos de los cuatro machones que soportan la cúpula están encas-tradas otras tantas consolas con tapa de mármol pulido. El perímetro de la mesa queda marcado mediante una moldura de poco relieve que tiene el mismo diseño curvilíneo utilizado en los muebles vistos anteriormente, por lo que no dudamos en atribuir las al mismo diseñador y realizadas en la misma fecha. El faldón, muy corto y siguiendo la línea alabeada, se adorna con una banda dorada en la que se suceden de manera uniforme una serie ininterrumpida de hojas de acanto. El pie lo forma un águila, también dorada, con las alas desplegadas para ofrecer más amplitud en el



Fig. 5 – Consola y espejo cornucopia. Sacristía de Astorga. Copyright @cabildo catedral de Astorga.

asiento del tablero, que descansa sobre una bola apoyada en un pedestal de base poliédrica, aportando un carácter escultórico al mueble que le otorga prestancia y le hace ser más llamativo (fig. 5).

2.5. Espejos cornucopias

Asociados a las consolas encontramos otros tantos espejos, elementos que no puede faltar en una sacristía, pues aquí se atavían los eclesiásticos para asistir a los oficios religiosos y que por consiguiente son totalmente necesarios para comprobar el decoro con que se llevan las vestimentas litúrgicas antes de dirigirse al altar. Al estar concebidos con marcos de gran desarrollo superan su valor práctico y constituyen un elemento exornativo complementario. Además, tienen también valor espacial porque aportan mayor sensación de amplitud a la sala al multiplicar las perspectivas y generar sensación de profundidad. Suelen tener en los laterales unos brazos para poner velas e iluminar a quien se mira en ellos, de manera que la luz en movimiento del pábilo reverbera en el mismo espejo y proporciona un juego muy efectista. En la actualidad esta sensación se ha perdido al sustituir la iluminación de las viejas bujías de cera por las de bombillas eléctricas.

En esta ocasión contamos con cuatro espejos del modelo conocido habitualmente como cornucopia, de forma rectangular. Lo más llamativo son los marcos, dorados, exagerados y profusamente tallados, compuestos a base de rocallas, acantos y ramajes propios del rococó, que se prolongan en un copete muy desarrollado donde se combinan con interés dinámico los llenos con los vacíos, en una composición curvilínea que contrasta con la regularidad ortogonal del espejo. Su presencia se hace patente por las exageradas formas que lo adornan, acaparando la mirada del espectador y contribuyendo de esta forma en la consecución de un espacio ostentoso, además de cumplir con su misión (fig. 5).

3. Conclusiones

En el siglo XVIII las sacristías eran una pieza fundamental dentro del sistema litúrgico de las catedrales, por lo que era importante cuidar tanto la funcionalidad como la decoración interior, recurriendo, entre otras cuestiones, a la adaptación de un mobiliario que fueran tanto eficiente como artístico.

El amueblamiento de la sacristía supuso el punto final de la modernización de la catedral asturicense tras la restauración iniciada en el gótico, continuada en el renacimiento y concluida en el barroco, incorporando al edificio el gusto rococó que triunfó en el mueble español durante la mayor parte del reinado de Carlos III.

Las diferentes actuaciones, ejecutadas en un breve periodo de tiempo, tienen una clara unidad estilística, mezclando muebles de función eclesial con elementos de aspecto cortesano, con la clara intención de formar un todo estético armónico de interés ornamental, efectista y con predominio de las líneas curvas, que es una muestra del canto del cisne del último Barroco español.

Además de las cuestiones formales, que tienen que ver con la valoración artística, hay también un componente ideológico muy destacado, expresado a través de una iconografía elegida para hacer presente a los usuarios de este espacio religioso ciertos conceptos recurrentes de la doctrina católica. Asistimos así a una exaltación de determinados valores morales, por un lado, y al enaltecimiento de la figura del obispo, por otro, al disponer como protagonistas a distinguidos mártires y santos que se distinguieron por su defensa y práctica de la fe, o bien prelados insignes relacionados con la historia de la diócesis de Astorga, al modo de espejos en los que mirarse para seguir su ejemplo.

El diseño y la dirección de las obras que dieron vida a este espacio interior, por lo tanto su principio estético, es una empresa que debemos atribuir en su conjunto al maestro mayor de la catedral asturicense de entonces, José Francisco Terán, que se sirvió para ello del conocimiento que tenía de diversas disciplinas, desde la arquitectura a la pintura, pasando por la escultura, la ebanistería y la decoración de interiores. No obstante, Terán era primordialmente un diseñador y un director de obra, ya que la mayoría de las creaciones las proyectó para que fueran ejecutadas bajo su tutela por otros maestros especialistas en la materia, que podíamos denominar como prácticos, mientras él ejercía el papel de artista intelectual o teórico.

ACTAS DO II CONGRESSO
IBERO-AMERICANO DE

HISTÓRIA DO MOBILIÁRIO



PORTO

COORDENAÇÃO
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

Actas do II Congresso Ibero-Americano de História do Mobiliário

COORDENAÇÃO

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

EDIÇÃO

Universidade Católica Editora - Porto
CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (EA-UCP)

LOCAL DE EDIÇÃO

Porto

DATA

2020

CAPA

Silla de cadera, Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, Espanha (vd. p. 241)

DESIGN GRÁFICO

Carlos Gonçalves

ISBN

978-989-8835-90-1



CATÓLICA
CITAR - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES

PORTO



FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
financiada por Ciência, Tecnologia e Inovação Superior