Poder y vida cotidiana en la catedral de Santiago de Compostela: testimonios gráficos de los siglos xviii, xix y primeros años del xx

Power and daily life in the cathedral of Santiago de Compostela: graphic testimonies from the eighteenth, nineteenth and early twentieth centuries

Miguel Taín Guzmán
Universidad de Santiago de Compostela
https://orcid.org/0000-0002-7745-6335

POTESTAS, N.º 25, julio 2024 | pp. 115-151
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083
Recibido: 21/05/2024 Evaluado: 17/06/2024 Aprobado: 21/06/2024

CC BY SA

Resumen: La actual catedral de Santiago de Compostela constituye una reliquia basilical románica que el cabildo se empeñó en conservar desde su construcción pese a varios intentos de renovación góticos, barrocos y neoclásicos, aunque eso sí no se perciba desde el exterior por su revestimiento de fachadas, cúpula y torres de los siglos xvii y xviii. El mantenimiento del viejo edificio permite la pervivencia de las funciones de sus diferentes recintos, transmitidas de generación en generación. Algunas imágenes de los siglos xviii, xix y primeros años del xx dan testimonio de ello, reflejando la vida cotidiana en el complejo catedralicio, así como múltiples usos que responden a actos de poder,

hábitos, devociones y tradiciones de distinto origen y antigüedad. Particularmente interesantes son las imágenes decimonónicas, las más numerosas, pues reflejan los intentos del cabildo por mantener su antiguo prestigio y esplendor pese a la reducción del número de sus miembros tras el Concordato de 1851 y por su debilitamiento económico al suprimirse el cobro del Voto de Santiago, los diezmos y las oblatas, y a la aplicación de las leyes desamortizadoras. De ahí el interés del estudio del repertorio gráfico reunido en estas páginas para la historiografía del arte. Documenta ámbitos hoy desaparecidos o muy transformados con el paso de los siglos, así como su utilización tanto por el arzobispo, los canónigos y el personal auxiliar, como por los feligreses. Ambos aspectos conforman la identidad histórica de la catedral.

Palabras clave: catedral de Santiago de Compostela, vida cotidiana, poder, arzobispo, cabildo, personal.

Abstract: The current cathedral of Santiago de Compostela is a Romanesque relic that the chapter was committed to preserve since its construction despite several renovation attempts during the Gothic, Baroque and Neoclassical periods, although this cannot be seen from the outside due to its cladding of façades, dome and towers from the seventeenth and eighteenth centuries. The fact that the old building has been maintained has allowed the functions of its different enclosures to survive, transmitted from generation to generation. Some images from the eighteenth, nineteenth and early twentieth centuries testify to this, reflecting daily life in the cathedral, as well as multiple uses that respond to acts of power, habits, devotions and traditions of different origin and antiquity. The images from the nineteenth century, the most numerous, are particularly interesting as they reflect the attempts of the chapter to maintain its ancient prestige and splendour, despite the reduction in the number of its members after the Concordat of 1851 and its economic weakening with the abolition of the collection of the Santiago Vow, the tithes and the oblates, and the enforcement of laws for the confiscation of church property. Hence the interest of the study of the graphic repertoire collected in these pages for the historiography of art. It documents areas that have disappeared or experienced considerable changes over the centuries, as well as their use by the archbishop, canons and auxiliary staff, and by worshippers. Both aspects comprise the cathedral's historical identity.

Key words: cathedral of Santiago de Compostela, daily life, power, archbishop, canons, staff.

La *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* elaborada por la UNESCO en 2003 declara la profunda interdependencia entre el patrimonio material cultural y el patrimonio cultural inmaterial, manifestándose este último, particularmente, en el campo de los «usos sociales, rituales y actos festivos» junto con «los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes».[1] En realidad, ya desde los años cincuenta del pasado siglo, con la publicación de *Florentine Painting and its Social Background* de Friedrich Antal (1947), *Art et Sociologie* de Pierre Francastel (1948) y *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* de Arnold Hauser (1951), la Historia del Arte es consciente de la importancia de estudiar los objetos artísticos de acuerdo con el contexto social en que fueron concebidos, prestando atención tanto a sus patrocinadores como a sus usuarios, así como a la función para la que fueron diseñados.[2]

En este sentido, una de las líneas de investigación desarrolladas desde entonces ha consistido en el análisis de la vinculación de la arquitectura de las catedrales con las particularidades de su vida litúrgica, la organización del culto solemne a Dios, destacando en ello los trabajos de Pedro Navascués[3] y Eduardo Carrero.[4] La de Santiago de Compostela es un buen ejemplo de ello, una reliquia basilical románica que el cabildo se empeñó en conservar desde su construcción pese a los intentos de renovación góticos, barrocos y neoclásicos, aunque hoy no se perciba desde el exterior por el revestimiento de fachadas, cimborrio y torres de los siglos xvii y xviii. Tal perduración implicó el mantenimiento de sus diferentes recintos diseñados con funciones muy concretas, transmitidas de generación en generación. Algunas imágenes de los siglos xviii, xix y primeros años del xx dan testimonio de ello pues reflejan la vida cotidiana en el complejo catedralicio, así como usos que responden a actos, hábitos, devociones y tradiciones de distinto origen y antigüedad, «un mundo vivo» en palabras de Chueca Goitia.[5] Particularmente interesantes son las imágenes decimonónicas, las más numerosas, donde se evidencian los intentos del cabildo por mantener su antiguo prestigio y esplendor pese a la reducción del número de sus miembros por su debilitamiento económico al suprimirse el cobro del Voto de Santiago, los diezmos y las oblatas, así como a la aplicación de las leyes desamortizadoras que le hicieron perder las rentas y sus numero-

1. https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n; consultada el 28/02/2024.

2. Vicenç Furió: *Sociología del arte*, Madrid: Cátedra, 2000.

3. Pedro Navascués Palacio: *La Catedral en España. Arquitectura y Liturgia*, Barcelona y Madrid: Lunwerg, 2004; libro basado en su anterior publicación: *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.

4. Eduardo Carrero: *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.

5. Fernando Chueca Goitia: «La vida cotidiana en la catedral», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 55-62.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

sas propiedades en la ciudad y en el sector rural.[6] De ello se hacen eco autores como José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro que escriben que «en esta Santa Basílica continúan celebrándose los actos todos del culto con una pompa y esplendor, que, si distan bastante de lo que antiguamente eran, pueden, sin embargo, sostener comparación con los más solemnes a que asistimos en los templos más augustos de la cristiandad».[7]

De ahí el interés del estudio del repertorio gráfico reunido en estas páginas para la historiografía del arte, de la arquitectura y del urbanismo, complementario de la información extraída de registros documentales del archivo catedralicio. Documenta la gestión de sus espacios y arquitectura, incluido de ámbitos hoy desaparecidos o muy transformados con el paso de los siglos, sobre todo a raíz de las limpiezas espaciales fruto del Concilio de Trento y las «restauraciones» del siglo xx y el presente, en este último caso guiadas en buena medida por un afán de convertir la catedral en una «monumental maqueta medieval», como bien dice Eduardo Carrero para lo sucedido con la catedral de Trento.[8] Igualmente, acredita la polifuncionalidad de sus recintos y la entidad de sus usuarios ya sean el arzobispo, los canónigos y el personal auxiliar catedralicio, ya los fieles locales y los peregrinos, estos últimos hoy convertidos en los principales protagonistas del edificio. Tales aspectos conforman la actual identidad histórica de la catedral de Santiago de Compostela como centro de peregrinación internacional.

Como cualquier otra catedral de su tiempo, la compostelana funciona como iglesia principal de su diócesis donde el arzobispo tiene su cátedra como símbolo de su función de gobierno sobre el arzobispado y director espiritual de la comunidad que regenta. Su ámbito diario de actuación es la catedral y su entorno, ubicándose el Palacio Arzobispal pegado a ella, con acceso por la plaza de la Acibechería. Su labor consistía en supervisar al cabildo catedralicio, del que se tratará después, dando lugar a no pocos conflictos. Contaba también con una silla principal en la sillería de coro capitular y era el único autorizado a celebrar misa en el altar mayor, junto con el delegado papal y los canónigos cardenales, dada la condición de santuario del edificio por acoger en su subsuelo la tumba del apóstol Santiago el Mayor.[9] A uno de ellos correspondería un dibujo sobre papel de la capilla mayor de Jenaro Pérez de Villaamil y Dughet, fechado el sábado 27 de enero de 1849 (fig. 1).[10]

6. José Antonio Vázquez Vilanova: *Clero y sociedad en la Compostela del siglo XIX*, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Anexo 33, Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Xunta de Galicia e Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 2004.

7. José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro: *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, Santiago: Imp. del Boletín Eclesiástico, 1881, vol. 1, p. 36.

8. Carrero: *La catedral habitada…*, p. 394.

9. José María Zepedano y Carnero: *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999 (1ª ed. 1870), pp. 93-95.

10. Así lo indica la anotación que presenta el propio dibujo; cf. Beatriz Martínez-Barbeito Manovel (com.): *Jenaro Pérez Villaamil 1807-1854. Oleos, acuarelas, dibujos, litografías*, A Coruña:

En él se muestra a un devoto que parece vestir ropa talar arrodillado en el crucero, cerca del púlpito del evangelio y delante del altar mayor apostólico barroco del que distinguimos las imágenes de Santiago en cátedra del camarín y de Santiago caballero del baldaquino, rodeado de ángeles abanderados, permitiendo hacerse una idea del aspecto del mueble en la época, antes de la perdida de los estandartes en el siglo xx.[11] Dos siluetas delante de la mesa del altar, mirando hacia el mismo, una de ellas mitrada, indicarían la celebración de un servicio por el anciano arzobispo de entonces fray Rafael de Vélez, asistido por su acompañante y un tercer personaje, dibujado más distante, pero siempre en la zona alta del presbiterio, mientras el cabildo seguiría la ceremonia desde la sillería capitular, en la nave central, no representada.[12] En todo caso, sea quien fuese el oficiante, un canónigo cardenal no puede ser porque el último había fallecido 1847,[13] dos años antes de realizarse este dibujo, y a las dignidades y canónigos no se les permitió misar en este altar hasta 1855.[14] Por otro lado, en el calendario de fiestas de la catedral publicado por José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro, cierto que fechado de 1885, no consta ninguna relevante en la fecha del dibujo.[15] Tampoco aparece celebración alguna en dicha fecha en el Libro 73 de Actas Capitulares, pero sí unos días antes, a partir del 12 de diciembre de 1848, con motivo de tres días de rogativas públicas por el Papa Pío IX, que había tenido que abandonar el Vaticano y refugiarse en la fortaleza napolitana de Gaeta con motivo de la revolución liberal que afectó a los Estados Pontificios.[16] Isabel II había ordenado que tales rogativas se celebrasen en todas las iglesias de España, con asistencia de todo el clero y autoridades públicas, trasladando el prelado esta real orden al cabildo. El acta también recoge la petición de Narciso Cepedano, jefe civil del distrito, en que solicita se abra la puerta central del Obradoiro para la entrada oficial del Ayuntamiento y otras autoridades a los actos, un hecho que explicaría por qué esta aparece abierta en otro dibujo del mismo autor y fecha que luego se verá (fig. 7). En todo caso, el artista aprovecha la excusa del tema para reflejar con fidelidad la arquitectura medieval del recinto, incluyendo parte del corredor norte del deambulatorio y un segmento del transepto norte, pero no dibuja la reja de cierre del presbiterio ni la vía sacra en aras de una mayor claridad de la escena.

Fundación Caixa Galicia, 1996, s.p.; José Carlos Valle Pérez: «Tres nuevos dibujos de Jenaro Pérez Villaamil en el Museo de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, 53 (1999), pp. 303-318 y fig. 1.

11. Sabemos cuáles eran gracias a Zepedano y Carnero: *Historia…*, p. 92.

12. Había regresado del exilio en Mahón en 1844; cf. Carlos García Cortés: «El arzobispo compostelano fray Rafael de Vélez (1777-1850). Fuentes para su estudio ideológico», *Hispania sacra*, vol. 34, n.º 70 (1982), pp. 381-383.

13. Paulino Pedret Casado: «Los Canónigos Cardenales de Santiago», *Anuario de historia del derecho español*, 19 (1948-1949), pp. 590-592.

14. Zepedano y Carnero: *Historia…*, pp. 94-95.

15. José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro: *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago: Seminario Conciliar, 1885, pp. 478-479.

16. ACS (Archivo de la Catedral de Santiago), Libro 73 de Actas Capitulares, IG 602, 1848, f. 102r.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

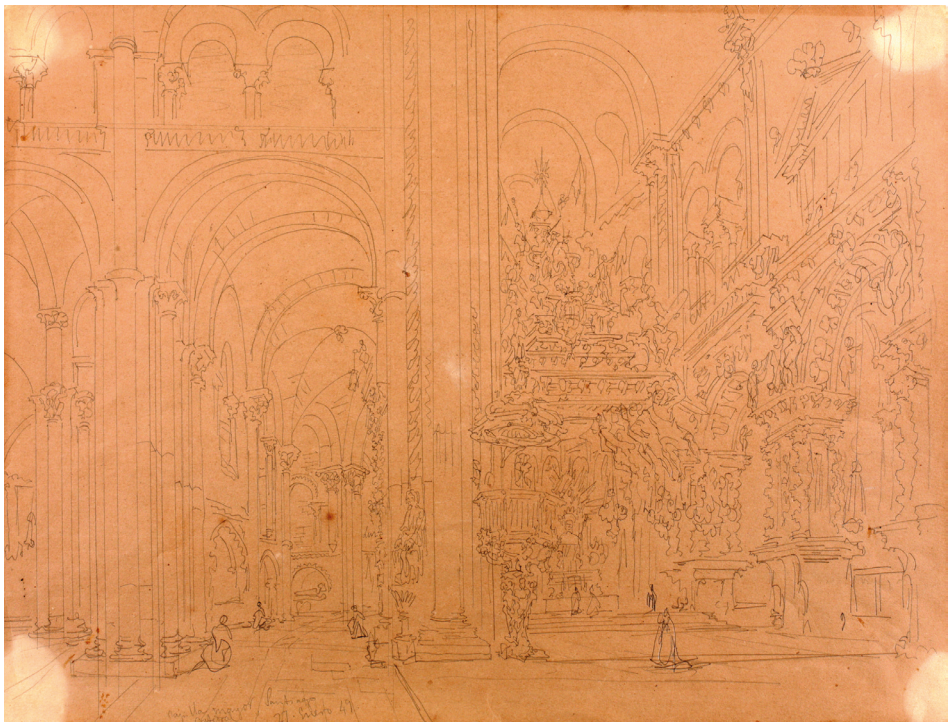

Fig. 1. Jenaro Pérez de Villaamil y Dughet (dibujante): *La capilla mayor*; 1849; dibujo; Museo de Pontevedra, inv. 15088

El edificio de la catedral constituye, por tanto, el marco donde el arzobispo exhibía los deberes, la dignidad y las insignias propias de su cargo, acudiendo al mismo solo en determinadas ocasiones, siempre con un cortejo y siguiendo un estricto protocolo, vestido con ropajes episcopales, con el anillo y la cruz pectoral de su condición, así como, en caso de ceremonias solemnes, la mitra y un báculo.[17] Así se explica que el arzobispo Bartolomé Esteban Rajoy y Losada elija el interior del santuario para hacerse un inusual retrato de poder, de cuerpo entero, realizado por un pintor sin identificar, es de suponer que durante el ejercicio de su prelatura entre 1751 y 1772 (fig. 2).[18] En él figura desfilando por la nave central del transepto norte, vestido

17. Fernando Suárez Golán: *Príncipes e pastores. Os arcebispos de Santiago de Compostela na Época Moderna*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2021, pp. 546 y ss.: https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/27261

18. Sus otros dos retratos carecen de un contexto concreto; cf. Carlos García Cortés: *Bartolomé Rajoy y Losada 1690-1772. Un arzobispo edificador y filántropo en la Galicia Ilustrada*, A Coruña: Espino Albar, 2011, pp. 266-268; Javier Raposo Martínez: «Un retrato del príncipe de Santiago de Compostela: el arzobispo y señor Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772)», en Víctor Mínguez (ed.): *Las artes y la arquitectura del poder*, Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte, Castelló del 5 al 8 de septiembre de 2012, Castelló: Universitat Jaume I, 2013, pp. 1542-1555.

con hábito episcopal compuesto por calzado oscuro; una sotana negra con botonadura delantera roja; un rico roquete blanco adornado de encajes florales en los bajos y puntillas en los remates, puños y cuello; una capa magna y una muceta redonda encarnadas; un solideo negro en la cabeza y un bonete de cuatro picos del mismo color en la mano siniestra; así como una riquísima cruz pectoral de oro y pedrería colgando del cuello, sobre el pecho, enganchada de una gruesa cadena también de oro. Lo acompaña un cortejo compuesto de tres personas, retratos también, sospecho que de su círculo de confianza y tal vez vinculados con la fundación por este arzobispo del Seminario de Confesores y colegio de acólitos y niños de coro de la catedral, inmueble hoy llamado por ello Palacio de Rajoy,[19] lugar de donde procede la obra: el cuadro aparece en los inventarios de bienes de Seminario colgado en la habitación del canónigo Administrador bajo un dosel de damasco de seda encarnado guarnecido de galón de oro.[20]

Lo encabeza un crucífero uniformado con una sencilla sotana y larga sobrepelliz, que porta la cruz arzobispal dorada procesional con las dos manos, haciéndola bien visible, mientras usa el pulgar de la zurda para sujetar un bonete igual al del prelado. Lo cierran dos canónigos, ataviados con hábito coral, en este caso compuesto por sotana negra, sobrepelliz blanca, alzacuellos, manteo negro y muceta también negra, en pico en el frontal, y solideo sobre la cabeza del mismo color. El prebendado del flanco izquierdo sostiene su bonete con la siniestra y se lleva su diestra al pecho, en actitud de afección. En cambio, el canónigo del flanco derecho oculta bajo su capa una misiva con el encabezamiento de Ilustrísimo Señor («Ill[mo.] Seño[r]»), que creo dirigida por el arzobispo al cabildo y acaso vinculada con la citada fundación.[21] En concreto, la creo relacionada con la institución del Cabildo como Patrono y Administrador del Seminario el 3 de julio de 1772 y con el nombramiento capitular el 5 de julio del deán Policarpo de Mendoza y el canónigo Tomás José Moreira Montenegro para que se posesionasen del cargo en su nombre.[22]

19. Antonio López Ferreiro: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago: Seminario Conciliar Central, 1908, vol. 10, pp. 126-127 y 149-150.

20. ACS, IG 430: *Seminario de Confesores: Inventario y estado del edificio 1830-1863*. Por ejemplo, en el de 1838 se le describe como «Un cuadro grande con el retrato del sr. Fundador, de cuerpo entero». Sobre el tema, véase López Ferreiro: *Historia…*, vol. 10, p. 198.

21. Según el *Libro de Ceremonias de la Catedral de Santiago*, el prelado debía tratar siempre sus asuntos con el cabildo por carta de «pliego entero», a entregar por su secretario, dirigida al deán, como presidente del mismo, el cual había de recibir el tratamiento de «Ilustrísimo Señor» y sería el encargado de dar cuenta del tema a los prebendados. Una vez tratada la cuestión, el cabildo debía responder también por escrito, con otra misiva, la cual debía ser entregada en mano al arzobispo por medio de un capellán mayor, y donde el prelado debía recibir tratamiento de «Su Ilustrísima»; ACS, IG 357, f. 8r.

22. ACS, Libro 57 de Actas Capitulares, IG 526, actas de los cabildos del 5 y 10 de julio de 1772, f. 310r.; cf. López Ferreiro: *Historia…*, vol. 10, pp. 149-150.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

Fig. 2. Anónimo: *Retrato del arzobispo Bartolomé Esteban Rajoy y Losada*; 1751-1772 (fechas de su prelatura compostelana); óleo; Palacio Arzobispal de Santiago; Colección Municipal

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

La comitiva parece detenerse un instante para asistir a la bendición episcopal al espectador con la mano derecha. En realidad, recrea el desfile protocolario que debía acompañar al arzobispo cuando acudía a su silla en el coro para asistir a los oficios o a una reunión del cabildo en la Sala Capitular. Según el *Libro de Ceremonias de la Catedral de Santiag*o, el prelado debía entrar en la basílica en una litera de mano desde el vecino Palacio Episcopal, en la Acibechería. Una comisión formada por dos dignidades, dos canónigos, cuatro capellanes y algún acólito lo recibía en la puerta norte, lo acompañaba a su destino, el coro o la Sala Capitular, y lo volvía a escoltar de la misma manera de regreso a la puerta de la Acibechería. Solo en algunas ocasiones especiales, como cuando finalizaba una oposición de prebendados, celebraba de pontifical o se terminaba una reunión capitular relevante, como podría ser el caso representado en este óleo, la designación del cabildo como gestor del Seminario, el cuerpo capitular lo acompañaba en formación de «los dos coros» hasta la «Nave de la Concepción», la representada en el cuadro, y pasando el prelado por el medio, con el cortejo ya descrito, pero encabezado por el guion, es decir tal y como aparece reflejado en el lienzo, debía darse la vuelta hacia el cabildo para despedirlo «dando su bendición», hecho representado también en la pintura.[23] En la obra se aludiría, por lo tanto, a esta nominación del cabildo, reflejándose el momento del regreso del prelado escoltado por un cortejo simplificado en cuanto al número de acompañantes, tras despachar el asunto con los canónigos. A esta designación se referiría, además, el pliego que muestra uno de los prebendados retratados, plasmándose el momento justo de la bendición arzobispal a los nuevos responsables del buen gobierno de la institución. Los canónigos que lo flanquean, ambos claramente retratos, acaso correspondan a sus sobrinos, el citado Tomás Moreira Montenegro y su hermano Francisco Antonio,[24] los dos canónigos catedralicios en esos momentos gracias a su protección.[25] Tomás podría ser el portador del documento sobre el Seminario dada su vinculación con él mismo. En cuanto al crucífero, podría tratarse de otro de los parientes de sangre o familiares[26] del prelado en el palacio Arzobispal o en la propia catedral estudiados por Suárez Golán.[27] Si fuera así, estaríamos ante un retrato colectivo de los miembros más influyentes del clan Rajoy en la Iglesia de Santiago. Por lo tanto, como hemos visto en los inventarios de bienes del Seminario, al estar el cuadro colgado en la habitación del administrador, siempre un canónigo catedralicio, esta bendición se trasmitía a los prebendados que ocupaban tal cargo de promoción en promoción.

23. ACS, IG 357: *Libro de Ceremonias*, ff. 8v-9r.

24. Posible identificación facilitada por Fernando Suárez Golán.

25. Suárez Golán: *Príncipes e pastores…*, pp. 468-469, Http://hdl.handle.net/10347/27261.

26. En el sentido recogido en la RAE de «eclesiástico o seglar que acompaña o asiste a un obispo».

27. Suárez Golán: *Príncipes e pastores...*, pp. 513-514, Http://hdl.handle.net/10347/27261.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

El artista refleja verazmente la arquitectura medieval catedralicia, incluidos los capiteles, para que el público reconozca rápidamente el escenario del desfile episcopal y la trascendencia de la nominación. Así se identifica con facilidad que la escena tiene lugar en el transepto norte al distinguirse capiteles bien conocidos como el del Castigo del Avaro[28] y el de Lianas Entrelazadas;[29] las entradas de las capillas del Espíritu Santo y la renacentista de Nuestra Señora de la Concepción; así como el retablo compartido barroco y dorado que contiene las imágenes de estas dos advocaciones. Además, en los dos arcos de acceso se representan sus rejas barrocas de cierre, la segunda diseñada por el maestro catedralicio Domingo de Andrade. Hoy solo perdura el primer cuerpo de ambas, documentándose en el cuadro como era el segundo cuerpo y el remate, radial en la segunda reja.[30]

Un colegio de clérigos, el cabildo catedralicio, el auténtico dueño de la catedral, compuesto de dignidades, canónigos y racioneros, miembros de clases acomodadas, se encarga de gestionar la liturgia en el edificio y responder de su mantenimiento según unas constituciones capitulares para su gobierno, constituyendo las más longevas las del arzobispo Francisco Blanco, vigentes desde 1579 hasta 1899,[31] sustituidas entonces por las de José Martín de Herrera.[32] Lo hacían a través de la Fábrica, oficina que atendía la construcción de nuevos recintos, la reforma de lo existente si no cumplía su cometido, el cuidado de los ornamentos y la compra de cera. Se sostenía gracias a la mesa capitular, un conjunto de bienes y rentas procedentes de propiedades de todo tipo, los diezmos de la diócesis, fundaciones y donaciones de fieles, incluida la Casa Real, y el Voto, un impuesto anual que pagaban los campesinos de la Corona castellanoleonesa con la excusa de la protección apostólica, importante fuente de riquezas hasta su abolición en 1834. El número de sus componentes varió a lo largo del tiempo, pero fue siempre cuantioso, informando Zepedano que antes del concordato de 1851 se componía de veinte dignidades, cuarenta y seis canónigos, nueve

28. Victoriano Nodar Fernández: *El bestiario de la Catedral de Santiago de Compostela. Espacio, Función y Audiencia*, Santiago: Andavira Editora, 2021, pp. 158-159.

29. *Ibid.*, p. 82.

30. Amelia Gallego de Miguel: *El arte del hierro en Galicia*, Madrid: CSIC, 1963, pp. 190-192; Miguel Taín Guzmán: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada: Ediciós do Castro, 1998, vol. 1, pp. 440-443.

31. Me refiero a las *Constituciones establecidas, por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Francisco Blanco, Arçobispo de Santiago, iuntamente con los Illustres Señores Dean y cabildo de la dicha Sancta Iglesia, y con su consentimiento, para el buen gobierno de ella, ansi en lo que toca al servicio del Altar y Coro, y oficios de los Prebendados, y otros ministros, como al cabildo, y conservación de la hazienda de la mesa capitular*, Santiago: s.n., 1578; en este trabajo utilizamos la reedición publicada en Santiago por Ignacio Aguayo en 1781. El estudio más completo sobre el cabildo compostelano, aunque solo para el siglo XVI, se debe a Arturo Iglesias Ortega: *La Catedral de Santiago de Compostela y sus capitulares: funcionamiento y sociología de un cabildo en el siglo XVI*, A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 2012.

32. Se trata de las *Constituciones de la Sta. Apostólica M. Iglesia de Santiago aprobadas y confirmadas por el Emmo. Sr. Cardenal Dr. D. José Martín de Herrera*, Santiago: Seminario C. Central, 1899.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

racioneros, veinte capellanes mayores, cuarenta y un capellanes menores, y algunos salmistas que no cuantifica.[33] Pero después de este, su número se reduce considerablemente. Así, por ejemplo, en 1881, ya son solo seis dignidades, veinte canónigos, veinte beneficiados y algunos capellanes, salmistas y niños de coro.[34] Paradójicamente han llegado pocos testimonios gráficos de su presencia en el interior catedralicio. Uno de ellos es el excepcional dibujo de George Edmund Street de 1863,[35] donde se representan tres, vestidos con hábito coral compuesto por sotana, sobrepelliz y bonete de picos sobre la cabeza, en el brazo sur del transepto, durante la celebración de una misa en el altar mayor. Parece justo el momento del sermón que imparte un personaje subido al púlpito de la epístola, delante del ambón donde se hallarían sus notas, que, vistas sus ropas, cabría identificar con algún fraile erudito, miembro de alguna orden regular de la ciudad, invitado para la ocasión (fig. 3).[36] Ninguno de los tres protagoniza una acción de relieve: el más próximo, en la nave lateral izquierda, se dirige hacia la celebración tras acceder al interior de la basílica desde el Tesoro o las puertas de Praterías, aunque sus ropas no serían las adecuadas,[37] pues así lo indica su proximidad al pilar situado más al sur, identificable porque es donde todavía se halla la pila de agua bendita barroca dibujada. Enfrente, en la misma nave, otro canónigo camina en su dirección ataviado con capa negra de coro, prenda obligatoria para asistir a coro desde el 2 de noviembre (Día de Difuntos) hasta el Sábado Santo, fecha variable entre el 21 de marzo y el 23 de abril según el día en que se celebra la Pascua, elemento que sirve para atinar sobre el momento de la realización del dibujo de este grabado.[38] De hecho, el prebendado semeja que se dirige a la sacristía o al claustro tras abandonar la sillería de coro por la puerta de la epístola, no dibujada, abierta a la altura del primer tramo del transepto.[39] Por fin, un tercero se dirige a un grupo de feligreses en la nave central, siempre en el referido transepto. Street representa la arquitectura medieval del recinto e incluye parte de la capilla mayor, en concreto el tramo del corredor lateral

33. Zepedano y Carnero: *Historia…*, p. 103.

34. Fernández Sánchez y Freire Barreiro: *Santiago, Jerusalén, Roma…*, vol. 1, p. 55.

35. Sobre este grabado véase Fabián S. López Ulloa: *Las teorías del Gótico y su representación gráfica en España el último tercio del siglo XIX. Un estudio sobre: Some account of Gothic Architecture in Spain, de George Edmund Street*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016, pp. 282-286 y 315.

36. Carrero: *La catedral habitada…*, pp. 318-319.

37. Los prebendados contaban con un vestuario dentro del complejo catedralicio para vestirse con sus hábitos corales; cf. Zepedano y Carnero: *Historia…*, pp. 198-199.

38. *Constituciones por Francisco Blanco…*, p. 43.

39. Andrés A. Rosende Valdés: «Memoria histórica y recuperación», en *El coro lígneo de la Catedral de Santiago de Compostela. Memoria Histórica, Recuperación y Restauración*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia y Catedral de Santiago de Compostela, 2004, p. 26. No puede salir por la puerta trasera cuando se celebra un oficio, como mandan las *Constituciones por Francisco Blanco* (pp. 44-45), porque se refiere a la de la sillería de coro medieval sustituida por una nueva en el siglo XVII que carece de ella.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

anexionado en 1542.[40] Lo interesante es que dibuja la reja de bronce del siglo XVIII que cerraba entonces la embocadura del presbiterio, hoy desaparecida, instalada entre los dos machones del cimborrio, de altura similar a la de los púlpitos renacentistas, aspecto que se observa en el grabado al estar dibujado el de la epístola.[41]

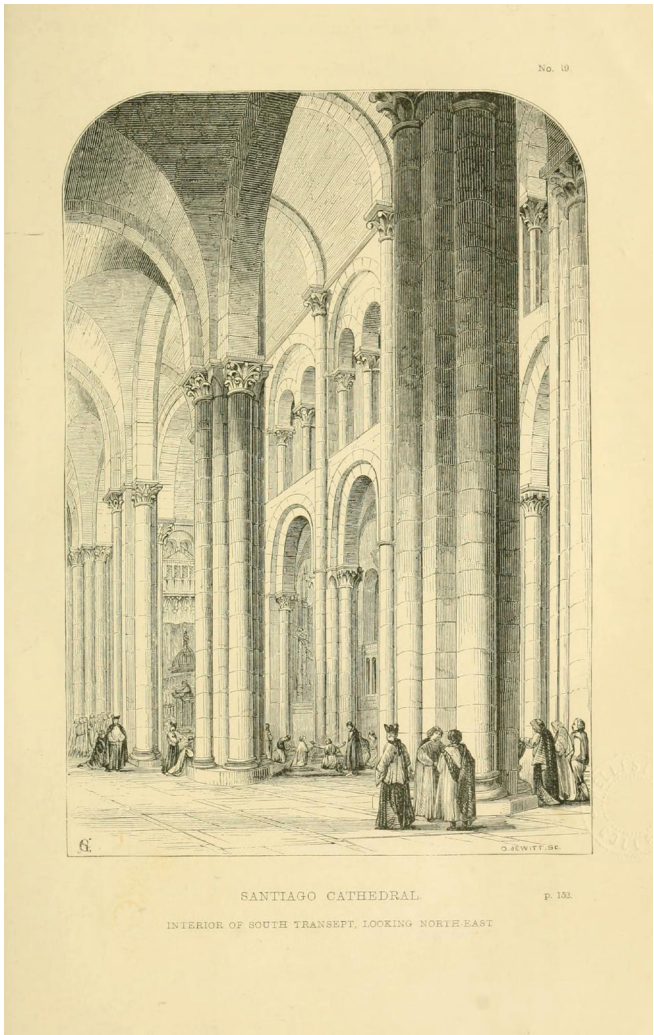

Fig. 3. George Edmund Street (dibujante) y Thomas Orlando Sheldon Jewitt (grabador): *El transepto visto desde el sur*; 1865 (grabado hecho a partir de un dibujo realizado en 1863); ilustración del libro George Edmund Street, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, London: John Murray, 1865, entre pp. 152-153

40. López Ferreiro: *Historia…*, 1905, vol. 8, pp. 180-181.

41. Gallego de Miguel: *El arte del hierro…*, pp. 235-240.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

Visual y socialmente, el cabildo mostraba su riqueza y poder en la sillería de coro, «el corazón de la catedral» según Pedro Navascués, distribuida en forma de U en la nave central, abierta hacia el crucero y la capilla mayor.[42] En las imágenes que nos han llegado se plasma la renacentista que sustituye desde los primeros años del siglo xvii una anterior románica en la misma ubicación, manteniéndose por ello en el interior de la catedral la pionera y original distribución secuencial de altar relicario mayor, fieles en los brazos del transepto y coro en la nave central.[43] Sus asientos, de madera y rica talla e iconografía, se organizaban en dos niveles, presididos por la silla destinada al arzobispo, asignándose los cuarenta y nueve asientos altos a las dignidades y los canónigos, y los treinta y cinco bajos a los racioneros, dobleros y capellanes, siguiendo una estricta e inalterable jerarquía vertical y horizontal, marcada por el orden de precedencia según oficio y antigüedad, así como una rígida reglamentación recogida en las constituciones capitulares.[44] Salvo el prelado, unos y otros tenían la obligación de reunirse en ella todos los días, ocupando cada uno un asiento propio e intransferible, vistiendo hábitos corales, como los ya vistos, para el rezo y canto comunitario en las ocho horas canónicas y misas mayores.[45] Uno de los muchos dibujos realizados en la catedral por Ovidio Murguía a finales el siglo xix da fe de ello (fig. 4).[46] En él plasmaría un desfile de varias figuras, ordenadas una detrás de la otra, que camina desde el recinto de la sillería hacia el del presbiterio por la vía sacra, posiblemente para celebrar un oficio, séquito que es contemplado por dos figuras apenas abocetadas en el ángulo inferior derecho del papel. Si este fuera el tema de la imagen, y, dada su cronología, según las constituciones capitulares de Herrera, extinguidos ya los canónigos cardenales, podría estar representándose el cortejo organizado entre la sillería de coro y el altar mayor para dar la misa: en él el oficiante, un canónigo o un beneficiado, salía del coro acompañado del diácono y el subdiácono, que lo escoltaban en medio, precedidos por uno de los dos maestros de ceremonias, los capellanes que estuvieran de servicio y el pincerna.[47]

42. Navascués Palacio: *Teoría del coro…*, p. 9.

43. Carrero: *La catedral habitada…*, pp. 82-100.

44. Andrés A. Rosende Valdés: «La segunda sillería de coro de la Catedral de Santiago», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 311-337; Rosende Valdés: *Memoria histórica…*, pp. 15-45.

45. *Constituciones por Francisco Blanco*, pp. 41-51; *Constituciones por José Martín de Herrera*, pp. 46-57 y 83 y ss.

46. Sobre este dibujo véase María Ángeles Tilve Jar: «Ovidio Murguía de Castro. El paisajista de la Generación Doliente», en José Carlos Valle Pérez (coord.): *Ovidio Murguía*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 26.

47. *Constituciones por José Martín de Herrera*, const. 213, p. 55.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

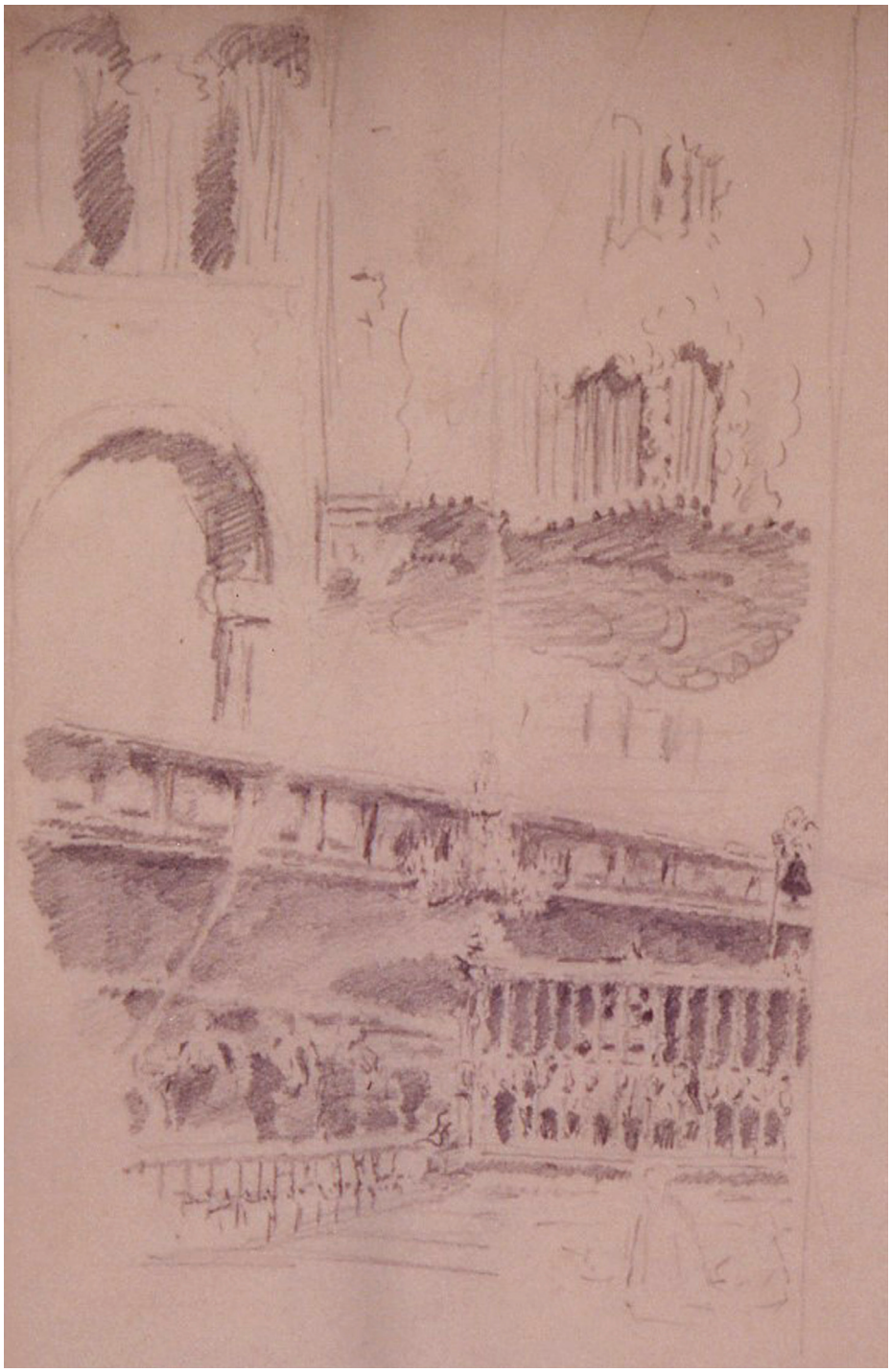

Fig. 4. Ovidio Murguía (dibujante): *La sillería catedralicia*; 1885-94 (?): años de la estancia del artista en Compostela; dibujo; colección privada

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

En todo caso, el dibujo constituye un testimonio excepcional del uso de un recinto desaparecido en 1945,[48] dibujado por Ovidio Murguía desde una zona próxima al machón noroeste del cimborrio.[49] Así se explica que solo dibuje el tramo derecho de la reja de cierre de la sillería, y no el izquierdo, estando su puerta abierta de par en par para permitir el paso de la comitiva que se dirige al presbiterio.[50] También, que solo refleje el lado derecho de la valla de la vía sacra por la que transita el grupo, así como el ángulo en que se representa el arco de la epístola y la extensión de la sillería, de la que únicamente se aboceta la sombra de los asientos bajos y altos, con el guardapolvo, de la panda de ese lado. Más cuidado tiene el autor con la plasmación de algunos elementos que amueblaban el ámbito y explican su función. Me refiero a la lámpara de bronce que lo iluminaba, adquirida en Alemania en la década de 1860,[51] hoy en la sacristía capitular; el facistol de los cantorales, visible detrás de los balaustres de la reja, que actualmente se expone en el Museo catedralicio; la campana que servía para que el sacristán del coro señalase la hora de comenzar el oficio,[52] hoy desaparecida; o el órgano barroco de la epístola, lo único que se mantiene *in situ* de todo lo representado.

Igualmente, las constituciones capitulares regulaban el trabajo del personal auxiliar que trabajaba en la catedral como el campanero, el relojero, el barrendero, el luminario, el maestro de capilla, los seis niños de coro, los pertigueros, los misarios, los sacristanes, etc., gente especializada en diferentes labores, cuyo número, privilegios y responsabilidades van a ir cambiando a lo largo de los siglos, sobre todo a partir de la desamortización y la pérdida de capacidad económica capitular.[53] Entre ellos figuran dos organistas, calificados en las constituciones de 1899, uno de organista primero y el otro de organista segundo. Su obligación consistía en tocar los dos órganos de coro tanto en las horas canónicas y las misas, en semanas alternas, como acompañar a la orquesta bajo la dirección del maestro de capilla.[54] A uno de

48. Rosende Valdés: *Memoria histórica…*, p. 38.

49. Para ubicar el lugar desde donde se ha hecho el boceto es muy útil contrastarlo con una foto de la sillería y sus rejas de 1945 publicada en Ramón Yzquierdo Perrín (com.): *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999, p. 94.

50. Sobre esta reja y su distribución, hoy en destino desconocido, véase Gallego de Miguel: *El arte del hierro…*, pp. 235-240.

51. Irene Mera Álvarez: *La catedral de Santiago en la época contemporánea: arte y arquitectura (1833-1923)*, Santiago: Teófilo Edicións y Consorcio de Santiago, 2011, p. 92.

52. *Constituciones por José Martín de Herrera*, const. 165, p. 41. La campana aparece retratada en la citada foto de 1945.

53. Al respecto contrástense los contenidos de las *Constituciones por Francisco Blanco*, const. 22, pp. 33-34 y las *Constituciones por José Martín de Herrera*, pp. 157-165. Sobre este colectivo, véase el estudio para los tiempos del Barroco de María Agustina Fernández Álvarez: *Arte y sociedad en Compostela 1660-1770*, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, 1996, pp. 158-172.

54. *Constituciones por José Martín de Herrera*, p. 35. Sobre su trabajo véase María García Caballero: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela: Alvarellos, 2008, pp. 51-53.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

ellos podría corresponder la figura esbozada, de pie, vestida con ropa talar, apoyada en la baranda del órgano de la epístola, plasmada en un óleo de Jenaro Carrero Fernández de hacia 1895, un autor que en estos años gustaba de dibujar la arquitectura de este edificio y las ceremonias y actividades que en él se desarrollaban (fig. 5).[55] Se halla en la galería alta del coro, un espacio desaparecido también en 1945 destinado a los organistas y tal vez, no está claro, a los músicos de la capilla de música[56] y, por lo tanto, de entrada restringida.[57] Se le representa muy cerca del teclado, contemplando el interior de la basílica, mirando hacia los asientos de la sillería, acaso pendiente del comienzo de algún evento cantado que debía acompañar con su música.

Para la seguridad del complejo catedralicio, en un clima de robos frecuentes en las iglesias del arzobispado, se contaba con un cuerpo de guardas y perros guardianes que permanecían día y noche en su interior.[58] Según las constituciones de 1899, basadas en un plan de vigilancia aprobado por el cabildo el 10 de marzo de 1887,[59] los guardas debían hacer tres rondas con los perros en el interior de la basílica, la primera con el veedor antes de cerrar al final del día, la segunda antes de irse a dormir al cancel de la puerta de Praterías y la tercera por la mañana otra vez con el veedor antes de abrir las puertas del templo a los feligreses.[60] Un grabado anónimo del transepto de 1892 muestra a los dos animales, uno ladrando y otro durmiendo, indicando sus nombres, Cachorro y Palomo, calificándolos de «perros de palleiro» y «primeros fieles animales del Cabildo guardadores del S.to Templo la M. I. Catedral de Santiago de Compostela» (fig. 6). El recinto dibujado se reconoce fácilmente por la buena representación de su arquitectura medieval y la presencia de los dos púlpitos renacentistas y la imagen de María Salomé en el machón del cimborrio. También por mostrar la ubicación original de la valla de la vía sacra, fechable del siglo XVIII, hoy reutilizada para impedir el tránsito del público por el crucero.[61] En la imagen se refleja un momento de la noche en que, tras cerrarse la basílica al público y quedarse vacía, los guardas se habrían ido a dormir al citado cancel de Praterías y dejado a los canes que anduviesen libres a su antojo por las naves.

55. Sobre el cuadro, véase María Ángeles Tilve Jar: «Jenaro Carrero», en Antón Pulido Novoa (dir.): *Artistas Gallegos. Pintores*, vol. 2: Novecientos, Vigo: Nova Galicia Edición, 1998, p. 84.

56. Jose López-Calo: *La música en las catedrales españolas*, Madrid: ICCMU, 2012, p. 647.

57. Se accede por sendas escalerillas insertas en la arquitectura que cerraba el recinto, una con puerta en la nave del evangelio y otra, al otro lado, con acceso por la de la epístola. Ambas aparecen dibujadas en el plano de la catedral publicado en Kenneth John Conant: *Arquitectura Románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983 (1ª ed. 1926).

58. Antón Pombo Rodríguez: *O Cardeal don Miguel Payá y Rico (1811-1891), Bispo de Cuenca, Arcebispo de Compostela e Primado de España*, Santiago de Compostela: Instituto Teolóxico Compostelán y Consorcio de Santiago, 2009, pp. 831-835.

59. ACS, Libro 80 de Actas Capitulares, IG 635, 1887, f. 153v. Se conserva el documento del plan en ff. 154r-156v.

60. *Constituciones por José Martín de Herrera*, pp. 57-59.

61. Gallego de Miguel: *El arte del hierro…*, pp. 235-240.

Fig. 5. Jenaro Carrero Fernández (pintor): *El órgano de la Epístola*; ca. 1895; óleo; Museo de Belas Artes da Coruña, inv. 888. El Museo de Pontevedra tiene una versión de este cuadro, donde solo aparece el mueble, con el número de inventario 0103999

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

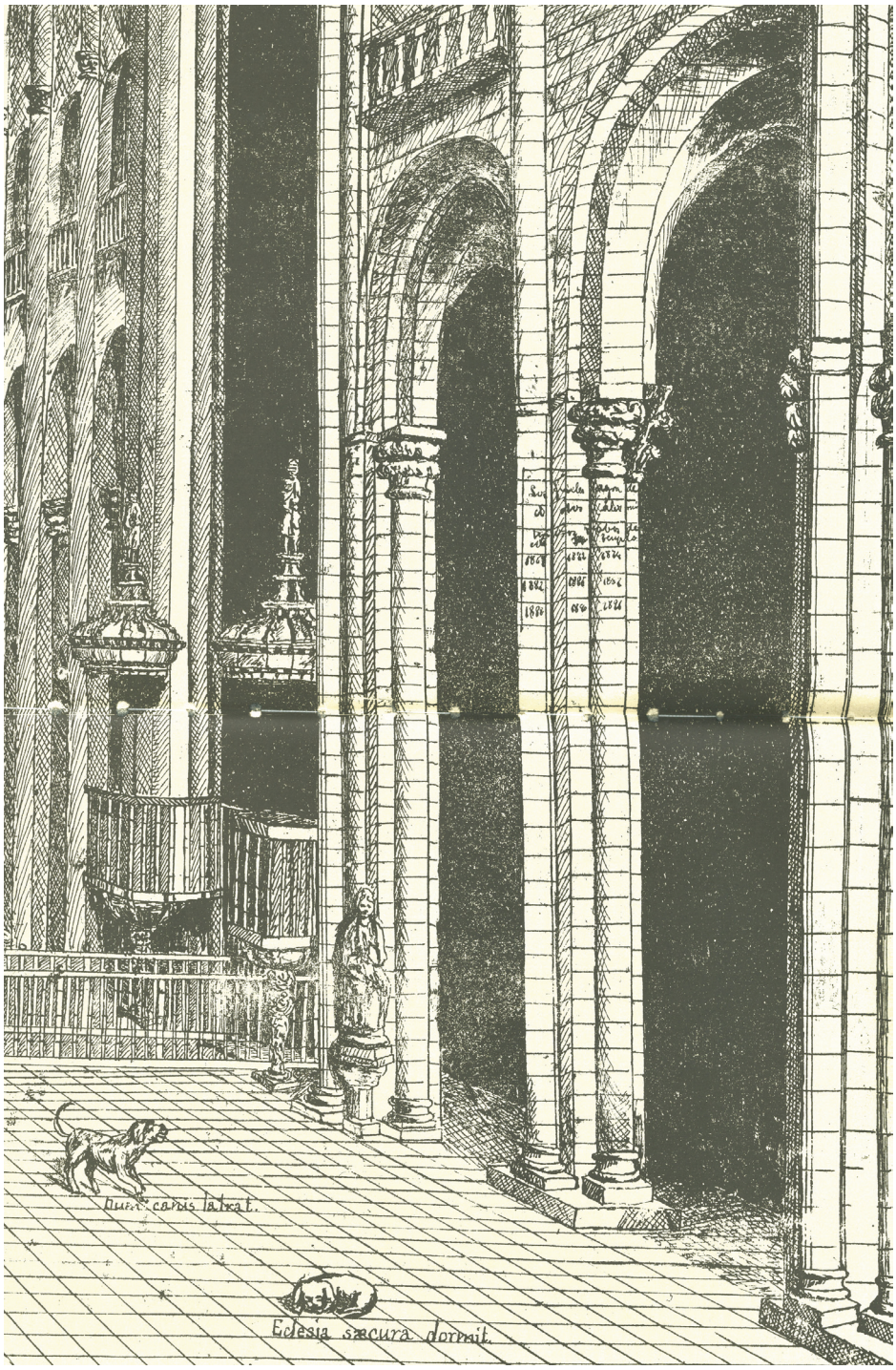

Fig. 6. Anónimo: *El transepto*; 1892; grabado; ilustración de la revista *Café con gotas. Semanario Satírico Ilustrado*, Santiago, 14 de febrero de 1892, nº 4, pp. 4-5

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

Los vigilantes no aparecen en la imagen porque estarían descansando y solo reaccionarían si los ladridos de los animales les despertaban, avisándoles de la presencia de indeseables dentro del edificio. No son las horas diurnas porque entonces los animales descansaban recogidos «en un local a propósito dentro del recinto de la catedral» sin identificar. Un latinajo a los pies de los perros se pregunta si cuando ladran el edificio está seguro: «Num canis latrat Eclesia saecura dormit». Y es que un comentario satírico escrito en uno de los pilares denuncia nueve robos: «Los fieles agradecidos a los misteriosos robos de este templo: 1869(?), 1872, 1874, 1882, 1885, 1887, 1888, 1890, 1896». Las actas capitulares de esos años solo mencionan algunos de ellos como una del 3 de enero de 1887 que informa del hurto del dinero del limosnero de las «Comutaciones de Cruzada», que apareció con los dos candados abiertos y «con indicios evidentes de que los perpetradores del delito son pertenecientes al número de los que sirven en dicho templo metropolitano».[62] Otra del 30 de marzo de 1890 denuncia la desaparición de los seis ramos de plata «que adornaban la cornisa del templete en que está la imagen del Santo Apóstol en trage de peregrino», los cuales el canónigo fabriquero asegura haber visto la tarde anterior «y por consiguiente… la sustracción debió verificarse entre el anochecer del día veinte y nueve y la madrugada del treinta».[63] Una investigación interna averiguó que los dos guardas que esa noche habían pernoctado en la catedral «no habían soltado el perro de la Fábrica dentro de la Iglesia como era su obligación»,[64] razón por la que se les despidió.[65] Tales actos generaron una gran inseguridad en las autoridades gestoras de la basílica y explican el pie de la imagen: «Cachorro y Palomo, perros de palleiro, los primeros fieles animales del Cabildo guardadores del S.to Templo la M. Y. Catedral de Santiago de Compostela».

Pero son los feligreses y no los peregrinos -de los que se tratará en otro lugar- los grandes protagonistas en las imágenes que nos han llegado del interior del edificio y que manifiestan el papel del santuario en la vida religiosa de la ciudad y su área de influencia, particularmente en el siglo xix. Cuando Street visita la catedral en 1863 la describe llena de fieles («crowded with worshippers») y sin peregrinos («I never saw more than one»).[66] Las imágenes lo confirman. En ellas aparecen representadas personas de toda condición, bien accediendo al santuario, bien transitando por las naves laterales y el deambulatorio, bien asistiendo de pie o arrodillados sobre el pavimento a una misa del altar mayor o de la Soledad, bien buscando la protección de las naves y sus

62. Dicho documento también refiere que ya se habían producido otras sustracciones con anterioridad; ACS, Libro 80 de Actas Capitulares, IG 635, 1887, f. 147rv. Consecuencia de ello es la presentación del citado plan de seguridad.

63. ACS, Libro 80 de Actas Capitulares, IG 635, 30 de marzo de 1890, ff. 244v-245r.

64. ACS, Libro 80 de Actas Capitulares, IG 635, 31 de marzo de 1890, f. 245r.

65. ACS, Libro 80 de Actas Capitulares, IG 635, 2 de abril de 1890, f. 245v.

66. George Edmund Street: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, London: John Murray, 1865, pp. 141 y 157.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

accesos como espacio de mentidero vecinal o bien rezando ante alguna imagen de especial devoción, como la del Apóstol, la de la Virgen de la Soledad o la del Santo Cristo de Burgos. Otros dos dibujos de Villaamil lo testimonian. Uno muestra el acceso central del Obradoiro, normalmente cerrado, abierto de par en par por causas que desconocemos (fig. 7), tal vez las citadas misas rogativas por el papa Pío IX, pero que han de ser relevantes y explicar que un mitrado esté en el altar mayor en el dibujo ya visto (fig. 1),[67] pues ambos presentan anotada la misma fecha de realización, el 27 de enero de 1849.[68] Así, en él se representa a un devoto que entra por la puerta principal, mientras otro, en trazo más oscuro, podría corresponder a un mendigo que pide limosna en el ámbito del umbral. Un tercero, una mujer por sus ropas, se dirige al Santo dos Croques, acaso para cumplir con el ritual de los tres golpes en la cabeza, y un cuarto, en la nave del evangelio, cerca del acceso a la cripta del Pórtico de la Gloria, arrodillado y con los brazos extendidos, parece que acompañado, dirigiría sus oraciones a la Virgen de la Soledad. Por detrás de este último, siempre en la nave del evangelio, unos trazos podrían corresponder a un transeúnte encaminándose al interior de la basílica. Por fin, una última figura contempla el interior catedralicio desde la tribuna del Pórtico, posiblemente un miembro del cabildo o de su personal auxiliar, al ser este un espacio normalmente cerrado al público.[69] En el otro dibujo (fig. 8), elaborado al día siguiente,[70] un grupo parece contemplar las estatuas columna de los apóstoles en el Pórtico de la Gloria, no queda claro si con fines devocionales o culturales, mientras numerosas figuras transitan por la nave del evangelio en diferentes direcciones, salvo las más cercanas que, entre los intercolumnios, parte de ellos entonces cerrados por rejas,[71] dirigen sus oraciones a la Virgen de la Soledad, y un pequeño grupo accede por la puerta que conduce a las capillas de San Fernando y de las Reliquias.

Los testimonios gráficos del altar mayor anteriores a 1879 tienen especial interés porque son anteriores al «redescubrimiento» de las reliquias apostólicas en las excavaciones llevadas a cabo por el canónigo Antonio López Ferreiro en el recinto del trasaltar y a la construcción de la actual cripta.[72] Es decir, se trata de imágenes que muestran la especial querencia de los feligreses por este altar pues, hasta dicho año, era creencia general que debajo del mismo se hallaba el

67. Desde fecha imprecisa, la puerta central del Obradoiro se abre cada vez que hay alguna celebración principal en el altar mayor, para que acceda por ella el Consistorio, a cuyos miembros también se disponían bancos a los lados de la Vía Sacra. Un ejemplo es la asistencia a la misa y procesión del Corpus de 1849; ACS, Libro 78 de Actas Capitulares, IG 607, f. 204r.

68. Martínez-Barbeito Manovel: *Jenaro Pérez Villaamil…*, s.p.; Valle Pérez: *Tres nuevos dibujos…*, pp. 303-318 y fig. 2.

69. Carrero: *La catedral habitada…*, p. 329.

70. Así lo indica una anotación en el dibujo; cf. Martínez-Barbeito Manovel: *Jenaro Pérez Villaamil…*, s.p.

71. Mera Álvarez: *La catedral de Santiago en la época contemporánea…*, p. 28.

72. Pombo Rodríguez: *O Cardeal don Miguel Payá…*, pp. 359-361.

mausoleo con los restos del Apóstol.[73] Un buen ejemplo de ello es uno de los dibujos ya vistos de Villaamil, fechado recuerdo en 1849 (fig. 1), donde se representa a un feligrés arrodillado testimonialmente en la zona del crucero, rezando a Santiago, cuyas tres imágenes en diferentes iconografías se disponen justo enfrente,[74] mientras tres vecinos transitan por el lado norte del deambulatorio, en diferentes direcciones, manifestando como todavía en estas fechas el corredor de la cabecera cumple su función original, facilitar las comunicaciones en el interior de la basílica y con altares y capillas donde también se oficiaban misas.

Fig. 7. Jenaro Pérez de Villaamil y Dughet (dibujante): *Trasera del Pórtico de la Gloria*; 1849; dibujo; Museo de Pontevedra, inv. 15089

73. José Guerra Campos: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela: Cabildo de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago, 1982, pp. 95-108.

74. En el dibujo, como ya hemos dicho, solo aparecen dos; cf. Miguel Taín Guzman: «Los tres Santiagos de la capilla mayor de la Catedral de Santiago: iconografía, culto y ritos», en Paolo Caucci Von Saucken (coord.): *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus*, actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos (Santiago de Compostela, 16 -19 de septiembre de 2004), Santiago: Xunta de Galicia, 2005, pp. 277-303.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

Fig. 8. Jenaro Pérez de Villaamil y Dughet (dibujante): *El Pórtico de la Gloria*; 1849; dibujo; Museo de Pontevedra, inv. 15421

Igualmente, el dibujo de 1863 de Street donde se representa a una muchedumbre de feligreses de pie y arrodillados sobre el pavimento escuchando con atención el sermón del púlpito, en el transcurso de una misa en el altar mayor un día de fiesta[75] o por una ocasión especial pues las paredes y arcos de la capilla mayor parecen cubiertos de colgaduras.[76] Solo se dibujan los que se hallan distribuidos por el brazo sur del transepto, y no los del brazo norte, ambos el espacio destinado para ellos al estar la nave central de la basílica ocupada por la sillería de coro capitular ya vista (fig. 3).[77] Algunos vecinos arrodillados y en actitud de oración parecen dirigir sus plegarias hacia el altar mayor, no representado, más visible en esos tiempos al no estar cerrado el arco de la capilla mayor del dibujo con el actual cierre. Uno de ellos reza genuflexo con los brazos abiertos, actitud ya vista en otro devoto de un dibujo de Villaamil (fig. 7), costumbre habitual de las mujeres en Compostela,

75. Enumeradas en las *Constituciones por Francisco Blanco*, pp. 47-48.

76. *Ibid.*, p. 38.

77. Carrero: *La catedral habitada…*, pp. 324-325.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

según Street.[78] El conjunto de la imagen permite apreciar la diafanidad interior original del edificio libre de los actuales bancos destinados a los fieles, colocados recientemente en sustitución de los anteriores que cabría datar de los años en que se instaló el actual pavimento tras las excavaciones en el subsuelo del edificio por Manuel Chamoso Lamas entre 1946 y 1959.[79]

Los dos dibujos que acabamos de ver de Villaamil de 1849 (figs. 7 y 8), su conocido óleo del *Pórtico de la Gloria* realizado entre 1849 y 1851 para la reina Isabel II (fig. 9),[80] un dibujo de Francisco Pradilla Ortiz de 1871 (fig. 10), un grabado anónimo de 1880 (fig. 11), un dibujo de José Bouchet Blanco (fig. 12)[81] y una pintura de William Wiehe Collins fechable de 1909 (fig. 13) demuestran la devoción local por la Virgen de la Soledad, con altar propio en el nicho central del muro del trascoro desde 1666.[82] Como ha estudiado Domingo González Lopo, su popularidad debió de crecer muy rápidamente pues comienza a ser mencionada en los testamentos de los compostelanos como destinataria de misas a partir de los setenta. Hacia la década de 1720 su altar es convertido en privilegiado,[83] lo que contribuyó a aumentar su fama, un hecho que llama la atención de Pablo Mendoza en 1731[84] y Fernández Sánchez y Freire Barreiro en 1881.[85] Entre 1701-1730, de un total de 5.468 misas dispuestas en los testamentos de la ciudad para ser oficiadas en un altar privilegiado, solo 48 tuvieron como destino el de la Soledad (0,88%), pero entre 1731-1760 fueron ya 2.160 (17,7%). También en las parroquias rurales del entorno compostelano irá ganando una progresiva popularidad pues entre 1731-1760 son 174 misas, sobre un total de 2.222, las que se disponen que se recen en su altar (7,84%), mientras que entre 1761-1790 son ya 423 (17,0%) sobre 2.478.[86]

78. Street: *Some Account of Gothic Architecture in Spain…*, p. 158.

79. José Suárez Otero: «Manuel Chamoso Lamas y la arqueología en la Catedral de Santiago de Compostela», en Ramón Yzquierdo Perrín (com.): *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999, pp. 71-80. Véase fotografía de los forjados del nuevo pavimento fechada hacia 1960 en el anexo fotográfico del mismo libro, p. 100.

80. Sobre este cuadro véanse Enrique Arias Anglés: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p. 257 y fig. 62; Valle Pérez: *Tres nuevos dibujos…*, pp. 303-318.

81. Sobre este dibujo véase Baldomero Cores Trasmonte: *Santiago de Compostela. A gran panorámica*, Santiago: Follas Novas & Monte Casino, 2000, pp. 187-188.

82. ACS, Libro 33 de Actas Capitulares, IG 598, 1666, ff. 648v-649r; cf. Xosé Manuel García Iglesias: *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990, pp. 106-107.

83. La primera vez que se cita tal cualidad del altar es en un testamento del 7 de octubre de 1727. Un altar privilegiado era aquel que tenía la facultad de sacar el alma del Purgatorio de aquel por el que se oficiara una misa en él. Eran de concesión pontificia.

84. Quien comenta «que no avía visto Soledad más acompañada»; cf. Pablo Mendoza de los Ríos: *Theatro moral y político de la noble Academia Compostelana*, Santiago: s.n., 1731, pp. 69-70.

85. Fernández Sánchez y Freire Barreiro: *Santiago, Jerusalén, Roma…*, vol. 1, p. 58.

86. Domingo L. González Lopo: *Las mentalidades religiosas de Antiguo Régimen en la Galicia Occidental*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 2001, vol. 2, pp. 773-776. Estos datos y otros apa-

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

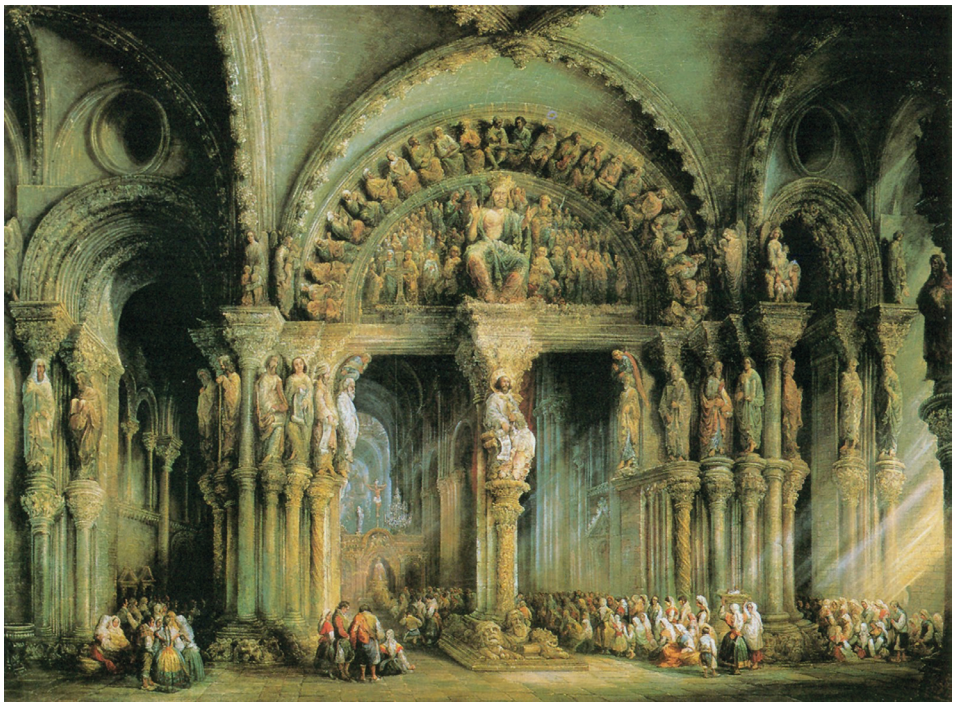

Fig. 9. Jenaro Pérez de Villaamil y Dughet (pintor): *El Pórtico de la Gloria*; 1849-1851; óleo; Patrimonio Nacional, inv. 10055399

La imagen anónima y la de Collins se hicieron desde los pies de la nave para reflejar las dimensiones del recinto, uno de los más amplios y diferenciados de la catedral, destinado a albergar un gran concurso de compostelanos como sucede en otras catedrales.[87] Sin embargo, esta espaciosidad se refleja mucho mejor en la vista de Villaamil, que la representa desde el Pórtico de la Gloria, en el momento de la celebración de la misa, con el oficiante vistiendo casulla arrodillado delante del altar, y con la capilla abarrotada de devotos, de pie y arrodillados, llegando a ocupar las naves laterales y el área del propio Pórtico. Así se explica que Murguía titule el cuadro como «Una misa en la Soledad, en la catedral de Santiago» y alaba como el pintor representa «una verdadera cohorte de aldeanos, cuyos trajes parece que se pintaron estrujando sobre el lienzo las vejigas de color».[88] Las otras imágenes documentan como la Virgen también tenía fieles cuando no se celebraban oficios. Así, en

recen publicados por este autor en *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*, Santiago: Xunta de Galicia, 2002, pp. 594-598.

87. Carrero: *La catedral habitada…*, p. 107.

88. Manuel Murguía: «Don Genaro Pérez Villaamil», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 20 de mayo de 1879, pp. 159 y 160.

el grabado anónimo, una mujer velada y arrodillada reza delante de la escultura mariana con devoción, mientras otra, en la misma actitud, dirige sus oraciones al Santo Cristo de Burgos. Igualmente, en la imagen de Collins seis fieles distribuidos aquí y allá en el recinto dirigen sus plegarias a una Virgen rodeada de cirios encendidos, parece que dispuestos aleatoriamente y como manifestación del fervor popular. Las imágenes de Pradilla y de Bouchet constituyen casos especiales pues solo aparece representado un fragmento de la capilla, sin recoger el altar mariano, si bien con numerosos feligreses, no pudiendo asegurarse si en ese momento no se estaría celebrando una misa. De lo que no hay duda es que los devotos representados en las cinco imágenes son fieles locales pues visten según la manera popular regional del tiempo, algunos, como la pareja en el grabado de Pradilla, incluso con indumentarias tenidas por tradicionales gallegas debidas a estereotipos aceptados por el ilustrador en el contexto del Romanticismo internacional.[89]

De todas estas representaciones, la más nítida para documentar la disposición de este recinto y su mobiliario es la anónima de 1880 cuyo autor se muestra buen conocedor de la arquitectura medieval del edificio y de que los primeros intercolumnios estaban entonces ya libres de rejas, retiradas en 1864 (fig. 11).[90] En ella se reflejan fielmente los tres altares instalados en el muro del trascoro, coronado por un calvario del que se representa al crucificado y a San Juan. En el central, dentro del nicho de un retablo y sobre un frontal y gradas de plata, se exhibe la Virgen, parece que vestida con el rico manto bordado en hilo de oro donado por el arzobispo fray Rafael de Vélez.[91] Un grupo de ángeles la rodean y muestran los instrumentos de la Pasión, no dibujados, si bien los dos situados sobre la cabeza de la Virgen parecen sostener una lámpara votiva hoy no localizada. Y es que, en la actualidad, retablo, imagen, angelotes, frontal y gradas, junto con el marco arquitectónico del altar y el calvario, se conservan en la capilla del Santo Espíritu trasladados a esta ubicación tras el desmantelamiento de la sillería en 1945.[92]

89. José Manuel López Vázquez: «El primitivismo en el arte gallego hasta Luis Seoane: en busca de la identidad», en José Manuel López Vázquez (coord.): *Do Primitivo na arte galega ata Luis Seoane*, España: Fundación Luis Seoane, 2006, pp. 35 y ss.

90. Mera Álvarez: *La catedral de Santiago en la época contemporánea…*, p. 28.

91. Fernández Sánchez y Freire Barreiro: *Santiago, Jerusalén, Roma…*, vol. 1, p. 58.

92. Xosé Manuel García Iglesias: «La Edad Moderna», en Xosé Manuel García Iglesias (dir.): *La Catedral de Santiago de Compostela*, Patrimonio Histórico Gallego I, Catedrales 1, Laracha: Xuntanza, 1993, p. 356.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

Fig. 10. Francisco Pradilla Ortiz (dibujante) y Bernardo Rico y Ortega (grabador): *El Pórtico de la Gloria*; 1871; grabado; ilustración de la revista *La Ilustración de Madrid*, Madrid, 30 de julio 1871, p. 217

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

Fig. 11. Anónimo: *La nave de la Soledad*; 1880; grabado; ilustración del libro José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro, *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, Santiago: Imprenta del Boletín Eclesiástico, 1880, vol. 1, entre pp. 58-59

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

Fig. 12. José Bouchet Blanco (dibujante): *El Pórtico de la Gloria*; 1881; reproducción de dibujo no localizado publicado en Manuel Chicharro, *Compostela Monumental*, Santiago: s.n., 1884, tercera ilustración

Los altares laterales se dedican al Ecce Homo y la Dolorosa, el primero a la izquierda y el segundo a la derecha, cada uno presidido por un lienzo con las citadas iconografías, instalados en 1848, firmados Juan José Cancela,[93] hoy expuestos en la antesacristía.[94] Haciendo las veces de mesas de altar se disponen sendas cajonerías, muy bien representadas en el grabado, donde guardar las ropas litúrgicas de los oficiantes y otros enseres, con incrustaciones de marfil según Fernández Sánchez y Freire Barreiro.[95] Otros elementos del recinto representados serían el limosnero dispuesto en el quinto pilar del evangelio, todavía *in situ* y con la inscripción «Limosnas y Conmutaciones de Cruzada»,[96] y la gigantesca lámpara de cristal que iluminaba la capilla,

93. Mera Álvarez: *La catedral de Santiago en la época contemporánea…*, p. 27.

94. Ramón Yzquierdo Peiró: *Los tesoros de la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela: Teófilo Edicións y Fundación Catedral de Santiago, 2018 (1ª ed. 2017), pp. 246-247.

95. Fernández Sánchez y Freire Barreiro: *Santiago, Jerusalén, Roma…*, vol. 1, p. 59.

96. No se representa el limosnero idéntico del lado contrario, en el quinto pilar de la epístola, dedicado, como dice una inscripción, a recoger «Limosnas para la Soledad».

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

donada en 1864 por los testamentarios del canónigo Pedro Méndez Acuña, hoy retirada.[97] Según Zepedano, en 1870 se encendía con motivo del villancico que se cantaba delante del altar de la Soledad cuando había procesión mitrada.[98] El ángulo desde el que se ha hecho este dibujo, y también el óleo de Villaamil y la pintura de Collins, demuestran la razón que tenía Alonso Pereira cuando afirmaba que la altura de la pirámide del baldaquino barroco, con la imagen del Santiago Caballero saliendo de su interior, rodeada de ángeles abanderados,[99] estaba calculada para ser vista desde los pies de la basílica.[100]

El edificio anexo del claustro catedralicio se concibió originalmente como un espacio dedicado al enterramiento del cuerpo capitular y de las procesiones catedralicias.[101] Varias imágenes decimonónicas nos lo muestran como un lugar de recogimiento y meditación de los canónigos, apareciendo representados portando unos el bonete de las ceremonias sobre la cabeza y otros la teja, el sombrero eclesiástico propio del paseo (figs. 14, 15, 16 y 17). También funcionó como lugar de reunión, charla y esparcimiento de prebendados, sirvientes catedralicios e incluso compostelanos, pues a este espacio se abrían las puertas de varias oficinas administrativas dedicadas a la gestión tanto de funcionamiento del santuario, como de los negocios y propiedades capitulares. Por ejemplo, en 1870 desde él se accedía a las oficinas del Archivo, la Contaduría, la Secretaría Capitular y la Veeduría, esta última utilizada para tratar los asuntos de la Fábrica y para despachar cartillas de rezos y la *Compostela* a los peregrinos.[102] El que la constitución 201 de 1899 prohíba explícitamente entretenerse en el claustro durante los servicios de coro «sin motivo justo» indica lo frecuente del caso.[103] No obstante, en él se hallaban las letrinas catedralicias, retrete colectivo ubicado en el recinto de los actuales baños, lo que implica un tránsito frecuente sino continuo de toda la población catedralicia necesitada de aliviar sus necesidades fisiológicas, mayor en personas de edad avanzada. El grabado más antiguo, el de 1839, lo muestra poblado por cinco personajes, entre ellos la silueta de la que parece una mujer, dos canónigos con la teja de paseo sobre la cabeza y dos caballeros con chistera (fig. 14). En primer término, uno de estos señores, elegantemente trajeado, despacha sus asuntos con uno de los prebendados.

97. Mera Álvarez: *La catedral de Santiago en la época contemporánea…*, p. 28.

98. Zepedano y Carnero: *Historia…*, p. 172.

99. Los ángeles actuales han perdido las banderas.

100. José Ramón Alonso Pereira: «Excelencias arquitectónicas del tabernáculo compostelano», *Boletín Académico de la Escuela Superior de Arquitectura*, 10 (1989), p. 11.

101. Fernando Pérez Rodríguez: «Los Renacimientos en la basílica compostelana (1460-1640)», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.): *La Catedral de los Caminos. Estudios sobre Arte e Historia*, Fundación Catedral de Santiago, 2020, p. 493.

102. Zepedano y Carnero: *Historia…*, pp. 214-215.

103. *Constituciones por José Martín de Herrera*, p. 49.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

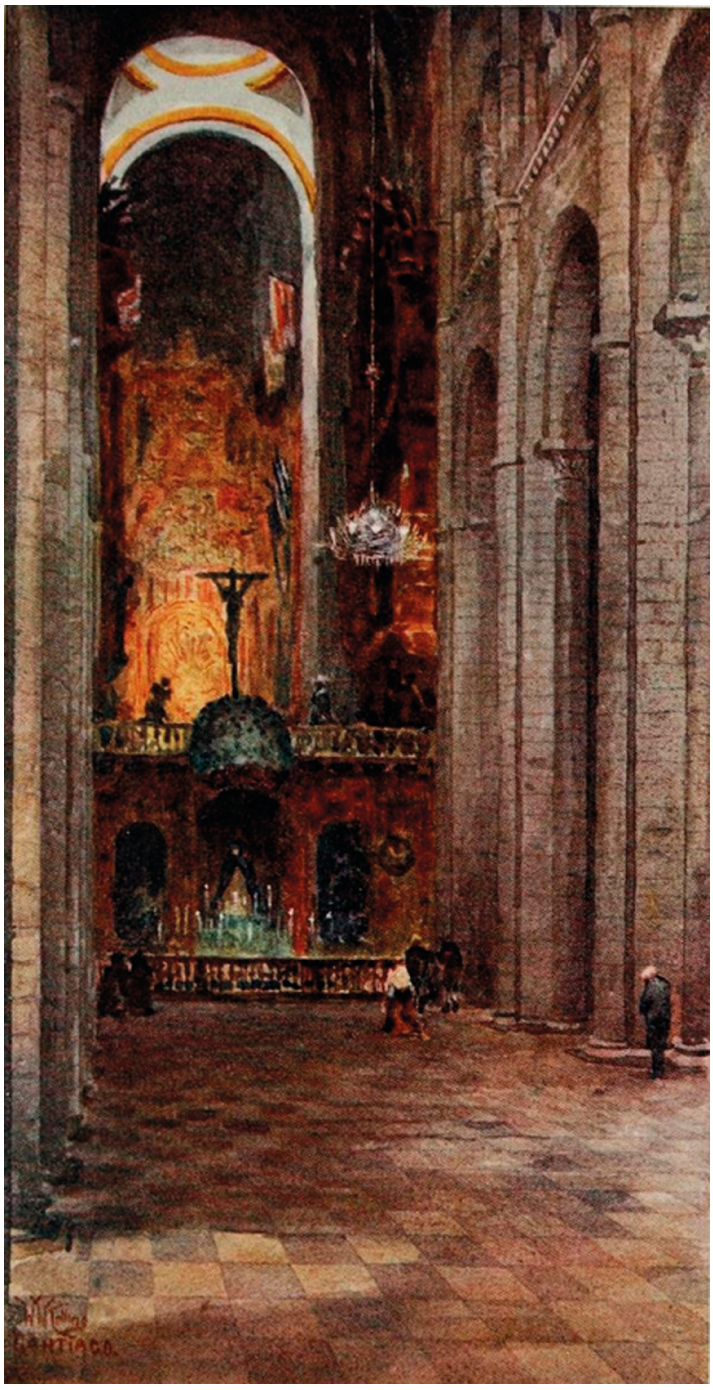

Fig. 13. William Wiehe Collins (pintor): *La nave de la Soledad*; 1909; reproducción de una pintura; ilustración del libro William Wiehe Collins, *Cathedral Cities of Spain*, New York: Dodd, Mead and Company, 1909, p. 249

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

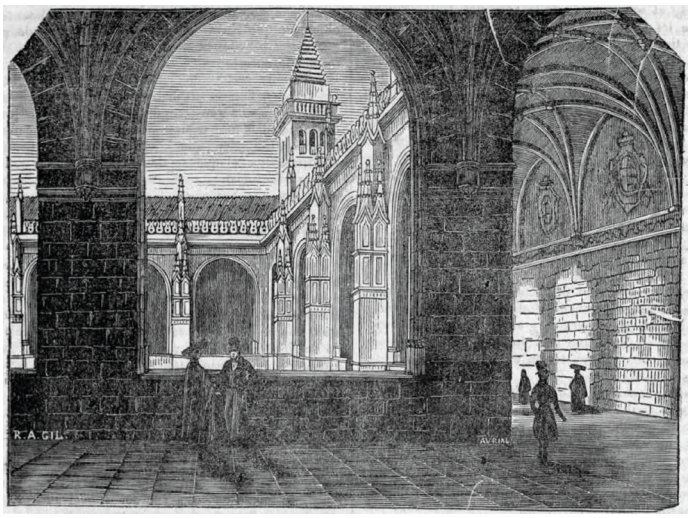

Fig. 14. Ramon Antonio Gil Rey (dibujante) y Jesús Avrial y Flores (grabador): *El claustro catedralicio*; 1839; grabado; ilustración de la revista *Semanario Pintoresco Español*, 17 de noviembre de 1839, p. 364

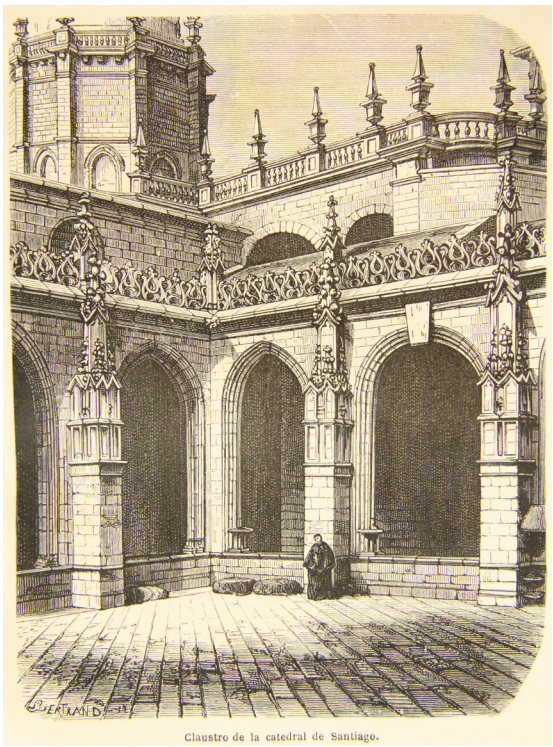

Fig. 15. Bertrand (dibujante?): *El claustro catedralicio*; 1866; grabado; ilustración del libro Manuel Murguía, *Historia de Galicia*, vol. 2, Lugo: Imprenta de Soto Freire, 1866, sin paginar

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

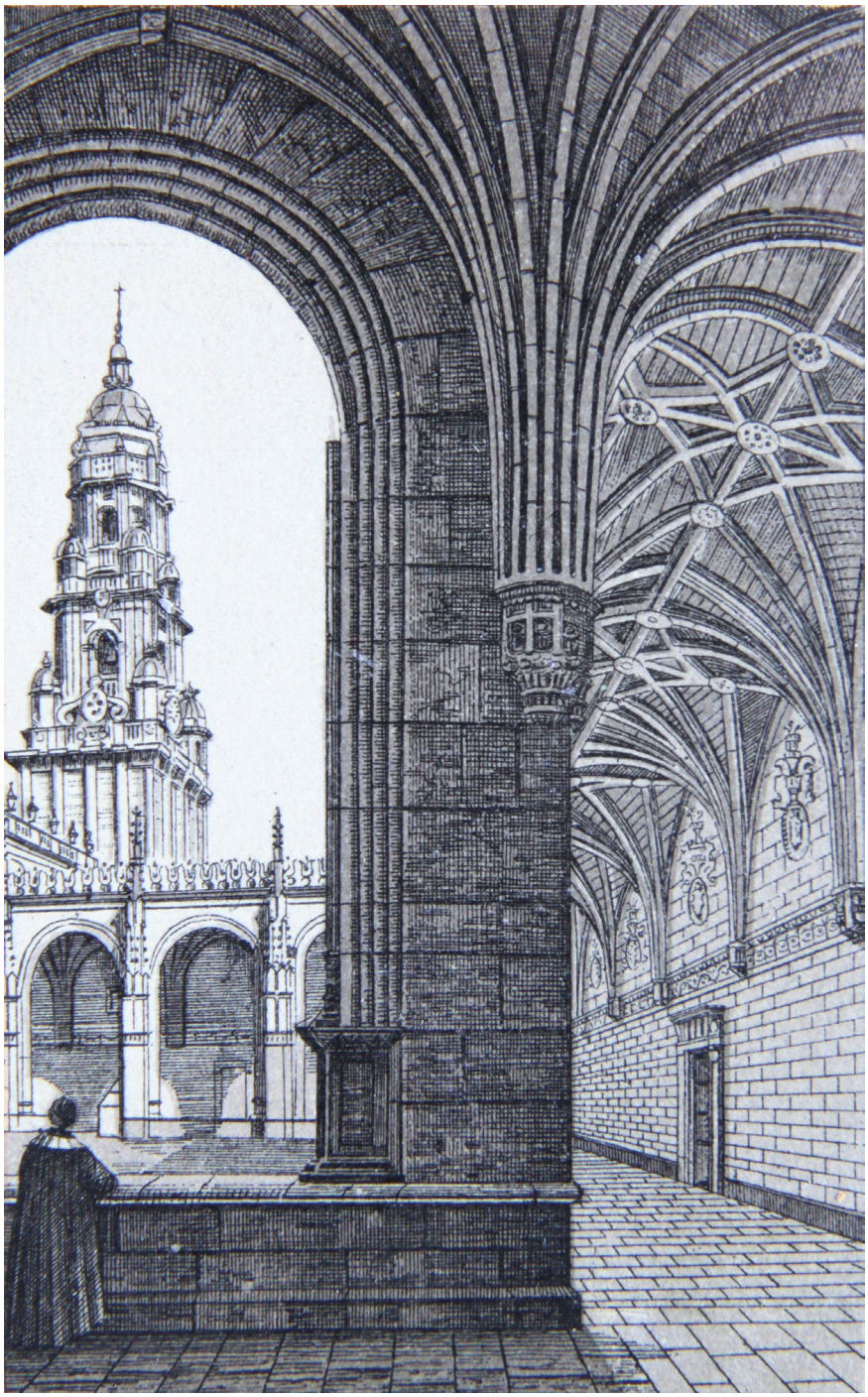

Fig. 16. Anónimo: *el claustro catedralicio*; ca. 1885; grabado; ilustración del album *Recuerdo de Santiago*, s.l.: Bazar de Villar, s.a.; colección Sanxiao-Lodeiro

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

Fig. 17. Frank Henry Mason (dibujante): *el claustro catedralicio*; 1912; grabado; ilustración del libro Catherine Gasquoine Hartley, *The Story of Santiago de Compostela*, London: J.M. Dent & Sons, ltd., New York: E.P. Dutton & Co., 1912, p. 155

Bibliografía

Alonso Pereira, José Ramón: «Excelencias arquitectónicas del tabernáculo compostelano», *Boletín Académico de la Escuela Superior de Arquitectura*, 10 (1989), pp. 4-12.

Arias Anglés, Enrique: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

Carrero, Eduardo: *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.

Chueca Goitia, Fernando: «La vida cotidiana en la catedral», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 55-62.

Conant, Kenneth John: *Arquitectura Románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983 (1ª ed. 1926).

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

Constituciones de la Sta. Apostólica M. Iglesia de Santiago aprobadas y confirmadas por el Emmo. Sr. Cardenal Dr. D. José Martín de Herrera, Santiago: Seminario C. Central, 1899.

Constituciones establecidas, por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Francisco Blanco, Arçobispo de Santiago, iuntamente con los Illustres Señores Dean y cabildo de la dicha Sancta Iglesia, y con su consentimiento, para el buen gobierno de ella, ansi en lo que toca al servicio del Altar y Coro, y oficios de los Prebendados, y otros ministros, como al cabildo, y conservación de la hazienda de la mesa capitular, Santiago: Ignacio Aguayo en 1781 (1ª ed. 1578).

Cores Trasmonte, Baldomero: *Santiago de Compostela. A gran panorámica*, Santiago: Follas Novas & Monte Casino, 2000.

Fernández Álvarez, María Agustina: *Arte y sociedad en Compostela 1660-1770*, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, 1996.

Fernández Sánchez, José María y Freire Barreiro, Francisco: *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, Santiago: Imp. del Boletín Eclesiástico, 1881, 3 vols.

— *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago: Seminario Conciliar, 1885.

Furió, Vicenç: *Sociología del arte*, Madrid: Cátedra, 2000.

Gallego de Miguel, Amelia: *El arte del hierro en Galicia*, Madrid: csic, 1963.

García Caballero, María: *La vida musical en Santiago a finales del siglo xix*, Santiago de Compostela: Alvarellos, 2008.

García Cortés, Carlos: «El arzobispo compostelano fray Rafael de Vélez (1777-1850). Fuentes para su estudio ideológico», *Hispania sacra*, vol. 34, n.º 70 (1982), pp. 355-387.

— *Bartolomé Rajoy y Losada 1690-1772. Un arzobispo edificador y filántropo en la Galicia Ilustrada*, A Coruña: Espino Albar, 2011.

García Iglesias, Xosé Manuel: *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990.

— «La Edad Moderna», en Xosé Manuel García Iglesias (dir.): *La Catedral de Santiago de Compostela*, Patrimonio Histórico Gallego I, Catedrales 1, Laracha: Xuntanza, 1993, pp. 283-390.

González Lopo, Domingo L.: *Las mentalidades religiosas de Antiguo Régimen en la Galicia Occidental*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 2001, 2 vols.

— *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*, Santiago: Xunta de Galicia, 2002.

Guerra Campos, José: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela: Cabildo de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago, 1982.

Iglesias Ortega, Arturo: *La Catedral de Santiago de Compostela y sus capitulares: funcionamiento y sociología de un cabildo en el siglo xvi*, A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 2012.

López-Calo, Jose: *La música en las catedrales españolas*, Madrid: ICCMU, 2012.

López Ferreiro, Antonio: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago: Seminario Conciliar Central, 1898-1911, 11 vols.

López Ulloa, Fabián S.: *Las teorías del Gótico y su representación gráfica en España el último tercio del siglo xix. Un estudio sobre: Some account of Gothic Architecture in Spain, de George Edmund Street*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

López Vázquez, José Manuel: «El primitivismo en el arte gallego hasta Luis Seoane: en busca de la identidad», en José Manuel López Vázquez (coord.): *Do Primitivo na arte galega ata Luis Seoane*, España: Fundación Luis Seoane, 2006, pp. 35-193.

Martínez-Barbeito Manovel, Beatriz (com.): *Jenaro Pérez Villaamil 1807-1854. Oleos, acuarelas, dibujos, litografías*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1996.

Mendoza de los Ríos, Pablo: *Theatro moral y político de la noble Academia Compostelana*, Santiago: s.n., 1731.

Mera Álvarez, Irene: *La catedral de Santiago en la época contemporánea: arte y arquitectura (1833-1923)*, Santiago: Teófilo Edicións y Consorcio de Santiago, 2011.

Murguía, Manuel: «Don Genaro Pérez Villaamil», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 20 de mayo de 1879, pp. 159-160.

Navascués Palacio, Pedro: *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.

— *La Catedral en España. Arquitectura y Liturgia*, Barcelona y Madrid: Lunwerg, 2004.

Nodar Fernández, Victoriano: *El bestiario de la Catedral de Santiago de Compostela. Espacio, Función y Audiencia*, Santiago: Andavira Editora, 2021.

Pedret Casado, Paulino: «Los Canónigos Cardenales de Santiago», *Anuario de historia del derecho español*, 19 (1948-1949), pp. 590-592.

Pérez Rodríguez, Fernando: «Los Renacimientos en la basílica compostelana (1460-1640)», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.): *La Catedral de los Caminos. Estudios sobre Arte e Historia*, Fundación Catedral de Santiago, 2020, pp. 477-554.

Pombo Rodríguez, Antón: *O Cardeal don Miguel Payá y Rico (1811-1891), Bispo de Cuenca, Arcebispo de Compostela e Primado de España*, Santiago de Compostela: Instituto Teolóxico Compostelán y Consorcio de Santiago, 2009.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

Raposo Martínez, Javier: «Un retrato del príncipe de Santiago de Compostela: el arzobispo y señor Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772)», en Víctor Mínguez (ed.): *Las artes y la arquitectura del poder*, Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte, Castelló del 5 al 8 de septiembre de 2012, Castelló: Universitat Jaume I, 2013, pp. 1542-1555.

Rosende Valdés, Andrés A.: «La segunda sillería de coro de la Catedral de Santiago», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 311-337.

— «Memoria histórica y recuperación», *El coro lígneo de la Catedral de Santiago de Compostela. Memoria Histórica, Recuperación y Restauración*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia y Catedral de Santiago de Compostela, 2004, pp. 15-45.

Street, George Edmund: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, London: John Murray, 1865.

Suárez Golán, Fernando: *Príncipes e pastores. Os arcebispos de Santiago de Compostela na Época Moderna*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2021.

Suárez Otero, José: «Manuel Chamoso Lamas y la arqueología en la Catedral de Santiago de Compostela», en Ramón Yzquierdo Perrín (com.): *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999, 71-80.

Taín Guzmán, Miguel: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada: Ediciós do Castro, 1998, 2 vols.

— «Los tres Santiagos de la capilla mayor de la Catedral de Santiago: iconografía, culto y ritos», en Paolo Caucci Von Saucken (coord.): *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus*, Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos (Santiago de Compostela, 16 -19 de septiembre de 2004), Santiago: Xunta de Galicia, 2005, pp. 277-303.

Tilve Jar, María Ángeles: «Jenaro Carrero», en Antón Pulido Novoa (dir.): *Artistas Gallegos. Pintores*, vol. 2: Novecientos, Vigo: Nova Galicia Edición, 1998, pp. 75-118.

— «Ovidio Murguía de Castro. El paisajista de la Generación Doliente», en José Carlos Valle Pérez (coord.): *Ovidio Murguía*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 13-76.

Valle Pérez, José Carlos: «Tres nuevos dibujos de Jenaro Pérez Villaamil en el Museo de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, 53 (1999), pp. 303-318.

Vázquez Vilanova, José Antonio: *Clero y sociedad en la Compostela del siglo xix*, Cuadernos de Estudios Gallegos, Anexo 33, Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Xunta de Galicia e Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 2004.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083

Yzquierdo Peiró, Ramón: *Los tesoros de la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela: Teófilo Edicións y Fundación Catedral de Santiago, 2018 (1ª ed. 2017).

Yzquierdo Perrín, Ramón (com.): *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999.

Zepedano y Carnero, José María: *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999 (1ª ed. 1870).

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | https://doi.org/10.6035/potestas.8083