

BOLETÍN DO MUSEO PROVINCIAL DE LUGO

XIV

2009/2010/2011

BOLETÍN DO MUSEO PROVINCIAL DE LUGO (TOMO XIV)
Reservados todos os dereitos de edición

VICEPRESIDENCIA PRIMEIRA DA DEPUTACIÓN DE LUGO

D. Antón Bao Abelleira
Vicepresidente Primeiro da Deputación de Lugo

ÁREA DE CULTURA E DEPORTE

D. Antonio Veiga Outeiro
Deputado-Delegado da Área de Cultura e Deporte da Deputación de Lugo

MUSEO PROVINCIAL DE LUGO

D.ª Aurelia Balseiro García
Directora do Museo Provincial de Lugo

Coordinación:

D. Fernando Arribas Arias
Departamento de Difusión do Museo Provincial de Lugo
Praza da Soidade s/n
27001 LUGO
difusion@museolugo.org

Intercambios:

D.ª Mercedes Salvador Castañer
Biblioteca do Museo Provincial de Lugo
Praza da Soidade s/n
biblio@museolugo.org

Servizo de Publicacións:

Xoán Ramiro Cuba Rodríguez
publicacions@museolugo.org

Edita:

Servizo de Publicacións
Área de Cultura. Deputación de Lugo

Corrección lingüística:

Xavier Rodríguez Barrio
Montserrat González Álvarez

Deseño e maquetación:

ta ta ta

Impresión:

Gráficas Bao, S.L.

Depósito legal: LU 64-2011

I.S.S.N.: 0212-8438

Portada:

Cruceiro, de Alfonso R. Castelao
Foto: Germán Limeres

www.museolugo.org

O Museo Provincial de Lugo non se fai responsable das opinións dos colaboradores deste Boletín.

Boletín do
MUSEO PROVINCIAL DE LUGO

XIV

2009/2010/2011

COMITÉ DE REDACCIÓN

Dirección:

D.^a Aurelia Balseiro García
Directora do Museo Provincial de Lugo

Vogais:

D. Enrique Alcorta Irastorza
Arqueólogo do Museo Provincial de Lugo

D. Fernando Arribas Arias
Técnico de Difusión do Museo Provincial de Lugo

D.^a M.^a Ofelia Carnero Vázquez
Técnica museóloga (Sección Arqueoloxía e Historia) do Museo Provincial de Lugo

D.^a M.^a del Rosario Fernández González
Técnica museóloga (Sección Artes Decorativas e Etnografía) do Museo Provincial de Lugo

D.^a María Quiroga Figueroa
Técnica museóloga (Sección Belas Artes) do Museo Provincial de Lugo

D. Antonio Reigosa Carreiras
Responsable de Comunicación e Xestión Cultural

D.^a M.^a de las Mercedes Salvador Castañer
Técnica Bibliotecaria no Museo Provincial de Lugo

COMITÉ CIENTÍFICO

D. Juan M. Monterroso Montero
Doutor en Historia da Arte. Profesor Titular da Universidade de Santiago de Compostela

D. Xosé Manuel González Reboredo
Etnógrafo

D.^a Mónica López Alonso
Artista plástica

D. César M. Carnero Rodríguez
Delegado de Patrimonio Histórico-Artístico da Diocese de Lugo

D. Eduardo Ramil Rego
Director do Museo de Prehistoria e Arqueoloxía de Vilalba (Lugo)

D. Pegerto Saavedra Fernández
Catedrático de Historia Moderna da Universidade de Santiago de Compostela

D.^a Raquel Casal García
Profesora titular de Arqueoloxía da USC / Directora do Departamento de Historia I

D. Xosé Ramón Veiga Alonso
Historiador

D. Fernando Acuña Castroviejo
Catedrático de Arqueoloxía da Universidade de Santiago de Compostela

D. Xosé Anxo Carreira Montes
Arquitecto / Profesor asociado da Escola Superior de Arquitectura da Universidade da Coruña

D. Xaquín Rodríguez Campos
Catedrático de Antropoloxía Social da Universidade de Santiago de Compostela

D. Bernardo García Cendán
Profesor de Socioloxía da Cultura da Universidade de Santiago de Compostela

D. Xosé Nogueira Otero
Doutor en Historia da Arte / Profesor de Historia do Cinea na Universidade de Santiago de Compostela

D.^a María Xesús Souto
Doutora en Historia Contemporánea / Profesora de Historia Contemporánea da Universidade de Santiago de Compostela

COLABORADORES DO BOLETÍN DO MUSEO PROVINCIAL DE LUGO (TOMO XIV)

Arte

Leopoldo Fernández Gasalla

Doutor en Historia da Arte e Catedrático do IES n.º 2 de Ordes

Arqueoloxía

Enrique J. Alcorta Irastorza

Doutor en Filosofía e Letras / Arqueólogo do Museo Provincial de Lugo

Roberto Bartolomé Abraira

Licenciado en Xeografía e Historia /Arqueólogo

Eduardo Ramil Rego

Arqueólogo / Director do Museo de Prehistoria e Arqueoloxía de Vilalba

Guillermo Santamaría Gámez

Licenciado en Historia /Arqueólogo

Etnografía

Fernando Arribas Arias

Licenciado en Humanidades / Técnico de Difusión do Museo Provincial de Lugo

José Manuel Blanco Prado

Doutor en Historia

Museo

Fernando Arribas Arias

Licenciado en Humanidades / Técnico de Difusión do Museo Provincial de Lugo

Ofelia Carnero Vázquez

Licenciada en Xeografía e Historia (Especialidade Arte Antiga e Medieval e Museoloxía) /
Técnica museóloga do Museo Provincial de Lugo

Juan David Díaz López

Licenciado en Historia da Arte e en Xornalismo

M.^a Del Rosario Fernández González

Licenciada en Xeografía e Historia / Máster en Museoloxía / Técnica museóloga do Museo Provincial de Lugo

Antonio Reigosa Carreiras

Escritor / Responsable de Comunicación e Xestión Cultural da Rede Museística Provincial de Lugo

Brais Rodríguez Romero

Investigador

Varia

María Pilar García Negro

Profesora titular da Universidade da Coruña / Escritora / Directora da Fundación Bautista Álvarez
de Estudos Nacionalistas

María Reboredo Marzo

Licenciada en Belas Artes

Julio Reboredo Pazos

Licenciado en Historia

Índice

- 13 **ARTE**
- 15 O escultor e mestre de arquitectura Bernabé García de Seares (1670-1714)
LEOPOLDO FERNÁNDEZ GASALLA
- 47 Documentos sobre o mestre de arquitectura e escultura Bernabé García de Seares no Arquivo Histórico Provincial de Lugo (1681-1696)
LEOPOLDO FERNÁNDEZ GASALLA
- 63 **ARQUEOLOXÍA**
- 65 Un novo obradoiro de olería en *Lucus Augusti*. Resultados da escavación arqueolóxica en área da parte traseira do inmovible n.º 8 da rúa Quiroga Ballesteros de Lugo
ENRIQUE JESÚS ALCORTA IRASTORZA, ROBERTO BAROLOMÉ ABRAIRA,
GUILLERMO SANTAMARÍA GÁMEZ
- 83 Un novo achado inferopaleolítico no occidente cantábrico. O biface de San Cibrao (Cervo, Lugo)
EDUARDO RAMIL REGO
- 91 **ETNOGRAFÍA**
- 93 Motivos ornamentais e iconográficos nos fustes dos cruceiros figurados da Terra Chá (Lugo)
FERNANDO ARRIBAS ARIAS
- 119 O complexo artístico-relixioso de San Breixo (Palas de Rei, Lugo) (e 2)
JOSÉ MANUEL BLANCO PRADO

139 **MUSEO**

141 Memoria dos actos conmemorativos para celebrar o 75 aniversario do Museo Provincial de Lugo

FERNANDO ARRIBAS ARIAS, ANTONIO REIGOSA CARREIRAS

179 Doas de vidro e pasta vítrea nos fondos do Museo Provincial de Lugo

M.^A OFELIA CARNERO VÁZQUEZ

201 Castelao no Museo Provincial de Lugo: alma e pobo a través de tres rexistros formais

JUAN DAVID DÍAZ LÓPEZ

243 Pezas de hasta do Museo de San Paio de Narla (I)

M.^A DEL ROSARIO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

251 Cadros de A. Romero Boelle no Museo Provincial de Lugo

BRAIS RODRÍGUEZ ROMERO

259 **VARIA**

261 A obra de Castelao, óptimo instrumento didáctico interdisciplinar

MARÍA PILAR GARCÍA NEGRO

289 Boletín do Museo Provincial de Lugo. *Index indicium*

MARÍA REBOREDO MARZO, JULIO REBOREDO PAZOS

Boletín do Museo Provincial de Lugo **XIV**

Arte

O escultor e mestre de arquitectura Bernabé García de Seares (1670-1714)¹

Leopoldo Fernández Gasalla

Resumo: Bernabé García de Seares foi un dos principais difusores do estilo barroco nas dioceses de Mondoñedo e Lugo, así como na antiga provincia da Coruña. Neste artigo tratamos de estudar a súa traxectoria e estilo baseándonos na documentación conservada nos arquivos históricos galegos.

Resumen: *Bernabé García de Seares fue uno de los principales difusores del estilo barroco en las diócesis de Mondoñedo y Lugo, así como en la antigua provincia de A Coruña. En este artículo tratamos de estudiar su trayectoria y estilo basándonos en la documentación conservada en los archivos históricos gallegos.*

Abstract: *Bernabé García de Seares was one of the foremost diffusers of the baroque style in Mondoñedo's and Lugo's dioceses, as well as in the former province of A Coruña. In this article we try to study his artistical career and style basing on the documentation preserved in the historical Galician Archives.*

A figura do mestre de escultura e arquitectura Bernabé García de Seares resulta hoxe case descoñecida, mesmo entre os especialistas no estudo da Historia da Arte en Galicia. O feito de que a súa carreira profesional se desenvolvera fóra de Santiago contribuíu a escurecer a súa figura, xa que durante gran parte dos séculos XIX e XX o esplendor do mundo compostelán centrou preferentemente o interese dos estudosos². Con todo, a ignorancia con respecto á súa figura veu motivada principalmente pola

¹ Este artigo publícase como parte dos traballos de investigación do GI-1907 e insírese no proxecto de investigación «Arte y monasterios. La aplicación del patrimonio artístico a la sostenibilidad de la Ribeira Sacra (Montederramo y Ribas de Sil)» HUM2007-61938/ARTE, financiado polo Ministerio de Educación y Ciencia e o Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

² Cfr. GARCÍA IGLESIAS, X. M.: «Plástica barroca», en *A Arte Galega. Estado da Cuestión*, Santiago, 1990, p. 277.

desaparición de gran parte das súas obras e as dificultades de acceso ao público das subsistentes. Segundo sucedeu con moitos outros artistas do Renacemento e do Barroco, as primeiras noticias biográficas sobre García de Seares déronas a coñecer Pérez Costanti e, en menor medida, Couselo Bouzas³. Uns anos despois o dominico frei Aureliano Pardo Villar publicou o dato de que o cadeirado do antigo convento de San Domingos de Lugo fora confeccionada por este artista⁴. Case corenta anos pasarían antes de que María Luisa Raíces publicase unha detallada análise da devandita obra⁵. Pola súa parte, M.^a Julia Cantalapedra no seu libro sobre a capela da Orde Terceira de Lugo, incluía un estudo do seu retablo maior sen que neste caso fose coñecida aínda a súa autoría⁶. Foi preciso agardar ata o 2000 para que, por mor de Cal Pardo, se dese a coñecer algunha información sobre cales foron as súas actividades no posto de mestre de obras da catedral de Mondoñedo⁷.

O presente artigo é consecuencia das investigacións efectuadas para fundamentar a nosa tese de doutoramento. Os documentos empregados proceden dos Arquivos Histórico Provincial de Lugo, do Reino de Galicia, da Catedral de Mondoñedo e do Colexio Notarial da Coruña. A revisión da documentación do período custodiada nos demais arquivos provinciais e catedralicios galegos, así como no fondo de Clero do Archivo Histórico Nacional de Madrid, malia non ofrecer resultados positivos, permite acoutar con precisión considerable no espazo e no tempo a carreira profesional deste artista⁸. Parte dos datos achados nos arquivos da Coruña démoslos a coñecer en traballos anteriores. Pretendemos amplialos agora, afondando no estudo das obras conservadas e propoñendo a atribución doutras novas⁹.

³ PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI e XVII*, Santiago, 1930, pp. 235-237. COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en o século XVIII e primer tercio del XIX*, Santiago, 1932, p. 384.

⁴ PARDO VILLAR, A.: «El convento de Santo Domingo de Lugo (notas históricas)», *Boletín de la Real Academia Gallega*, 263, XXII, 1936, pp. 292-297; 263, XXIII, 1943, pp. 321-325; 281-284, XXIV, 1945, pp. 264-276. Neste artigo transcribe boa parte do contido do contrato de obra.

⁵ RAÍCES NÚÑEZ, M.^a L.: «La sillería de coro de Santo Domingo de Lugo», *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, I, 1983, pp. 105-112.

⁶ CANTALAPIEDRA ÁLVAREZ, M.^a J.: *La iglesia da Soledad de Lugo*, Lugo, 1985, pp. 87-96.

⁷ CAL PARDO, E.: «Episcopologio mindoniense. Siglo XVII», *Estudios Mindonienses*, 16, 2000, p. 222.

⁸ Nada pudemos encontrar sobre a súa actividade na documentación doutras zonas como as comprendidas nos distritos notariais de Viveiro, Monforte, Arzúa, Betanzos, Santiago de Compostela, Padrón, Ourense ou Pontevedra; nin en traballos publicados por outros investigadores acerca de diferentes áreas xeográficas de Galicia.

⁹ FERNÁNDEZ GASALLA, L.: «Retablos e retablistas en la ciudad de la Coruña entre 1641 e 1715», *Abrente*, 27-28, 1995-96, pp. 145-147; *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura e sociedade en Galicia (1660-1712)*, Santiago, 2004, pp. 1455-1465.

Bernabé García de Seares e a xeración de 1640

Para valorar adecuadamente a importancia que en vida tivo este artista é preciso ter en conta que exerceu o seu oficio durante un período tan prolongado como o que se estende entre 1670 e 1715, nunha ampla zona do norte de Galicia dentro da cal se encontraban as cidades de Mondoñedo, Lugo e A Coruña e o mosteiro de Santa María de Sobrado. Ademais, desempeñou o cargo de mestre de obras da catedral mindonien-se dende 1685 en adiante.

Mesmo descoñecendo o seu lugar e data de nacemento, tanto polos anos nos que aparece activo, como polos patróns estilísticos de que se valeu, debe ser adscrito á xeración artística de 1640, que tivo como cabeza de escola ao mestre de obras da catedral de Santiago Domingo de Andrade. De feito, Seares tivo que someterse con frecuencia a modelos ou trazas doutros artistas impostas polos seus clientes, especialmente de Andrade. Isto converteuno en principal difusor das maneiras barrocas no eido da talla, nunhas terras tan ancoradas no clasicismo como aínda o eran no derradeiro terzo do século XVII as dioceses de Mondoñedo e Lugo. Desafortunadamente, igual que sucede con outros retablistas contemporáneos seus, como Alonso González ou Esteban Cendón, que xogaron un papel análogo noutras áreas, a perda dunha grande parte da súa produción permite calibrar a calidade e os aspectos formais da súa obra só de xeito moi incompleto¹⁰. Así e todo, podemos afirmar que o artista se axustou nos seus traballos ás características xerais da retablistica da época, entre as que destacan o uso de columnas salomónicas como soporte principal, que adoitan ir apeadas sobre grandes ménsulas recubertas con follas carnosas, influídas polos deseños de Alonso Cano. Xeneralízase a profusión de lazos vexetais e de decoración frondosa, así como o emprego de acios de froitas de raigame compostelá, os cales penduran frecuentemente de cabezas de meniños. No estrutural apréciase unha notable redución do número de elementos arquitectónicos con respecto ao período anterior, observándose preferencia pola estrutura subordinada na que se anchea a rúa central, que en ocasións avanza cara ao espectador. Os retablos de certa entidade adoitan aparecer organizados en tres rúas, empregándose a central para acomodar sobre o sagrario un gran nicho ou camarín, que acubilla a imaxe de advocación do templo. Sobre o corpo principal instálase un ático, que tende a alcanzar a cuberta, polo que asiduamente toma forma de arco de medio punto, pero que pode ter tamén perfil trapezoidal se a bóveda é esquistada. No seu punto central é habitual encontrar un edículo no que se mostra algunha escena ou imaxe relacionada coas principais devocións do templo¹¹.

¹⁰ FERNÁNDEZ GASALLA (2004), pp. 1423-1478. Cendón tivo o seu taller en Pontevedra, mentres que González foi mestre de obras do mosteiro de Monfero e realizou traballos na Coruña e en Betanzos.

¹¹ FOLGAR DE LA CALLE, M.^a C.: «O Retábulo barroco galego», *Galicia no Tempo, Conferencias, Outros estudos*, Santiago, 1991, pp. 206-210. LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: «Inventario e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática» en FONTENLA SAN JUAN, C. (coord.): *Os Profesionais da historia ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*. Santiago de Compostela, 1996. pp. 53-75.

Obra artística

a) Traballos para a Orde de San Domingos

As noticias máis temperás sobre a carreira de García de Seares amósano involucrado na renovación do mobiliario litúrxico dos templos dominicos. Galicia, que xogara dende a creación da Orde de Predicadores un papel destacado no seu desenvolvemento na Península, posuía á altura de 1641 dezaseis conventos neste reino, once deles masculinos¹². Despois dunhas últimas décadas do século XVI marcadas pola peste e a consecuente depresión da actividade económica das cidades, abríranse novos aires de prosperidade agraria no Reino a partires da década de 1630. Os consabidos efectos beneficiosos da introdución do cultivo do millo e da recuperación do ton demográfico, non deixaron de repercutir tamén nos ingresos dos frades de san Domingos pero, sobre todo, nos dos seus protectores. Deste modo, a mellora das rendas agrícolas permitiu á fidalguía asumir ou renovar o padroado de altares e capelas, así como achegar as dotes necesarias para garantir a profesión das súas fillas nestas casas de relixión. Xunto a isto agroma o valemto dun magnífico mecenas: o arcebispo compostelán frei Antonio de Monroy (1685-1715), que fora anteriormente Xeral dos propios dominicos¹³. Isto supuxo, en definitiva, a posibilidade de contratar unha importante cantidade de obras artísticas de todo tipo, entre as que se contan aquelas que Seares realizou para os conventos da Coruña e Lugo¹⁴.

1. O retablo Santa Rosa para a igrexa de San Domingos da Coruña

O convento de San Domingos da Coruña fora destruído polas tropas inglesas de Drake e Norris en 1589, o que fixo preciso reconstruílo dende os seus alicerces, conseguíndose desta vez refuxio no interior das murallas da cidade. En 1617 o novo edificio achábase xa en uso e o seu templo aberto ao culto e dotado¹⁵. Mesmo así, traspasada a metade do século, o seu mobiliario litúrxico non debía parecer suficientemente decoroso, polo que se iniciou a súa renovación substituíndo o retablo principal. En 1653 vendeuse o existente e contratouse a fabricación dun novo con Bernardo Cabrera e Mateo de Prado, co que se abriu o convento aos aires barrocos que emanaban de Compostela¹⁶.

¹² PALOMARES IBÁÑEZ, J. M.: «Dominicos», en *Gran Enciclopedia Gallega*, IX, Santiago, 1974, pp. 161-165.

¹³ RÍOS MIRAMONTES, M. T.: *Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago, 1986.

¹⁴ Sobre a orde en Galicia véxanse os artigos adicados aos diferentes conventos por Aureliano Pardo Villar, Xesús Ferro Couselo e Ernesto Iglesias Almeida, entre outros.

¹⁵ LÓPEZ, J., BISPO DE MONÓPOLI: *Quinta parte da Historia general de Santo Domingo e de su orden de predicadores*, Valladolid, 1621. PARDO VILLAR, A.: *La orden dominicana en La Coruña*, A Coruña, 1953, pp. 31-36.

¹⁶ PÉREZ COSTANTI (1930), pp. 76 e 454.

Xustamente a primeira obra documentada de García de Seares formou parte deste proceso de embelecemento¹⁷. O quince de febreiro de 1670, don Diego Bolaño Rivadeneira das Mariñas, señor das fortalezas de Torés, Parga e Xunqueiras, encargoulle un retablo coa imaxe de santa Rosa destinado á igrexa de San Domingos da Coruña coas súas «cornijas, colunas, arquivadas, baças, chapiteles»¹⁸. Aínda que a traza era da súa man, o modelo que se lle sinalou por parte do prior do convento foi o da Santa Catarina, que o escultor Mateo de Prado fixera para ese mesmo templo anos atrás. Á súa vez, este inspirábase directamente nun tipo creado polo propio Prado e polo seu socio o retablista Bernardo Cabrera. Do seu aspecto pódenos orientar o retablo da Asunción que se conserva nunha das capelas da xirola da catedral de Ourense¹⁹. Como se deduce do texto, unha arquitectura constituída por dúas parellas de columnas salomónicas e un remate en frontón partido, servía de marco e soporte a unha figura feminina envolta nunha orla de nubes e querubíns:

«Y en dicha planta y retablo a de formar una nube y en ella un Niño Jesus que caiga por encima del onbro derecho de la gloriosa santa Rosa, y dentro del nicho a de estar la gloriosa santa, de la estatura de santa Catalina de Sena que hesta en el retablo del altar mayor del dicho convento de Santo Domingo, y a de tener la gloriosa santa en la mano derecha una rrosa, como que se la ofrece al Niño Jesus, y en la sinistra una vara de sucenas, como la que tiene la gloriosa santa Catalina referida y ansimismo a de poner á gloriosa santa una corona de espinas y rrosas»²⁰.

O contrato, escriturado na celda do prior frei Leonardo Gil de Hesguerra, establecía un prezo de 1.200 réas e un prazo de seis meses para a súa conclusión. No día da colocación do retablo, García de Seares recibiría 100 réas máis «para guantes de sus albricias», é dicir, como gratificación pola boa fin dos traballos. No documento alúdese a el como «oficial e maestro de la arte de hescultor». Considerando os usos da época, podemos estar case certos de que o seu fiador, o tamén escultor Juan do Porto, colaboraría na tarefa e quizais fora oficial seu.

¹⁷ Ademais, o 16 de xullo de 1670 acordouse co entallador Miguel Tanxil, veciño da Coruña, a fabricación do cadeirado de coro. FERNÁNDEZ GASALLA (1995-96), pp. 147-148.

¹⁸ Arquivo do Ilustre Colexio Notarial de A Coruña. Protocolos. A Coruña. n.º: 1417. f. 42. esc: Martínez da Gándara, Alberto. Don Diego de Bolaños, irmán do que chegaría a ser I marqués de Parga, foi sepultado xunto á súa esposa, dona Antonia Taboada y Figueroa, neste convento en 1675. CRESPO DEL POZO, J.: *Blasones e linaxes de Galicia*, II, Santiago, 1962, pp. 232-233. Este fidalgo posuía unha casa na veciña Rúa da Ferrería.

¹⁹ Sobre este retablo vid. HERVELLA VÁZQUEZ, J.: «La capela da Asunción o de Argiz en la catedral de Ourense», *Porta da Aira*, III, 1990. Sobre as distintas tipoloxías empregadas por Cabrera, FERNÁNDEZ GASALLA, L.: «Bernardo Cabrera», en PULGAR SABÍN, C. del: *Artistas galegos. Arquitectos (Séculos XVII e XVIII)*, Vigo, 2004, pp. 44-63.

²⁰ AICNC. Protocolos. A Coruña. n.º: 1417. f. 42. esc: Martínez da Gándara, Alberto.

1. Retablo da Asunción. Catedral de Ourense



O contido da escritura para o dourado e a pintura, que se protocolizou a finais de setembro dese mesmo ano con Juan Díaz de Pardabe, resulta de grande utilidade para completar a nosa comprensión do aspecto desta fábrica. Dun modo máis ben confuso, alcanza a explicar que o retablo:

«con las dos effixies, sus columnas salomonicas, alquitabres, cornijas, baças, chapiteles, albortantes y mas obra de dicho rretablo [que] concertaron entre dicho don Diego de Bolaño y dicho Juan Díaz de Pardabe, que se le a de dorar y pintar dicho Juan Diaz dejando la efixie de dicha santa Rosa con su abito correspondiente a el de terceras de dicha orden, con su orla de oro en el escapulario y manto, y la corona de dicha santa correspondiente a la color natural de rosas, ojas e espinas y la efixie del Dulce Nombre de Jesus de encarnacion natural con el pelo de oro partido e rajado, y la nube en que dicha efixie esta, con su color de nube y de su naçimiento es en el nicho de dicho a de pintar dicho nicho todo de nubes; y en el nacimiento de la nube en donde esta el Niño a de pintar dicho una gloria de serafines u angelitos, lo que mas correspondiente e necesario fuere a la obra; y lo demas restante de dicho retablo â de haçer naturalmente pintado, conforme requiere el dorado, conforme la obra lo pide; y en los albortantes [sic] y cartelas de dicho retablo, en cada uno de ellos, a de

haçer dicho mestre Juan Diaz y pintar dos escudos de armas conforme se las diere dibujadas dicho don Diego Bolano [...]»²¹.

Trátase, sen dúbida, dun dos primeiros retablos dedicados a esta santa, que sería canonizada ao ano seguinte. A súa representación iconográfica achábase aínda en proceso de fixación, polo que se toma como modelo a escena dos Desposorios místicos de santa Catarina de Siena. De feito, Rosa de Lima procurara imitar o modo de vida da santa italiana. Sendo as dúas terciarias dominicas, a súa mística unión con Xesús e o vivir un tempo retiradas na súa propia casa, semellaban paralelismos abondo como para que esta adaptación se puidese realizar. Para isto facíase necesaria a inclusión da coroa de rosas e espiñas como atributo diferenciador²².

Polo que se refire á súa estrutura, cómpre considerar o retablo, en troques, como unha mostra serodia da súa clase. Poucos anos despois os artífices formados na construción do baldaquino do altar maior da catedral de Santiago, encabezados por Andrade, imporán novos modelos nos que tenden a xeneralizarse os áticos con forma de tímpano semicircular no que se inserían os edículos.

Cando menos ata o 25 de xaneiro de 1671 Bernabé García de Seares debeu de residir na Coruña, pois nese día contratou con Sebastián Fernández Carnero a aprendizaxe do seu fillo Cristóbal durante cinco anos. A cambio de 200 réas de vélaro, o mozo residiría na casa do escultor, aprendendo o oficio e asistíndoo no que lle mandase. A manutención correría por conta do mestre, excepto durante o primeiro ano, no que Fernández Carnero lle pagaría seis ducados²³.

2. Os retablos da igrexa das dominicas de Santa María A Nova de Lugo

Tras a súa primeira etapa coruñesa que, visto o documento anterior, posiblemente se prolongou ata 1676, ábrese unha ampla lagoa no noso coñecemento da súa biografía, aínda que é moi probable que regresase a Mondoñedo ante a falta de novos pedidos. De feito, cando o 6 de febreiro de 1681 reaparece recibindo o encargo de fabricar no curso dun ano o retablo maior das dominicas de Santa María A Nova de Lugo da man da priora dona Catalina de Ulloa, cítaselle como veciño de aquela localidade²⁴.

Se once anos atrás se vira na obriga de aplicar esquemas de Cabrera e Prado, tiña agora que seguir a traza deseñada por Domingo de Andrade e concluíla a satisfacción deste arquitecto²⁵. Todo parece indicar que, a partir de entón, o contacto coas súas

²¹ *Ibidem* Protocolos. A Coruña. n.º: 1417. f. 187. esc: Martínez da Gándara, Alberto. 30-setembro-1670. O prezo fixouse en 4 fanegas de trigo e 1.700 réas. FERNÁNDEZ GASALLA (1995-96), pp. 145-147.

²² Quizáis a representación contemporánea máis lograda sexa o cadro de Murillo conservado na Fundación Lázaro Galdiano de Madrid. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura española de los siglos XVII e XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, pp. 80-82.

²³ AICNC. Protocolos. A Coruña. n.º 1268. ff. 17-18. esc: Redondo, Domingo de. 1671-xaneiro-25. Un contrato, por tanto, que en nada se diferenciaba dos que adoitaban facerse por estes anos.

²⁴ Actual parroquia de Santiago.

²⁵ Arquivo Histórico Provincial de Lugo. Protocolos. Caixa 251. n.º 2. ff. 33-34. esc. Dineros Pilla-do, Andrés. 1681-febreiro-6. Recibiu a cambio 1.250 ducados. Documento citado por PÉREZ COSTANTI

fórmulas introduciu un cambio estilístico en Seares, por mor do cal abandonaría os modelos debedores do tardomanierismo empregados por Cabrera, para asumir xa os do barroco pleno. Tal evolución resultaba obrigada pois este arquitecto estíbese a afianzar, cada vez con máis forza, como árbitro do gusto artístico do reino de Galicia dende o seu posto de mestre de obras da catedral de Santiago. Andrade asumira o cargo había cinco anos e, aínda que abandonou a fabricación de retablos por conta propia, continuou dando a traza dun gran número deles, sendo, polo demais, consultada continuamente a súa opinión. De feito a execución da traza era contratada, en xeral, co taller por el recomendado, sen que por isto se deixase de cumprir co trámite de rematala ao mellor postor. Compría, por tanto, integrarse nesta nova tendencia se se desexaba satisfacer as demandas da clientela máis esixente.

Aínda que escritura case non diga nada sobre o aspecto que chegaría a ter este retablo de madeira de nogueira, a presenza de seis imaxes apunta a que puido asemellarse ao do convento de Santa Clara de Santiago (1700), proxectado por Andrade e fabricado polo entallador tudense José Domínguez Bugarín²⁶. Coma neste, a fábrica ocuparía todo o muro do testeiro. Na colocación da imaxe da Asunción encol da custodia —seguramente sobre un trono de querubíns— coincide plenamente con ese modelo, o mesmo que na instalación no ático do fundador da Orde, que aquí é san Domingos de Guzmán. Dunha banda da custodia irían dous dos grandes varóns desta regra, san Pedro mártir e san Tomé de Aquino namentres que, da outra, instalaríase ás súas correligionarias da rama feminina, santa Catarina de Siena e santa Inés de Monte Pulciano. Considerando outros traballos contemporáneos de Seares, resulta verosímil pensar que estivesen inspiradas nas magníficas esculturas dalgúns destes santos, que o escultor Mateo de Prado entallara para os dominicos da Coruña en 1653, inspirándose, pola súa parte, en modelos do seu mestre Gregorio Fernández²⁷.

Tras cumprir co contratado, García de Seares debeu de regresar a Mondoñedo cando menos ata marzo de 1687. Aproveitando a súa presenza en Lugo, o 7 de outubro de 1688, as monxas da Nova contrataron con el os dous colaterais da súa igrexa, para os cales o propio García de Seares deu a traza nesta ocasión. Con todo, o fabricado tivo que tomar como referencia inescusable o retablo maior ao que debían acompañar, manténdose, por tanto, a impronta artística de Andrade. O documento notarial infórmanos de que o da banda do Evanxeo distinguíriase do seu compañeiro en que tería «puerta de custodia e en los mañços das columnas, quatro angeles con atributos de Nuestra Señora e, en o da Epistola, los de santa Rossa»²⁸.

(1930), pp. 235-236.

²⁶ COUSELO (1932), p. 276. Sobre este retablo vid. FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: «La obra de Pedro de Arén en el convento compostelano de Santa Clara», *En torno al arte auriense. Homenaje a D. José González Paz*, Santiago, 1990, p. 130; eiusdem (1991), pp. 207-208. Dado que descoñecemos a estrutura que daquela tiña a cabeceira da antiga igrexa da Nova, é difícil chegar a conclusións claras sobre cal puido ser o seu aspecto. Se conservaba a estas alturas a súa primitiva traza gótica, todo o dito tería que adaptarse a unha planta poligonal.

²⁷ Sobre as devanditas estatuas vid. FERNÁNDEZ GASALLA (1995-96), pp. 129-139.

²⁸ AHPLu. Protocolos. Lugo. Caixa 254. n.º 2. ff. 163-164. esc. Dineros Pillado, Andrés. 1688-outubro-7. Entregóuselle para isto a madeira de nogueira, pero tamén os colaterais antigos. Recibiría pola man

Ao igual que para o retablo maior, escolleuse a nogueira coma a materia prima que o propio convento se obrigaba a facilitarlle. Ambos colaterais deberían estar asentados no prazo exacto dun ano. En troques do seu traballo, Seares recibiría os dous retablos antigos, xunto con 200 ducados de vélaro. Probablemente colaborou na obra o entallador Gregorio de Castro, veciño de Lugo, que na escritura figura como o seu fiador. Por fin, o 25 de maio de 1691, a priora dona Beatriz de Ulloa e as demais monxas do convento escrituraron co pintor Antonio de Castro Santos, veciño de Santiago, a pintura e o dourado do

«retablo del altar mayor, los colectorales, el pulpito, y raticula, por dentro y fuera de oro todo, fuera los respaldos, y que tambien ha de pintar las ymagine de los dichos rretablos conforme pidieren los bestidos de los colores de cada uno, con oro del mas fino y mejor que se hallare del palacio del rrei [...] y tambien ha de pintar el cielo de la raticula y todo lo demas que fuere necesario para ermosura de dicha obra».

Concedéuselle para isto un prazo de nove meses, despois dos cales un mestre visitaría o feito. Da importancia da obra dá idea a contía de 20.000 réas en que se axustou o traballo²⁹.

3. O cadeirado de coro do convento de San Domingos de Lugo

Cando se fixo cargo da fabricación dos colaterais da Nova, Bernabé García de Seares levaba en Lugo cando menos quince meses. O 10 de marzo de 1687 contratara co prior frei Juan de Lamas e os relixiosos de san Domingos, o cadeirado de coro da súa igrexa³⁰. O mestre substituiría a Sebastián Mina, Juan Fernández da Viña e Felipe de Mazoi, escuros entalladores que ata entón se ocuparan dela. Nos 650 ducados do prezo entraría o soldo dos seus oficiais, debendo estar asentada e rematada para xuño de 1688. Comprometíase a non solicitar que o labor feito fose taxado, repartíndose o pago en catro prazos: o primeiro ao comezar a obra, o segundo tras catro meses de labor, o terceiro outros catro meses despois e o último unha vez que fose concluída e asentada.

Tampouco nesta ocasión dispuxo Seares de liberdade de criterio, pois xa na primeira das condicións escrituradas impónselle «que la dicha silleria ha de ser de la mesma fabrica, forma e arquitectura, que es la de la santa Yglesia Cathedral desta ciudad, fuera de la ymagineria». No entanto, pese ao estipulado, mesmo para as figuras dos tableiros dos respaldos tomaríase como modelo esa magnífica obra tallada por Francisco de Moure. En realidade, o límite principal a estas ansias de emulación proviñan dos fondos dispoñibles. Así, a meirande parte dos respaldos deberían de levar «unos

de obra 200 ducados.

²⁹ AHPLu. Protocolos. Lugo. Caixa 255. n.º 2. ff. 149-150 esc. Dineros Pillado, Andrés. Citado por PÉREZ COSTANTI (1930), pp. 102-103.

³⁰ AHPLu. Protocolos. Lugo. Caixa 254. n.º 1. ff. 47-48. esc. Dineros Pillado, Andrés. PÉREZ COSTANTI (1930), p. 236.



2. San Domingos. Cadeirado de Coro do antigo convento de San Domingos de Lugo



3. San Francisco. Cadeirado de Coro do antigo convento de San Domingos de Lugo

recortados a la similitud de las dos sillas que estan echas», a prol dunha maior economía³¹. Estipúlase, así mesmo, que «an de quedar revestidas todas las quatro pilastras que sigan la misma labor que los respaldos de silleria alta, cuia coronacion de dicha silleria alta y vaxa ha de ser con la mesma coronacion que la de la dicha Cathedral».

Malia por causa da Desamortización os dominicos abandonaron o seu templo en 1835, o traslado das agostiñas *recoletas* a este convento en 1840 favoreceu a conservación do cadeirado, preservándose ata os nosos días na súa colocación orixinal do coro alto da igrexa³². Como a maioría dos cadeirados de coro, encóntrase dividida nunha parte alta e unha baixa, dispostas en chanzos e repartidas en tres tramos. Neste caso concreto atopamos unha escaleira central que, segundo o costume, conducía á cadeira prioral e outras dúas laterais. O cadeirado alto componse de nove cadeiras no testeiro e dezaoitto repartidas a partes iguais entre ambos laterais. As cinco centrais do testeiro presentan decoración figurada, mentres que as dúas seguintes embelécense só con temas ornamentais. As dúas extremas correspóndense co revestimento das pilastras. O cadeirado baixo consta, pola súa banda, só de catro cadeiras no lado menor, debido ao espazo que ocupa a escaleira central que ascende

³¹ Sobre o cadeirado de Francisco de Moure, vid. VILA JATO, D.: *Francisco de Moure*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991, pp. 96-123.

³² PARDO VILLAR, A.: «El convento de Santo Domingo de Lugo», *Boletín de la Real Academia Gallega*, 263, XXII, p. 293. Algunhas das cláusulas do contrato aparecen reproducidas nos números 263 dese tomo, 271-272 do tomo XXIII e 281-284 do XXV.

ata a cadeira prioral. Nos laterais dispóñense nove cadeiras a cada lado, ocupando o terceiro espazo as escaleiriñas de acceso ao cadeirado alto.

No seu estudo deste conxunto María Luisa Raíces observa como se segue efectivamente o modelo de Moure na estrutura, nos temas iconográficos e mesmo nos motivos ornamentais³³. Os tableiros do cadeirado baixo, máis conservadores, artículanse mediante pequenas pilastras xónicas de fuste estriado. Son cadrados e recóbreanse con ornamentación xeométrica, alternando rosas e rombos, inscritos en molduras romboidais, con óvalos enfrontados nas parellas dos recantos. No ángulo formado por estas dispóñense mascaróns grotescos, a semellanza da cadeirado da catedral. O gardapó, que serve de atril ao cadeirado alto, adórnase con cartelas ovaladas ou romboidais e con pingantes en forma de pináculo que penden sobre os brazos de cada asento.

Con todo, o tempo non pasara de balde, xa que as elegantes pilastras compostas que Moure deseñara para marcar o ritmo e a separación entre tableiros, desaparecen no cadeirado alto. A incorporación de Bernabé García á faena, supuxo a actualización das pautas que aplicaran nas dúas primeiras cadeiras baixas Mina, Fernández da Viña e Mazoi. De feito, é seguro que o cambio de artífice se realizou buscando non soamente unha meirande pericia, senón xustamente unha actualización no gusto. Tendo en conta que Seares xa traballara para a orde dominica en Lugo, confeccionando o retablo maior do convento da Nova baixo as directrices de Andrade, parece razoable pensar que o asunto do cadeirado debeu de ser consultado tamén con este último. En 1677, con motivo da súa vinda a Lugo para participar no concurso de adxudicación da obra da sancristía da catedral, este último actuara xa como perito a consecuencia duns problemas de estabilidade provocados nas bóvedas da igrexa dos dominicos, con motivo das obras de remodelación que viña executando o mestre Pedro Martínez Cuéllar³⁴. Non debemos esquecer, ademais, que por estes anos Andrade achábase en Santiago ao servizo do arcebispo frei Antonio de Monroy, antigo superior da Orde de Predicadores.

Esta influencia andradiana xorde por pouco que se analice a obra. Así, o fuste das pilastras carece do seu estriado clásico, sendo substituído por mascaróns fitomorfos ou follas canescas das que penden acios de froitas, segundo a moda compostelá. Follas canescas recobren tamén as misericordias, que adquiren por iso forma de ménsulas. Doutra banda, a decoración, que na catedral resulta secundaria, cobra aquí gran importancia, tanto a xeométrica como a naturalista, apropiándose da maior parte dos tableiros. A parte de arabescos fitomorfos, encontramos unha convivencia de motivos manieristas copiados de Moure, con outros asimilados do léxico barroco de Andrade. Xunto aos estípites serlianos de pé de león e capitel antropomorfo, que adornan o fuste das pilastras da cadeira prioral, achamos acios de froitas pendentes de follas carnosas que brotan do sumoscapo de todas as demais. Os primeiros son análogos aos que Bernardo Cabrera usara no retablo maior do mosteiro de Montederramo

³³ RAÍCES NÚÑEZ (1983), pp. 105-112.

³⁴ VILA JATO, M.^a D.: *Lugo Barroco*, Lugo, 1989, pp. 15-18.

aínda en 1663; as segundas imitan a decoración aplicada por Andrade nas pilastras da sancristía e sala capitular da catedral de Lugo, acabadas de inaugurar (1683-88)³⁵.

O gardapó do cadeirado alto, sostido por ménsulas de grande voo, adórnase con follas canescas de amplo desenvolvemento, moi do gusto andradiano. Sobre o gardapó instálanse a modo de coroamento unha serie de pequenos frontóns triangulares de inspiración serliana, con decoración de dentellóns e círculos no seu centro, dispostos a intervalos dunha cadeira. No escudo que preside o sitio do prior pódese ler a seguinte inscrición:

«HIC CHORUS/ FUIT INCEPTUS/ ET ABSOLUTUS R[EVEREN]DO PATRE/ FARE YOANE E LAMAS/ PRIORE ET PATRE FARE/ YLDENSO A. ULLOA/ SUPERIORE».

Déixase constancia nela de que o coro fora comezado e concluído baixo o mandato do prior frei Juan de Lamas, sendo superior frei Ildefonso de Ulloa.

Tratamento á parte merecen os taboleiros con decoración figurativa do cadeirado alto. O respaldo do sitio do prior mostra, como era de rigor, a imaxe de san Domingos de Guzmán, seguindo ao pé da letra a iconografía empregada por Moure na catedral³⁶. O santo, ataviado co hábito da orde, levanta a man dereita cara ao alto para recibir o rosario de mans da Virxe, que xorde desde un círculo luminoso³⁷. Coa esquerda sostén unha vara de azucenas que simboliza a súa castidade e a súa pureza. Aos seus pés, no lado dereito, podemos ver o cachorro que porta a tea na súa boca, xunto ao globo dourado, que fan referencia ao soño que tivera a nai do santo cando estaba embarazada del³⁸. Convén sinalar que, pese a que dende a morte de Moure pasaran xa máis de cincuenta anos, este modo de representar a san Domingos posuía un forte apoio, pois non só fora plasmado nesta actitude por Gregorio Fernández para san Paulo de Valladolid, senón que Mateo de Prado adoptáraa tamén para a imaxe principal do retablo maior do convento de san Domingos da Coruña³⁹.

Os taboleiros das cadeiras contiguas mostran a dereita e esquerda respectivamente, as figuras de san Tomé de Aquino e de san Francisco de Asís. Inscríbense ambas en clipeos rodeados de arabescos vexetais de idéntica traza aos das cadeiras inferiores. Como é sobradamente sabido, o *doutor anxélico* era a figura intelectual de maior altura da Orde, por riba mesmo do seu mestre san Alberte Magno ou do seu superior

³⁵ BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante o século XVII*, Madrid, 1966, pp. 390-392.

³⁶ RAÍCES NÚÑEZ (1983), p. 108.

³⁷ Os dominicos crían que a entrega do Rosario pola Virxe sucedera en 1210. No entanto, o seu rezo non se difundiu ata despois de 1470.

³⁸ A nai do santo «soñou que levaba no seu ventre un canciño, que este sostiña entre os seus dentes unha tea acesa, e que, unha vez nacido, coa luz e o lume daquela tea iluminaba e inflamaba todas as rexións do mundo». O globo simbolizaría a ansia de difundir universalmente a luz divina. VORÁGINE, Jacopo della: *La leyenda dorada*, I, Madrid, 1989, p. 441.

³⁹ FERNÁNDEZ GASALLA (1995-96), pp. 134-135. En troques, no cadeirado de San Martiño Pinario de Santiago, prescindira do globo e da entrega do rosario. Cfr. ROSENDE VALDÉS, A.: *La sillería de Coro de San Martín Pinario*, A Coruña, 1990, p. 181.

san Raimundo de Peñafort, velaí a súa inescusable presenza. Coa chegada da Contrarreforma, o seu culto experimentara un novo impulso ao declaralo doutor da Igrexa o papa dominico san Pío V en 1567, entre outros motivos polo seu decidido labor de defensa do dogma. Seguindo a iconografía usual, porta na súa destra a pluma que evidencia a súa calidade de escritor e teólogo e na esquerda unha igrexa. Isto último resulta infrecuente, pois adóitase reservar este atributo aos santos fundadores, representándose a san Tomé cun libro aberto na man. En troques e, como é costume, pende do pescozo o seu símbolo persoal: un medallón dourado con forma estrelada que representa a súa sabedoría, inspirada pola Sagrada Doutrina⁴⁰.

Acompaña ao *Doutor Anxélico*, o *Doutor Seráfico*, sendo preferido a outros membros da propia orde dominica, en recordo da alianza establecida con el por san Domingos nun suposto encontro que tivera lugar en Roma. Tal circunstancia materializouse de forma exemplar na propia cidade de Lugo, posto que o convento dos franciscanos parece que se estableceu case ao mesmo tempo que o dos dominicos a moi poucos metros de distancia⁴¹. No taboleiro en cuestión, recóllese a escena da súa estigmatización. Axeonllado diante dun atril no que se mostra aberto o libro da regra, atributo dos fundadores dunha orde, cun flaxelo aos pés, o santo abre as mans ante o Cristo crucificado con alas que lle imprime ás súas chagas. Tras él, ábrese un edificio que representa o eremitorio que se construíra en 1213 sobre o promontorio do monte Alvernia. Estamos ante unha iconografía tomada directamente da usada por Moure no cadeirado catedralicio, remontándose esta pola súa parte case ata os tempos do propio santo, pois nun xeito moi semellante emprégaa Giotto cara a 1300 no retablo que da súa man se conserva no Louvre⁴².

Santa Catarina de Siena, terciaria dominica dende a súa adolescencia, distinguiuse polo seu ascetismo, caridade e misticismo, constituíndose, por iso, en paradigma das virtudes da rama feminina da Orde de Predicadores. Ademais, a súa incesante actividade pública a prol da unidade dos crentes e do reforzo da autoridade papal e a súa dimensión de escritora, convertíaa en encarnación da clase de valores que a Orde desexaba primar nestes tempos de Contrarreforma⁴³. Escóllese aquí o episodio da súa estigmatización, que co dos seus Desposorios místicos, era o máis coñecido da súa vida. Axeonllada e coroada de espiñas recibe os estigmas de Cristo, que se manifesta crucificado no alto. Perante dela un altar cun crucifixo flanqueado por dous candeiros cos seus cirios. As disciplinas no chan e un libro encol dun atril, recordan a dimensión penitencial da súa vida relixiosa e a súa condición de escritora. Tras ela, ábrese a porta da torre dun edificio que se cadra simboliza á Igrexa. En calquera caso, resulta evidente o paralelismo coa imaxe inmediata de san Francisco.

⁴⁰ GIORGI, R.: *Santos*, Barcelona, 2003, pp. 343-346.

⁴¹ «Ti es o meu compañeiro; comigo recorrerás o mundo. Establezamos entre nosoutros un compromiso de colaboración, sexamos fieis a el e non haberá adversario que poida vencernos». VORÁGINE (1989), p. 444.

⁴² GIORGIO (2002), p. 134. VORÁGINE (1989), p. 645.

⁴³ VORÁGINE (1989), pp. 969-971.

Santa Rosa de Lima (1586-1617) era, pola súa parte, unha das máis recentes glorias desta relixión, pois viña de ser canonizada en 1671, converténdose na primeira santa americana. A súa presenza dábase a man coa de santa Catarina, xa que a adoptara como modelo dende que decidiu tomar o hábito de terciaria dominica. O escultor preséntanola de xeonllos cunha vara de azucenas nunha man como manifestación da súa virxindade e recibindo unha coroa de rosas e espiñas de mans dun querubín que xorde dunha nube.

Antes de centrarnos na análise formal de todos estes relevos, convén considerar a cuestión da súa autoría. María Luisa Raíces entende que as tallas de san Francisco e san Tomé son de mans diferentes aos demais, propoñendo a posibilidade de que estas dúas cadeiras foran talladas por Sebastián Mina e os seus compañeiros⁴⁴. No entanto, vimos que a propia escritura aclara que estaban decoradas con «unos recortados». En calquera caso, a diferente calidade das tallas é un feito comprobable, probablemente porque García de Seares encomendou algunhas delas a membros do seu obradoiro.

Nun nivel xeral pode dicirse que a destreza de García de Seares é significativamente inferior á de Francisco de Moure, aínda que iso pode aplicarse á práctica totalidade dos escultores galegos do século XVII, coa lóxica excepción de Gregorio Fernández e, se cadra, de Mateo de Prado nalgunhas das súas obras. Neste caso concreto, a comparación necesaria coas tallas do cadeirado catedralicio deixa máis patente esta inferioridade. As dúas mellores pezas do conxunto son o san Domingos e a santa Rosa, pois as súas proporcións e as súas actitudes corporais resultan máis verosímiles e a creación de planos dentro da sinxeleza das escenas, máis eficaz. No san Domingos lógrase unha imitación bastante notable do relevo de Moure da catedral, aínda que a proporción é máis esvelta e o estudo do rostro carece da calidade expresiva daquel. Ademais, a nova sensibilidade barroca faise sentir nun tipo de pregue máis miúdo e axitado, xerando unha maior vibración lumínica, en detrimento da plasmación da anatomía que non se adiviña baixo os panos con tanta claridade. En canto aos tondos de san Tomé e san Francisco, que Raíces Núñez considera obra dun artista distinto, posúen un tipo de composición case oposta. Mentres o autor da *Summa Theologica* é representado de cintura para arriba, nun formato apropiado ao marco circular en que se inscribe e cunhas proporcións correctas, a escena da estigmatización do santo de Asís fica extremadamente comprimida. En realidade, estase seguindo a iconografía aplicada por Moure na catedral nun dos taboleiros do cadeirado alto, polo que, ao axustala ao tondo, faise preciso acortar as pernas provocando unha alteración nas proporcións. Altérase tamén a postura, xa que, namentres que Moure coloca o santo de costas e cos brazos abertos, inclinándose cara adiante nun escorzo que dota dunha plausible sensación de profundidade a escena, Seares, foxe destas complicacións e decídese por unha composición máis obvia, na cal a figura presenta a parte frontal ao espectador.

⁴⁴ RAÍCES (1983), p. 109.



4. S. Francisco. Francisco de Moure.
Cadeira de coro da catedral de Lugo

Suprímense as figuras do demo e dos anxos, así como o globo que simbolizaba a vocación universal da orde⁴⁵.

Na estigmatización de santa Catarina obsérvanse parecidos defectos aos da de san Francisco, malia que o tratamento da perspectiva é un tanto mellor. Os escorzos do libro colocado en primeiro plano e do altar crean unha sensación de profundidade que non existe no seu compañeiro. De todos os xeitos, non existe un punto de fugas común a toda a escena, ata o extremo de que cada unha das torres do edificio do fondo está construída utilizando un punto de vista diferente. O tratamento dos panos, miúdo ata o exceso, produce unha sensación de desacougo.

Mellor logrado está o taboleiro de santa Rosa, onde a amplitude do seu enmarcamento arcuado permite que resulte menos recargado e cunhas proporcións máis verosímiles e elegantes, mentres que a falta de fondo escénico elimina as posibles dificultades na perspectiva. Malia todo, García de Seares maniféstase incapaz de entallar adecuadamente a perna da santa, representando coma un perfil o que debería de ser un escorzo.

Os dous respaldos que continúan a esquerda e dereita das cadeiras do testeiro, son embelecidos con senllos taboleiros nos que poden verse dúas sereas aladas enfrontadas ou *bichas*, tal e como se dicía na época, converténdose os seus corpos en arabescos vexetais da cintura para abaixo, enroscándose ata rematar en acios de uvas que penden ante as súas caras.

⁴⁵ Sobre esto vid. VILA JATO, D.: *Francisco de Moure*, Santiago, 1991, p. 109.

B) Traballos en Mondoñedo

Sendo como era sé episcopal e unha das sete capitais de provincia do Reino de Galicia, a cidade de Mondoñedo nunca alcanzou grande entidade urbana. Das súas dimensións dá idea o feito de que todos os seus fregueses estivesen integrados dentro dunha única parroquia, que se encontraba ademais acollida na fábrica da propia catedral. Durante toda a Idade Moderna mantívose sempre como a menos poboada das cidades galegas. Á altura de 1712 contaba con 626 veciños, a considerable distancia das localidades máis populosas como Santiago, que sumaba 4.504, ou A Coruña, cos seus 2.504, pero lonxe mesmo de Tui ou Betanzos, que alcanzaban os 903 e os 908. A propia mitra era dunha das máis pobres de España, sendo así que en 1630 compartía con Almería o último posto das trinta e seis da Coroa de Castela, cunhas rendas atribuídas de só 44.000 réas, o que supuña a metade dos ingresos de Guadix, que era a súa inmediata predecesora⁴⁶. De feito, entre 1647 e 1705 as rendas episcopais oscilaron en torno aos 55.000 réas, alcanzando o seu nivel mínimo no período 1685-1690 con 44.183 e o seu máximo en 1682, con 66.000. Isto viña supoñendo aproximadamente unha décima parte das do arcebispado de Santiago, terceira sé de Castela polo seu nivel de ingresos. As rendas do cabido mindoniense non resultaron moito máis lucidas, de xeito que os ingresos da mesa capitular a comezos do século XVIII oscilaron entre os 4.983.199 maravedís de 1708 e os 6.176.226 de 1711⁴⁷. Estes datos permiten facerse unha idea clara da reducida capacidade das institucións eclesiásticas e civís e dos particulares, para xerar unha demanda medianamente sostida de bens artísticos e, en consecuencia, da dificultade para manter en torno a si un grupo estable de artistas.

Nun contexto como este compréndese ben que García de Seares se vira forzado a levar unha carreira itinerante. Malia as súas idas e vindas á Coruña, Lugo e Sobrado, a continua vinculación con Mondoñedo e o feito de que esta cidade fose o centro en torno ao cal gravitou sempre a súa carreira profesional, inclínanos a pensar que o artista puido nacer nela ou, cando menos, realizar aquí a súa aprendizaxe. Como queira que fose, resultou posible documentar unha serie de traballos seus contratados nesta cidade, pero tamén compre atribuírle algúns en función do seu oficio de mestre de obras da catedral.

1. Relación coa catedral de Mondoñedo. Os retablos de san Francisco e san Domingos. Os órganos maiores

Entre o 12 de agosto de 1672 e o 12 de xuño de 1682 gobernou a sé mindoniense o bispo franciscano frei Sebastián de Arévalo, do cal nos di o P. Flórez que labrou á súa custa o altar de san Francisco da catedral⁴⁸. Aínda que carecemos de noticias certas sobre quen puido ser o autor deste retablo ou sobre a data exacta do encargo, ben podería telo

⁴⁶ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *La sociedad española en o siglo xvii*, Madrid, CSIC, 1964, II, pp. 268-269.

⁴⁷ SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P.: *La Galicia del Antiguo Régimen. Economía e sociedade*, Proyecto Galicia, III, A Coruña, 1991, pp. 401-403. Para unha panorámica completa do asunto vid. *eiusdem*, *Economía, Política e Sociedade en Galicia: La provincia de Mondoñedo*. 1480-1830, Santiago, 1985.

⁴⁸ FLÓREZ, E.: *España Sagrada*, XVIII, Madrid, 1764, p. 271.

executado Seares, acaso entre 1676 e 1680, datas durante as cales non parece encontrarse nin en Lugo nin na Coruña. Desafortunadamente, nada se conserva desta obra.

Á morte de Arévalo pasou a ocupar a cadeira pontifical o dominico frei Gabriel Ramírez, quen se mantivo nela entre o 26 de agosto de 1682 e o 22 de outubro de 1689. Tamén por Flórez sabemos que, a imitación do seu predecesor, decidiu fundar un altar dedicado ao santo patrón da súa Orde⁴⁹. Dado que, durante este período García de Seares ocupaba xa o cargo de mestre de obras da catedral, a posibilidade de que recaese nel a responsabilidade de labrar a peza parece maior. Como datas máis probables cabe establecer o período comprendido entre 1681 e 1685, etapa durante a cal non parece que se ocupara de traballos fóra de Mondoñedo.

Pouca era a competencia coa que se podía enfrontar na zona e, sen dúbida, recibiu por iso a confianza dos cóngos mindonienses. O 2 de abril de 1685 García de Seares pediu ao cabido «satisfacion das demasias que hizo en la obra del monumento y ayuda de costa por lo mucho que perdio en ella»⁵⁰, accedendo o cabido a entregarlle 1.000 reás máis do acordado pola fabricación do monumento de Semana Santa.

Ata o 10 de marzo de 1687, cando o vimos traballando en Lugo, ocúltansenos cales foron os pasos dados por este artista. O feito é que, malia desempeñar o título de «maestre de obras de escultura y arquitectura de la Santa Yglesia catedral» de Mondoñedo dende o 24 de abril de 1686, o coroamento do cadeirado de coro desta basílica encomendouse ao escultor Jacinto Varela, quen parece que traballou nela aproximadamente entre o 15 de xuño e o 19 de agosto de 1689⁵¹.

Despois de cumprir co seu último contrato para as dominicas de A Nova, Bernabé García debeu de deixar Lugo, xa que o 13 de xuño de 1690 acolleu como oficial ao carpinteiro Juan Bouso, veciño de Mondoñedo, para que o asistira nese oficio e no de escultor ao longo dos seguintes doce meses, por dezaseis ducados de vélaro e do almuerzo. Resulta revelador da clase de tarefas coas que o escultor tiña que alternar os seus cometidos artísticos para gañar o sustento, a enumeración das destrezas que Bouso debería ter adquirido ao remate dese período «haçer qualquier ensemblaje, así de bufetes, como de camas torneadas, tabuletes [sic], sillas, bancos de espaldar y laccenas, e açer bien un escriptorio u arca enlacada»⁵².

Aparecía por entón aveciñado na Rilleira de Ambroa, é dicir, nos arredores desta cidade. A súa vontade de permanecer nesta capital queda demostrada en xaneiro do ano seguinte, cando tomou como aprendiz a Andrés Fernández Moscoso, sobriño do racioneiro e prebendado da catedral don Andrés Fernández de Llacín⁵³. Comprometiase a ensinar ao mozo o oficio «escultura y arquitetura, ansi de ymagenes como de

⁴⁹ *Ibidem*, p. 272.

⁵⁰ Arquivo da Catedral de Mondoñedo. Actas capitulares 14, ff. 50-51. Citado por CAL PARDO, *op. cit.*

⁵¹ *Ibidem*, f. 187. É posible que o artista non se puidese encargar deste traballo, por acharse ocupado coa fabricación dos colaterais do convento lucense da Nova, que contratara en outubro de 1688.

⁵² AHPLu. Protocolos. Mondoñedo. esc. López Traveso, Domingo. ano 1690. f. 17. 1690-xuño-13.

⁵³ *Ibidem*, ano 1691. ff. 8-9. 1691-xaneiro-16.

retablos y todo lo mas a dichas artes anejos», ao longo de cinco anos, dándolle cama e comida. O vestido e o calzado correría por conta do seu tío o racioneiro, o cal abo-naría ao mestre a cantidade de trescentos réas.

Durante os episcopados de frei Miguel Quijada (13 de decembro de 1690 a 31 de maio de 1698) e de don Manuel Ladrón de Guevara (14 de agosto de 1699 a 30 de xuño de 1705), non se abordou ningunha obra de importancia na fábrica cate-dralicia que lle permitise probar as súas capacidades como retablista ou escultor, exceptuando o aludido monumento de Xoves Santo, que probablemente se encar-gou de montar e desmontar varios anos, tal e como acostumaban facer os mestres de obras das catedrais.

O mecenado do bispo Muñoz Salcedo

Foi preciso agardar ata o 2 de decembro de 1705 para que fora consagrado bispo, quen había de ser impulsor decidido da transformación barroca da catedral: frei Juan Muñoz Salcedo. Este prelado que permanecería na diocese ata a súa morte o 5 de maio de 1728, converteríase en alguén clave no desenvolvemento monumental da súa igre-xa. Tal e como afirma o P. Flórez: «Su memoria será muy recomendable polas muchas obras en que empleó los 23 anos de su Pontificado»⁵⁴. Tras referir a reedificación das torres catedralicias e a colocación no alto da fachada das estatuas de san Rosendo, san Lourenzo e san Xerome, indica como a este último «le hizo Altar con Lampara de pla-ta». Ata a retirada do cadeirado do coro entre os anos 1964 e 1966, o retablo de san Xerome estivo acaroado ao seu muro de cerre, tras substituír o altar do Espírito Santo no século XVIII⁵⁵. Actualmente consérvase no Museo Catedralicio, desprovisto do seu segundo corpo. Como no seu día indicou García Iglesias, trátase dunha peza realizada ao mesmo tempo que o sepulcro do bispo, o cal suporía unha emulación en ton menor do que por estes mesmos anos realizara o arcebispo Monroy na capela do Pilar da ca-tedral de Santiago⁵⁶. En relación con el Flórez fainos saber que o prelado:

«Tenia muy presente entre estas ocupaciones o descanso eterno, para cuyo fin labró en su vida su sepulcro, formando un nicho en la Nave da Cathedral, que esta contigua al Palacio, frente do Altar de S. Geronymo, donde yace en su sepulcro con una estatua de marmol»⁵⁷.

O retablo, organizado en tres rúas separadas por columnas salomónicas, acolle na fornela central un san Xerome penitente. A comparación dos seus trazos estilísticos con exemplos contemporáneos do núcleo compostelán, permítenos comprender ata onde chegara a súa influencia sobre o estilo de Seares, se admitimos que esta obra saíu do seu taller. De ser así, é posible que traballase unha vez máis sobre deseños alleos.

⁵⁴ FLÓREZ (1764), p. 274.

⁵⁵ FLÓREZ (1764), pp. 274-275. CAL PARDO, E.: «Catedral da Asunción de Mondoñedo», en YZQUIERDO PERRÍN, R.: *Las Catedrales de Galicia*, León, 2005, p. 212.

⁵⁶ GARCÍA IGLESIAS, J. M.: p. 143-144.

⁵⁷ FLÓREZ (1764), p. 275-276.

5. Retablo de S. Xerome.
Catedral de Mondoñedo



Os órganos

En calquera caso, para velo enfrontarse a un empeño de categoría, haberá que esperar ata 1714, cando recaerá sobre Seares a responsabilidade de fabricar os dous órganos maiores da catedral⁵⁸. A estas alturas os instrumentos cos cales o bispo don Diego de Soto (1546-1549) ordenara substituír os seus precedentes medievais, achábanse verdadeiramente necesitados de reposición⁵⁹. A inscrición que ostentan data de 1722 cando foron pintados e proclama a devota doazón do prelado:

«El Ilustrísimo Señor don Antonio Muñoz e Salcedo, siendo Prelado de esta Santa Iglesia, mando de su propia costa y por su devocion pintar y dorar las cajas de estos organos e o balaustrado de ellos, año 1722»⁶⁰.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 274.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 234-235.

⁶⁰ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S.: *La Catedral de Mondoñedo*, Lugo, 1989, pp. 45-46.

6. Órgano da catedral de Mondoñedo



O seu mecenado permitiu, en suma, que a basílica mindoniense participase no extenso proceso de renovación de órganos que se estaba producindo en todas as catedrais galegas. Así, se o arcebispo frei Antonio de Monroy financiou dende 1705 a 1712 a fabricación de dous novos órganos para o templo de Apóstolo Santiago, xa en 1703 o organeiro palentino José de Arteaga en cooperación co entallador Alonso González acometera a construción dos órganos da catedral de Lugo. Pola súa parte, o mestre de arquitectura Francisco de Castro e Canseco fixera o propio na catedral de Ourense en 1709, mentres a capela do Santo Cristo desta basílica fora dotada cun novo instrumento por man de Antonio del Pino en 1713. Contemporaneamente a este traballo de Bernabé García de Seares, Domingo Rodríguez Pazos proporcionou dous órganos de grande empaque á catedral de Tui.

Realmente as grandes caixas dos dous instrumentos mindonienses posúen unha clara personalidade propia que as distingue de canto se estaba facendo nestes anos primeiros do século XVIII en Galicia. A diferenza dos exemplos mencionados, acusa unha notable tendencia á planitude e escaseza de movemento en planta. O primeiro corpo carece case por completo de entrantes ou saíntes, estando marcado pola solidez dos elementos sustentadores. O corpo superior divídese en cinco rúas que conteñen os feixes de tubos, potenciándose a importancia da central, tanto polo seu maior desenvolvemento en altura, como pola convexidade do seu perfil. O coroamento do conxunto alcanza o seu punto máis alto mediante a colocación do escudo do doador,



7. Órgano da catedral de Mondoñedo

o bispo Muñoz e Salcedo, ao cal flanquean volutas rematadas por ramos dourados. Por reducirse á mínima expresión os motivos decorativos de carácter antropomorfo, prescínlese en boa medida do sentido escenográfico que pode apreciarse nos órganos que Afonsín e Miguel de Romay fan para a catedral de Santiago. Nin sequera bota man da clase de paneis de talla ilustrados con figuras de santos que podemos ver no corpo baixo dos órganos de Tui. Desta forma, unicamente dous querubíns asentados sobre as volutas laterais do segundo corpo fan soar as súas trompetas, traéndonos o recordo da Apocalipse de san Xoán⁶¹. Preferiuse a ornamentación vexetal composta por sartas de froitas moi estilizadas e de gran lonxitude que destacan sobre os entrepanos do segundo corpo. Máis abaixo, no primeiro corpo, os talos ondulados e enroscados atados por lazos que embelecen os fustes retundidos de pilastras e entrepanos. O axitado trazo dos talos e follas que poboan ás volutas laterais do primeiro corpo e do ático, presentan un carácter próximo xa á decoración de rocalla tan querida do estilo rococó. Colabora nisto que se utilice na policromía, dada como viu varios anos despois da conclusión da talla e ensamblaxe, un fondo branco contra o que se recorta a decoración dourada ou animada con toques de carmín.

⁶¹ *Apocalipsis*, VIII e IX.

2. O retablo maior do convento da Encarnación

O último día de xullo de 1693 as franciscanas do convento mindoniense da Encarnación sacaran a *postura* a confección do retablo maior da súa igrexa, que tiña que facerse seguindo a traza e condicións feitas por García de Seares. Aínda que a obra foi publicada nas vilas e lugares do reino, ademais deste último, concorreron só o escultor mindoniense Francisco Antonio Pereiro e o seu colega Bernardo Sánchez de Amieiro, veciño de Vila-nova de Lourenzá. A postura máis baixa fíxoa Pereiro en 14.200 réas, pero por faltar o consentimento do bispo, no se lle fixo remate. A indicación feita polo prelado mindoniense á abadesa de que se lle adxudicase a García de Seares, con tal de que fixese algunha rebaixa, mostra con claridade que era perfectamente consciente da maior competencia deste artista. Fixo este o que se lle pedía, diminuíndo en 50 réas o prezo anterior⁶². Entregáronselle ao escultor os materiais que tiña previstos o patrón do convento, o rexedor don Isidro Alonso Vaamonde, dono do Couto de Outeiro. Entre estes contábanse

«cuatro columnas grandes con sus çinçimaçios [sic], lo qual tiene en estado de aprovechamiento, la una de ellas de todo acabo; y las otras tres rebajadas de su talla. Mas tiene los reçimos que conbienen tener las tres por acabar e echos solo en ponerlos e ajustarlos. La ystoria da Madre de Dios de la Encarnacion con difrente dispusicion de la del dibujo que presento dicha Madre Abadesa. El pedestal que se puede acomodar devedido en troços. Las colunas para el cuerpo preñçipal de la custodia y dicho pedestal y colunas de custodia estan adornados de talla y solo en blanco, exçeto una columna de dicha custodia, que esta del todo trabajada: y otras pieças destribuydas para diferentes sitios».

Os materiais foron taxados o 6 de agosto en 3.000 réas de vélaro, que Seares pagou puntualmente ao patrón o 5 de agosto de 1694. Parece que coa primeira traza se violara a vontade da fundadora do convento, dona María de Pardo, particularmente no referente aos escudos que debían de poñerse na capela⁶³. García de Seares contratou finalmente o traballo o 17 de agosto coa abadesa sor Francisca de los Ángeles, dando por fiador a Pereiro, o que permite supoñer que debeu de tomalo como colaborador⁶⁴.

O retablo levaría na caixa central o misterio da Encarnación, acomodándose a talla que comezara a facer o patrón. Na porta da custodia situaríase un san Xoán Bautista de medio relevo, flanqueado nas caixas dos lados por san Xosé e san Pedro. Por riba delas irían santa Rosa de Viterbo, santa María Nai e santa Clara, reservándose o corpo superior para as imaxes de san Francisco, san Bernardo e san Antonio de Padua⁶⁵. Tratábase, pois, dun programa esencialmente franciscano e alusivo á

⁶² AHPLu. Protocolos. Mondoñedo. esc. Tubía, Francisco. ano 1693. ff. 73-74. 1693-agosto-27. Cit. por PÉREZ COSTANTI (1930), p. 236.

⁶³ *Ibidem*, esc. Tubía, Francisco. 2.º registro do ano 1693. ff. s. n. 1693-agosto-6.

⁶⁴ Xunto a este aparecen como fiadores Francisco da Riva e Juan dos Santos. *Ibidem*, esc. TUBÍA, Francisco. ano 1693. ff. 73-74. 1693-agosto-27.

⁶⁵ *Ibid.*



8. Retablo do convento da Encarnación de Mondoñedo

advocación da casa que o albergaba. A presenza de san Pedro talvez se debese ao patrocinio exercido polos bispos de Mondoñedo, pois, sen o seu amparo a fundación xamais prosperaría.

O 26 de xuño de 1696 o escultor outorgou finalmente carta de pago a favor do convento, sendo abadesa sor Beatriz de la Concepción. A satisfacción polo resultado tivo que ser grande, pois o bispo frei Miguel Quijada mandou que se lle deran 350 reais en concepto de gratificación⁶⁶. Algúns anos máis tarde, o bispo Muñoz e Salcedo emprendeu o traslado do Convento ao centro da cidade, costeando a nova fábrica, o dourado do altar maior e a feitura e pintura do retablo de Nosa Señora. Estas noticias proporcionadas por Flórez, confirmannola os rexistros documentais, pois, efectivamente, parece que dito retablo foi dourado en 1723 polo pintor Dionisio do Monte, veciño da propia cidade de Mondoñedo⁶⁷. Se ben é certo que o retablo actual non coincide na imaxinería co que vimos de describir, polos elementos empregados entre os que podemos salientar as follas canescas decorando ménsulas e claves e as cabezas de meniños das que penden acios de froitas, típicas do barroco da primeira xeración, é posible datalo nas derradeiras décadas do século XVII. Con todo, algúns detalles como o expositor instalado sobre o sagrario, mostran que se produciron algunhas modificacións en épocas posteriores, probablemente no momento en que se pintou esta fábrica.

⁶⁶ *Ibid.*, ano 1696. f. 66. 1696-xuño-6.

⁶⁷ FLÓREZ (1764), p. 274. VALIÑAS SAMPEDRO, E.; RIELO CARBALLO, N.; SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S.; GONZÁLEZ REBOREDO, J. M.: *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, IV, Madrid, 1976-1983, p. 186.

9. Retablo do convento da Encarnación de Mondoñedo. Detalle do relevo coa Anunciación



3. O retablo maior da ermida de Nosa Señora dos Remedios

En 1700 realizou García de Seares a planta para o altar maior da ermida de Nosa Señora dos Remedios en Mondoñedo, xunto coa imaxe e «historia de relieves». Recibiu polo seu traballo 660 reás. A fábrica recibiría o seu aspecto definitivo catro anos máis tarde, pois, en 1704, por orde do bispo Navarrete, se lle encomendou a frei Benito Martínez, monxe de Lourenzá, o dourado e a pintura deste retablo. Máis adiante, este frade sería axudado por outros dous irmáns do seu mosteiro chamados frei Millán e frei Bartolomé⁶⁸. No libro de contas consígnase o pago dunha partida de 3.420 reás, pero non se indica se foi este o prezo total do traballo. A igrexa reconstruíuse a partir de 1733 a instancias do bispo frei Antonio Sarmiento de Sotomayor, o cal costeou e fixo dourar un retablo novo⁶⁹. Ningún dos que actualmente se conservan presenta características coincidentes coas das obras de García de Seares.

c) O retablo da Capela da Orde Terceira de Lugo

Pola súa parte, García de Seares regresara a Lugo, onde contratou un retablo para o altar da Virxe da Soidade da Orde Terceira de S. Francisco, en unión coa súa imaxe principal. Del deu carta de pago o 13 de febreiro de 1703 a don Juan Becerra Osorio, pola cantidade de 1.700 reás. Entregáronselle ademais trescentos reás polas portas da sancristía, situadas a ambos lados do devandito retablo⁷⁰.

⁶⁸ Arquivo do Bispado de Mondoñedo. Libros de Contas, tomo I, p. 11. Libro de contas do Santuario dos Remedios de Mondoñedo, Ano 1700, f. 138 v e 1704. Citados por COUSELO (1932), pp. 384 e 446.

⁶⁹ FLÓREZ (1764), p. 278.

⁷⁰ AHPLu. Protocolos. Lugo. Caixa 260. n.º 1. f. 7. esc. Dineros Pillado, Andrés.

Malia as peripecias experimentadas polo convento de san Francisco como consecuencia da Guerra da Independencia e da Desamortización, esta obra chegou ata os nosos días, se ben presenta notables modificacións na zona do camarín central.

A fábrica abrangue todo o muro do testeiro, presentando unhas dimensións comprendidas aproximadamente entre os seis metros de altura e os oito de ancho. Divídese en catro andares: zócalo, primeiro e segundo corpo e ático, adoptando este a forma dun frontón trapezoidal que limita coa cuberta. Ao igual que outros exemplos contemporáneos, aparece organizado en tres rúas separadas por columnas salomónicas de catro voltas e dúas medias voltas, ornadas con vides e apeadas sobre ménsulas con decoración vexetal. En ambas rúas laterais ábreanse as portas de acceso á sancristía. Sobre elas, senllas fornelas arcuadas aparecen ocupadas por pinturas, aínda que considerando o volume das súas peñas, é posible que foran concibidas para acoller tallas de vulto. Os lenzos que se poden ver tanto no primeiro como no segundo corpo amosan escenas da Paixón, pero foron engadidos en época posterior á fabricación do retablo. O enmarcamento do camarín presenta forma de arco de medio punto que leva na clave o corazón coroado de espiñas da Virxe da Soidade, gornecido con follas rizas e carnosas. Sosteen este arco de rosca decorada por lazos vexetais, columnas salomónicas sobre pedestais que dobran en tamaño as das rúas laterais. Invade este gran nicho central o espacio do segundo corpo. Neste, instálanse nas rúas laterais as correspondentes pinturas, e na central outra coa imaxe de Cristo como Varón de Dor, flanqueado por relevos policromados con imaxes da Virxe. No da dereita podemos ver a María entre cortinóns, vestida con tocas de viúva, seguindo, como sinala Julia Cantalapiedra a iconografía creada por Gaspar Becerra e amplamente aceptada por moitos artistas posteriores⁷¹. Axeonllada á dereita da Virxe e ante un cadaleito que contén o corpo dun home morto, vemos unha dama ricamente ataviada. No seu compañeiro da esquerda pode apreciarse unha escena dividida en dous rexistros. Pola dereita parece facer entrada unha procesión que ascende cara á Virxe. Os seus integrantes rodean a Nai de Deus, amontoándose ao seu redor. A autora citada cre que se trata de exvotos relacionados coa intervención milagrosa da Virxe para facer cesar a peste de 1698, o cal resulta perfectamente verosímil se temos en conta que a Capela da V.O.T. carecía de patrón, nutríndose principalmente de esmolos. O primeiro destes exvotos debe de corresponderse con algunha das principais doadores do retablo, mentres que o outro mostra, con toda probabilidade aos propios irmáns da V.O.T. e, posiblemente, a todos os seus devotos.

Ambas tallas parecen ser obra de García de Seares, artista que, como vimos, non era excesivamente hábil á hora de crear sensación de profundidade dispoñendo diversos planos dentro dos seus relevos.

No entabamento fica esquecida a organización das ordes clásicas. Aparece dividido en diferentes planos, constando dun arquitrabe en dúas bandas, un friso decorado con motivos vexetais e unha cornixa que se creba para adaptarse aos diferentes planos xerados pola planta do retablo.

⁷¹ CANTALAPIEDRA (1985), p. 89.

Congruentemente coa filiación artística do autor, o conxunto preséntasenos po- boado con follas carnosas de estirpe canesca sobre as ménsulas, tal e como as em- pregaban Domingo de Andrade e os seus seguidores, así como acios de froitas que penden de cabezas de meniños, cornixas cubertas de ovas e dardos, etc.⁷².

O 28 de xullo de 1850 a Xunta dos irmáns chamou a atención sobre o mal estado da fornela central do retablo maior da súa capela, sinalando a necesidade de renova- lo⁷³. En 1840 a irmandade recibira o Cristo Xacente do antigo convento de San Do- mingos, xunto cunha urna de cristal para gardalo e sacalo en procesión⁷⁴. Aínda que se estimaba preciso refacer por completo o retablo, a escaseza de fondos obrigou a que as reformas se cinguisen ao espazo do camarín da Virxe das Dores. Por isto, optouse por dispoñelo para instalar a urna aos pés da imaxe, segundo os planos realizados polo mestre de obras José Sánchez⁷⁵. As modificacións suprimiron o espazo para o sagrario, que foi substituído polo Cristo xacente, pero sobre todo, cambiaron a organización barroca do camarín por unha estrutura clasicista, formada por dúas pilastras caixea- das que sosteñen un arco de medio punto abucinado. O intradós do arco ilústrase con diferentes motivos e instrumentos da Paixón, que se reparten en recadros que figuran doelas. Ao fondo do nicho ábrese outro arco, coa rosca dividida tamén en doelas adorna- das por floróns dourados, que acubilla directamente a imaxe da Virxe.

D) O cadeirado de coro do mosteiro de Sobrado

Sen deixar de ser veciño de Mondoñedo, entre agosto de 1696 e o mesmo mes do ano seguinte Seares ocupárase de entallar trinta e seis «historias» para o desapare- cido cadeirado baixo do coro do mosteiro cisterciense de Santa María de Sobrado. Vimos como traballando para os dominicos de Lugo demostrara destreza de abondo para abordar a fabricación desta clase de mobiliario litúrxico, pero se entón se lle impuxo un modelo ao que debía cinguirse, tampouco agora se lle deixará demasiada marxe para decidir sobre a súa traza. Seguiría para iso os modelos que lle proporcio- naría frei Antonio de Señoráns, *mestre* da obra do coro, isto é, o monxe responsable do seguimento e supervisión dos traballos. Tamén debía encargarse de facer catorce

⁷² Compárese co retablo maior da capela da Orde Terceira de Santiago, obra de Miguel de Romay, datada en 1711. OTERO TÚÑEZ, R.: «Miguel de Romay retablista», *Compostellanum*, 2, III, 1958, pp. 193 e ss. FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: «Os conventos», en Santiago de Compostela. Patrimonio histórico galego, Laracha (A Coruña), 1993, pp. 334-335. Cfr. CANTALAPIEDRA (1985), pp. 93-94. Esta autora rela- ciona o retablo co taller de Miguel de Romay, datándoo con posterioridade aos inicios do segundo terzo do século XVIII.

⁷³ LÓPEZ VALCÁRCCEL, A.: *Historias luguesas*, Lugo, 1975, p. 15.

⁷⁴ O 25 de marzo dese ano a V.O.T. presentou petición aos gobernadores do bispado de que se lles fixese entrega do dito Xacente. LÓPEZ VALCÁRCCEL (1975), p. 30.

⁷⁵ LÓPEZ VALCÁRCCEL (1975), p. 30. CANTALAPIEDRA (1985), p. 95. Posto que o retablo resistiu ata os nosos días, está claro que, como en tantas outras ocasións, o argumento do mal estado da obra era sobre todo un pretexto para substituír unha obra barroca por outra de corte ecléctico ou clasicista, como conse- cuencia do cambio que experimentara o gusto artístico.

táboas grandes, ou os que foran necesarios, para o cadeirado alto. Ao longo destes meses, tería á súa disposición unha casa «dezente e conpuesta para hacer e trabajar dicha obra», así como as madeiras e táboas grandes precisas, compostas e aliñadas, a condición de que permanecese no mosteiro sen cesar no seu traballo ata concluílo. Recibiría diariamente a mesma ración de alimentos que se lle daba a cada relixioso e, «por cada pieza, tablon e ynstorias», cento trinta réas conforme os fora entregando e a condición de que satisfixesen ao prior e a frei Antonio de Señoráns⁷⁶.

En realidade, neste cadeirado comezaran a traballar a xornal dende 1692 o entallador flamenco Francisco de Brouces⁷⁷, asistido polo seu fillo Gabriel, xunto con Domingo López, artífice que, como Juan de Bustelo, se incorporou ao ano seguinte. Este é nos só coñecido pola súa participación nesta obra⁷⁸. Estes operarios deberon de ir realizando a ensamblaxe e ornamentación das cadeiras. Namentres, os primeiros tableiros foron encargados a Francisco de Castro e Canseco en decembro de 1693⁷⁹. Talvez se lle encomendase a feitura de novos paneis, porque nas contas de maio do 94 a abril do ano 95, páganse 2.400 réas a un escultor «a cuenta de la escultura de los santos del coro». Segundo dixemos, será a partir de maio de 1696 cando García de Seares se faga cargo dos traballos.

Durante o último ano de execución (1697-98) o equipo de operarios incrementouse con novos efectivos entre os que destacan sobre todo o compostelán Jácome de Eneros, antigo aprendiz de Mateo de Prado, e un tal Domingo Duro⁸⁰.

Nos pagos asentados no libro de gasto do mosteiro, aparece un «libro de escultura» que se envía a Santiago para ser encadernado e que, moi posiblemente, debeu de ser unha recompilación das trazas empregadas, así como outro sobre as vidas de san Bieito de Nursia e san Bernardo de Claraval. Tendo en conta a estimable suma de 100 réas que custou este último, puido tratarse dunha versión ilustrada con gravados que se tomarían como modelo para as tallas. É razoable pensar que se tratase da edición impresa en Roma en 1579 da *Vita et miraculis beati patris Benedicti*, incluída no libro II dos chamados *Diálogos* de san Gregorio Magno e enriquecida con cincuenta gravados de Aliprando Capriolo, segundo Bernardino Passeri. Como queira que fora, a serie gravada máis antiga e de maior prestixio sobre a vida de san Bernardo, titulada *Vita prima*, é a de Antonio Tempesta, impresa tamén en Roma en 1578⁸¹.

⁷⁶ AHUS. Protocolos. Arzúa. n.º 1292. f. 18. esc. Gómez das Seixas, Francisco. PÉREZ COSTANTI (1930), pp. 165. O contrato estipulouse co abade frei Andrés de Castro en 136 réas por cada talla.

⁷⁷ Sobre Francisco de Brouces (a.d. 1665-1722), vid. PÉREZ COSTANTI (1930), p. 70

⁷⁸ Arquivo do Reino de Galicia. Fondo Igrexa. Libros de Mosteiros. Caixa 301. Libro 68. ff. 49, 51 v., 53 v.-54, 57, 60, 63, 64. Excepto nos casos así indicados todos os datos mencionados proceden desta fonte.

⁷⁹ PÉREZ COSTANTI (1930), p. 94.

⁸⁰ Sobre o primeiro deles vid. FERNÁNDEZ GASALLA (1996, 2), p. 225 e 228-229. Participan ademais outros aprendices e oficiais: Pedro Estévez, Antonio García, Francisco Alonso, Antonio Pardo, Melchor Núñez e Antonio Sánchez.

⁸¹ A influencia de ambas edicións alcanzou a toda a Europa católica. Acerca do caso portugués vid. MOURA SOBRAL, L.: «Narrativa, historia e mito en Santa Maria de Bouro», en *Arte del Cister en Galicia e Portugal*, Lisboa/ A Coruña, 1998, pp. 442-443.

As contas mostran tamén a un Miguel de Romay nos seus primeiros anos, participando na fabricación «de las historias del coro». A maiores dos cincuenta taboleiros encargados orixinalmente, pagouse a García de Seares por outros sete, recibindo aparte 400 réas polo de Nosa Señora. Daquela as obras da igrexa ían moi adiantadas. Na magnífica nave construída por Pedro de Monteagudo, o artista mindoniense asentou o cadeirado dun xeito que, por algún motivo que descoñecemos, non resultou satisfactorio, xa que houbo que repetilo. Finalmente, en abril de 1698 os traballos estaban definitivamente concluídos.

Como noutros tantos casos, a Desamortización supuxo a desaparición do mobiliario litúrxico deste mosteiro, sen que o cadeirado correra mellor sorte.

e) A segunda etapa coruñesa

Foi sen dúbida a ausencia de entalladores suficientemente competentes o que provocou que se recorrese a García de Seares para satisfacer certos encargos na cidade da Coruña e na súa área de influencia. Coñecemos só dous deles, pero é moi probable que recibise algúns máis, dado que entre 1697 e 1705 parece que se mantivo afincado nesta localidade.

1. O retablo maior do Convento das Bárbaras

Por estes anos fíxose Seares cargo do retablo da pequena igrexa do Convento das Bárbaras da Coruña, fronteiro do de San Domingos, onde xa traballara. Debeuno de executar entre a fin do 1697 e o comezo de 1698, xa que, segundo o contrato feito con José Fandiño de Goyanes para pintalo e douralo, o 28 de maio deste último ano estaba listo para ser asentado⁸². Fandiño, ao cal se lle concedían seis meses de prazo para o seu traballo, tería que douralo, cubrindo o respaldo das fornelas con teas «alegres e lonbreadas e realçadas sin oro». Os demais datos que se nos ofrecen non son esclarecedores para reconstruír o aspecto desta fábrica desaparecida. Sabemos que se mostraban nela unha parella de tallas antigas e catro imaxes novas. Dúas delas asentábanse sobre tronos de anxos. As fornelas achábanse separadas por columnas, presumiblemente salomónicas, coas súas correspondentes retropilastras.

Con todo, considerando que o convento era da Orde de San Francisco, case podemos ter a certeza de que, xunto cunha imaxe da Virxe, debeu de haber neste retablo outras de santa Clara e de santa Bárbara, unha en calidade de fundadora e outra na de santa patroa. Non debeu de faltar tampouco a imaxe de san Francisco. É moi posible que as outras dúas tallas fosen de san Antonio de Padua e de santa Rosa de Viterbo, santos franciscanos aos que xa vimos no retablo do convento da Encarnación de

⁸² A Fandiño debían entregárselle 700 ducados polo seu traballo. AICNC. Protocolos. A Coruña. n.º 2320. f. 44. esc: Seixas, Juan das. 1698-maio-28. Probablemente a obra máis importante deste artífice foi xustamente a única que ata agora se coñecía: o dourado e pintura do baldaquino do mosteiro de Oseira, do cal se firmou o contrato o 20 de marzo de 1690. PÉREZ COSTANTI (1930), p. 237.

Mondoñedo. Este retablo desapareceu nunha data que descoñecemos, pero posto que actualmente o seu lugar está ocupado por unha peza de estilo neoclásico, podemos conxecturar que debeu de ser substituído a finais do século XVIII.

2. Un traballo de escultura para San Pedro de Armentón

A derradeira noticia sobre a actividade do artista na Coruña bríndanola o contrato que firmou o 4 de maio de 1705 para facer unha Sagrada Familia, destinada a unha capela non determinada situada na freguesía de San Pedro de Armentón, hoxe no concello de Arteixo (A Coruña)⁸³. Tratábase de «tres ymagenes de Jesus, Maria e Joseph, juntas en una peana de altor San Joseph de vara e sesma, la Virgen de una bara y el Niño de media de buenos rostros e ropaxe», concertadas en prezo de 360 reás de vélaro, con don José Reymonde e Calo, cura da parroquia de Santiago, en nome de don Andrés González, párroco de Armentón. Deberían estar listas no prazo de dous meses.

Conclusión

Certamente, Bernabé García de Seares non formou parte do grupo dos creadores máis sobranceiros da retablística e da escultura galega da súa época. Malia iso, contribuíu a difundir eficazmente os logros plásticos e estruturais do barroco nun territorio moi extenso. Cubriu satisfactoriamente unha parte importante das necesidades artísticas das dioceses de Mondoñedo e Lugo, así como da cidade da Coruña, cando menos durante corenta e cinco anos. Como a maioría dos seus colegas, foi adaptándose progresivamente aos cambios de estilo, en boa medida por causa dos modelos ou trazas alleas que lle foron impostas. Evolucionou así dende os principios debedores do manierismo serodio empregados por Bernardo Cabrera, ata os modos plenamente barrocos que dende o núcleo compostelán foron propagados por Domingo de Andrade.

O estudo da súa figura permítenos, en definitiva, coñecer mellor o comportamento dos talleres provincianos e o modo no que o cambio de estilo se afianzou nunha ampla zona do norte e o nordeste do Reino de Galicia.

⁸³ AICNC. Protocolos. A Coruña. n.º 2285. f. 15. esc: Fernández de Sobrido, Antonio. 1705-maio-4.

Bibliografía

- BONET CORREA, Antonio: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1966.
- CAL PARDO, Enrique: «Episcopologio mindoniense. Siglo XVII», *Estudios Mindonienses*, 16, 2000.
- CAL PARDO, Enrique: «Catedral de la Asunción de Mondoñedo», en YZQUIERDO PERRÍN, R.: *Las Catedrales de Galicia*, León, Edilesa, 2005.
- CANTALAPIEDRA ÁLVAREZ, M.^a Julia.: *La iglesia de la Soledad de Lugo*, Lugo, Xunta de Galicia, 1985.
- COUSELO BOUZAS, José: *Galicia artística en el siglo XVIII y el primer tercio del XIX*, Santiago, Imprenta del Seminario, 1932.
- CRESPO DEL POZO, José.: *Blasones y linajes de Galicia*, II, Santiago, Bibliófilos Gallegos, 1962.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1964.
- FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo: «Retablos y retablistas en la ciudad de La Coruña entre 1641 e 1715», *Abrente*, 27-28, 1995-96.
- FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo: *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, Santiago, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo: «Bernardo Cabrera», en PULGAR SABÍN, C. del: *Artistas galegos. Arquitectos (Séculos XVII e XVIII)*, Vigo, Nova Galicia edicións, 2004.
- FERRO COUSELO, Xesús: «El convento de Santo Domingo de Orense», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, XIX, 1957-58.
- FLÓREZ, Enrique: *España Sagrada*, XVIII, Madrid, Antonio Marín, 1764.
- FOLGAR DE LA CALLE, M.^a Carmen: «La obra de Pedro de Arén en el convento compostelano de Santa Clara», *En torno al arte auriense. Homenaje a D. José González Paz*, Santiago, Universidad de Santiago, Diputación de Ourense, 1990.
- FOLGAR DE LA CALLE, M.^a Carmen: «O Retábulo barroco galego», *Galicia no Tempo, Conferencias, Outros estudos*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991.
- FOLGAR DE LA CALLE, M.^a Carmen: «Os conventos», en Santiago de Compostela. Patrimonio histórico galego, Laracha (A Coruña), 1993.
- GARCÍA IGLESIAS, Xosé Manuel: «Plástica barroca», en *A Arte Galega. Estado da Cuestión*, Santiago, Consello da Cultura Galega, 1990.
- GIORGI, R.: *Santos*, Barcelona, Electa, 2003.
- HERVELLA VÁZQUEZ, José: «La capela da Asunción o de Argiz en la catedral de Orense», *Porta da Aira*, III, 1990.
- LÓPEZ, fray Juan, obispo de Monópoli: *Quinta parte da Historia general de Santo Domingo y de su orden de predicadores*, Valladolid, Juan de Rueda, 1621.
- LÓPEZ VALCÁRCCEL, Amador: *Historias luguesas*, Lugo, Deputación Provincial de Lugo, 1975.

- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel: «Inventario e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática» en FONTENLA SAN JUAN, Concha (coord.): *Os Profesionais da historia ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*. Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 1996, pp. 53-75.
- MOURA SOBRAL, Luis: «Narrativa, historia e mito en Santa Maria de Bouro», *Arte del Cister en Galicia e Portugal*, Lisboa/ A Coruña, Fundación Pedro Barrié da Maza/ Fundação Calouste Gulbekian, 1998.
- OTERO TÚÑEZ, Ramón: «Miguel de Romay retablista», *Compostellanum*, 2, III, 1958.
- PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús M.^a: «Dominicos», en *Gran Enciclopedia Gallega*, IX, Santiago, Silverio Cañada Editor, 1974.
- PARDO VILLAR, Aureliano: *La orden dominicana en La Coruña*, La Coruña, Diputación Provincial, 1953.
- PARDO VILLAR, A.: «El convento de Santo Domingo de Lugo (notas históricas)», *Boletín de la Real Academia Gallega*, 263, XXII, 1936, pp. 292-297; 263, XXIII, 1943, pp. 321-325; 281-284, XXIV, 1945, pp. 264-276.
- PÉREZ COSTANTI, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI e XVII*, Santiago, Imprenta del Seminario, 1930.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura española de los siglos XVII e XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2005.
- RAÍCES NÚÑEZ, M.^a Luisa: «La sillería de coro de Santo Domingo de Lugo», *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, I, 1983.
- RÍOS MIRAMONTES, M.^a Teresa: *Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago, Tórculo, 1986.
- ROSENDE VALDÉS, A.: *La sillería de Coro de San Martín Pinario*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1990.
- SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Pegerto: *La Galicia del Antiguo Régimen. Economía y sociedad*, Proyecto Galicia, III, A Coruña, Hércules, 1991.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Santos: *La Catedral de Mondoñedo*, Lugo, 1989.
- VALIÑAS SAMPEDRO, E.; RIELO CARBALLO, N.; SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S.; GONZÁLEZ REBOREDO, J. M.: *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, IV, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976-1983.
- VILA JATO, M.^a Dolores: *Lugo Barroco*, Lugo, Deputación de Lugo, 1989.
- VILA JATO, M.^a Dolores: *Francisco de Moure*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991.
- VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*, I, Madrid, Alianza, 1989.