

FUENTES EMBLEMÁTICAS DEL RETABLO DE SAN PEDRO DE LA CATEDRAL DE TUI*

FRANCISCO JAVIER NOVO SÁNCHEZ**

Resumen: *El programa iconográfico se centra en la intercesión, el juicio postrero y la censura de los vicios. Dicho mensaje redentivo comienza a tomar forma a través de efigies de San Pedro, San Roque y San Sebastián. En medio de la predela se disponen los cuatro destinos del alma: Gloria, Limbo de los Niños, Infierno y Purgatorio. En los extremos del banco se sitúan dos imágenes alegóricas ligadas a los vicios: un niño que agarra con sus manos una anfibena, y otro infante bicéfalo que hace lo propio con sendas aves. En las pilastras de la hornacina del Príncipe de los Apóstoles se tallan delfines. Este pez mítico posee una significación salvífica y en su condición de animal psicopompo alude al cometido mesiánico de Cristo, una simbología muy adecuada en el contexto de las Postrimerías y al papel del pescador de Galilea como mediador entre Dios y la humanidad.*

Palabras clave: *Catedral de Tui; retablo de San Pedro; emblemas; Juicio Final; intercesión.*

Abstract: *The iconographic programme focuses on notions such as intercession, the Last Judgement and the censure of behaviour that hinders the path to Salvation. This redemptive message begins to take shape through images of Saint Peter, Saint Roch and Saint Sebastian. In the middle of the predella are the four destinations of the soul: Glory, Children's Limbo, Hell and Purgatory. Two allegorical figures are positioned on both sides linked to the vices: a child holding an amphisbaena in his hands, and another two-headed infant doing the same with two birds. Dolphins are carved on the pilasters flanking the niche of the Prince of the Apostles. This mythical fish has a salvific significance and as a psychopompos animal alludes to the messianic role of Christ, a very appropriate symbolism in the context of the Last Days and the role of the fisherman from Galilee as mediator between God and humanity.*

Keywords: *Tui Cathedral; altarpiece of Saint Peter; emblems; Last Judgement; intercession.*

INTRODUCCIÓN

La conmemoración festiva en honor al apóstol San Pedro en la catedral de Tui tiene lugar en su capilla de la cabecera, acompañada de toque de órgano y procesión por el claustro¹. El culto a los santos Pedro y Pablo en la basílica se retrotrae al menos a la Baja Edad Media, pues en 1381 se documenta una cofradía puesta bajo su protección², amén de figurar tanto en el legendario medieval³ como en el calendario publicado en las sinodales de Diego de Muros de 1482⁴. Esta presencia se reitera en los concilios diocesanos más relevantes de la Edad Moderna, como son los de Diego de Avellaneda de 1528⁵ y Pedro de

* Si no se indica el *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, pertenece a los autores de este texto.

** Universidad de Málaga. Email: franciscojavier.novo@uma.es.

¹ ACT. *Ceremoniales*, fols. 40r-40v.

² ÁVILA Y LA CUEVA, 1995a: 203-205.

³ ACT. *Sanctorale*, fols. 184r-189r.

⁴ GARCÍA GARCÍA, 1981: 383.

⁵ GARCÍA GARCÍA, 1981: 441.

Herrera de 1627⁶. El breviario de la Iglesia local, editado en 1564, coloca a ambos Padres de la Iglesia entre los santos que tienen rezo en el mes de junio⁷. A partir de la promulgación del calendario de 1688 por parte del obispo Alfonso Galaz Torrero se celebra la fiesta que recuerda el encarcelamiento de San Pedro en Jerusalén⁸. El Cabildo decide en 1713 reemplazar el retablo manierista, que había sido ejecutado por el portugués Alonso Martínez Montánchez en 1601⁹, por otro adaptado a los tiempos, y a tal efecto el 21 de julio suscribe un acuerdo notarial con Domingo Rodríguez de Pazos¹⁰. Las cláusulas de la escritura obligan al maestro a reaprovechar «las tres ymágenes de San Pedro, San Roque y San Seuastían que están en el retablo uiejo», de las cuales solo se conservan las dos primeras en su destino.

El 15 de agosto de 1713 presenta como fiador, entre otros, a su hermano Francisco Rodríguez de Pazos¹¹. La fecha de finalización se estipula para el día de San Pedro de 1715, siendo remunerado con 6000 reales, en cuya cantidad se incluye la madera de las tres ventanas de la sala capitular y de dos puertas para la sacristía mayor. En aras a la simetría, se toma como modelo el banco y el cuerpo del retablo que preside la otra capilla absidal, dedicada a Santiago el Mayor. En correspondencia a esa misma paridad, en las cuentas de Fábrica de 1714 se constata la influencia a la inversa, pues cuando a Pazos le encargan la ampliación del retablo del Hijo de Zebedeo sigue como pauta el ático apuntado del mueble litúrgico que le habían encomendado uno o dos años antes¹². La policromía se adjudica al genovés Giovanni Battista Mangino en el marco del encargo de pintura y policromía realizado en 1716 por el Cabildo al taller de este maestro italiano¹³.

DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

El programa iconográfico gira sobre la imagen del apóstol que inaugura la dignidad papal, que ocupa el nicho principal del mueble, cuyo aspecto físico obedece al esquema figurativo tradicional. Calvo y con barba corta, viste túnica ceñida y manto y agarra con la mano derecha las dos llaves como atributo perenne. La historiografía del arte francesa se ha ocupado de abordar con buen criterio todo lo relacionado con el vicario

⁶ *Constituciones synodales del obispado de Tui*, 1761: 134.

⁷ *Breviarium tudense*, 1564.

⁸ ACT. *Papeles de santos*, doc. 23.

⁹ GÓMEZ SOBRINO, 1986: 181-191.

¹⁰ ACT. *Protocolos*, fols. 78r-78v. Véanse al respecto de este retablo IGLESIAS ALMEIDA, 2000: 26-27; ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, 2001: 220-221; NOVO SÁNCHEZ, 2019: 263-271.

¹¹ AHPPO. *Protocolos*: fols. 53r-53v.

¹² AHN. *Clero*, lib. 10.383, fol. 430r.

¹³ En las cuentas de Fábrica de 1716 figura una partida de 15.439 reales para remunerar, entre otros encargos, la «dorado de los dos colaterales de la capillas de Santiago y San Pedro» (AHN. *Clero*, lib. 10.383, fol. 470r).

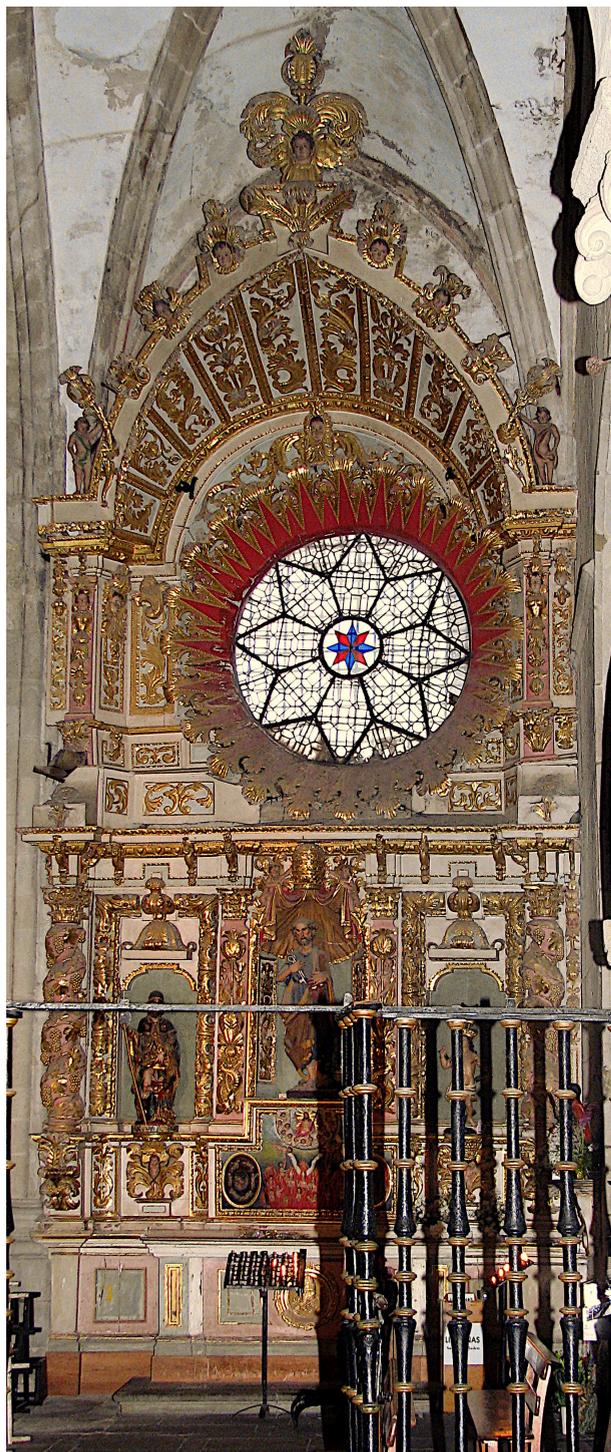


Fig. 1. Domingo Rodríguez de Pazos, retablo de San Pedro, Catedral de Tui, 1713

de Cristo¹⁴. Réau afirma al respecto de las llaves que «generalmente hay dos, una de oro y otra de plata, llaves del cielo y de la tierra que simbolizan el poder de atar y desatar, de absolver y excomulgar, que Cristo concediera al Príncipe de los apóstoles». El estudioso galo interpreta un versículo del evangelio de Mateo, cuando Jesús hace a Pedro la siguiente confesión: «Yo te daré las llaves del reino de los cielos, y cuanto atares en la tierra será atado en los cielos, y cuanto desatares en la tierra será desatado en los cielos»¹⁵. El santo utiliza la mano izquierda para sujetar el libro de las Escrituras, apoyado sobre la pierna que descansa en la piedra que lo identifica como cimiento de la Iglesia de Roma. El referente gráfico más certero para esta efigie se encuentra en una estampa que ilustra el *Flos sanctorum* de Villegas, en su edición toledana de 1591¹⁶.

En la hornacina del evangelio se dispone una figura de San Roque de enorme fuerza expresiva que, como la de San Pedro, proviene del malogrado retablo de 1601. La indumentaria y distintivos identifican al santo de Montpellier como peregrino: manto, túnica, sombrero, esclavina, zurrón, bordón, calabaza y conchas de vieira¹⁷. Aunque los escritos que tratan sobre San Roque lo sitúan como romero, los componentes de la vestimenta y ciertos emblemas muestran hasta qué punto la tradición jacobea se ha apropiado de su figura. En 1681 se erige una cofradía en su honor, integrada por los capellanes y músicos de la catedral, y ese mismo año se aprueba su festividad en la ciudad y los núcleos cercanos de Pazos de Reis y Randufe, estando de acuerdo para ello la corporación municipal y el obispo fray Simón García Pedrejón¹⁸. Acompañan al taumaturgo francés el perro que le proporciona el sustento y el ángel que le cura la úlcera pestilente de su pierna izquierda¹⁹. La *Legenda aurea sanctorum* no refiere la presencia del animal ni del ángel sanador, y únicamente los *Flos sanctorum* de Vega y Ribadeneira aluden al can que provee de alimento al santo galo. Para conocer su historia legendaria hay que acudir a biografías francesas e italianas del último siglo de la Edad Media. En su camino a Roma, al llegar a Acquapendente,

encontró la ciudad devastada por la peste: asistió y animó a los enfermos a quienes curó haciendo la señal de la cruz sobre ellos. Al regresar de su peregrinación, en Plasencia—se refiere a Piacenza—sintió los primeros síntomas de la enfermedad. Una noche un ángel le advirtió que le había llegado la hora de sufrir. Aunque se sintió atravesado por el dolor, en vez de quejarse, dio gracias a Dios y se retiró a un bosque impenetrable para morir en soledad y no contagiar a nadie. Dios le envió un ángel consolador

¹⁴ MÂLE, 1988: 87-108; RÉAU, 1998: 43-72.

¹⁵ Mt 16, 19.

¹⁶ VILLEGAS, 1591: 214.

¹⁷ RÉAU, 1998: 150-151.

¹⁸ ÁVILA Y LA CUEVA, 1995b: 298.

¹⁹ RÉAU, 1998: 150-151.

*y curador para que lo asistiese en su soledad, el cual aplicó un bálsamo sobre su herida, y también hizo brotar una fuente para que Roque pudiera aplacar su sed febril. Además, lo aprovisionó de alimentos: cada día, el perro de un señor de la región le llevaba un pan robado de la mesa de su amo*²⁰.

La caja de la epístola acoge un bulto de San Sebastián posterior y ajeno al proyecto original. Se empareja con San Roque, como ocurre a menudo, dada la condición de ambos como taumaturgos y abogados contra la peste, una enfermedad infecciosa que eleva las peticiones de intercesión y la preocupación por el Más Allá. La devoción catedralicia al mártir de Narbonne se retrotrae a la baja Edad Media, dado que aparece reflejado en el leccionario gótico²¹. Su fiesta se celebra desde 1467 por acuerdo entre el Cabildo y la dignidad episcopal, y unos años más tarde se ratifica en el sínodo de 1482²². La veneración pierde fuerza en el concilio local de 1528, pero vuelve a tomar impulso a partir de 1599, en tiempos de fray Francisco de Tolosa, con la anuencia del gobierno municipal y la corporación capitular, tras la peste que ese año asoló Galicia²³. El 16 de julio de 1687 el mitrado Galaz da el visto bueno a las constituciones de la hermandad del santo en la catedral, que agrupa al gremio de tejedores, que había sido instituida un año antes²⁴, y en 1688 lo incluye, junto con San Roque, en su calendario²⁵.

En una sociedad en la que coexisten una masa de fieles afligida por el destino del alma y predicadores que fomentan la práctica de la virtud y el temor al juicio postrero, no es de extrañar que proliferen imágenes de las Ánimas del Purgatorio como las que emergen del entrepaño central de la predela del retablo. En 1604 el prelado Francisco Terrones del Caño autoriza una cofradía de las Ánimas en el altar de San Pedro, tres años después de la construcción del retablo manierista²⁶. De acuerdo con el ceremonial de Alcoba, redactado en el primer cuarto del seiscientos, la fiesta de las Ánimas de Purgatorio se celebra el día siguiente de la de los fieles difuntos, con misa cantada y procesión por el interior de la catedral y el claustro, que comienza con un responso en la capilla de San Pedro con canto de órgano. Los diez siguientes se dicen, por este orden, en el espacio de entrecoros, frente a la capilla de la Expectación, delante de la escalera de la sala capitular, ante los altares de la Nuestra Señora la Preñada y Santa Catalina y en el trascoro. Recorre finalmente las cuatro pandas del claustro y termina en la reja de la capilla mayor²⁷. Las constituciones de esta congregación religiosa no serán aprobadas,

²⁰ RÉAU, 1998: 147-148.

²¹ ACT. *Sanctorale*: fols. 132r-145r.

²² GARCÍA GARCÍA, 1981: 383; ÁVILA Y LA CUEVA, 1995b: 75.

²³ ÁVILA Y LA CUEVA, 1995b: 75.

²⁴ ÁVILA Y LA CUEVA, 1995b: 303.

²⁵ ACT. *Papeles de santos*, doc. 23.

²⁶ ÁVILA Y LA CUEVA, 1995a: 388.

²⁷ ACT. *Ceremoniales*, fols. 44v-45r.

o renovadas, hasta el 31 de julio de 1688 por parte del obispo Galaz. Se redactan con el objetivo de que la «cofradía tenga aumento y conserbación, y que las benditas ánimas por medio de los sufragios, limosnas, y oraciones de los fieles salgan de aquellas penas quanto antes y uaian gozar de la presencia del Criador»²⁸. La relación entre la cofradía, la fiesta de las Ánimas y la capilla de San Pedro figura perfectamente diáfana en el clausulado del nuevo texto, pues no en vano en dicho recinto «se halla el quadro dellas, que es de dicha cofradía»²⁹. Entre las cargas y obligaciones del mayordomo de la hermandad está, además de lo anterior, encargar «una misa cantada los segundos domingos de cada mes, con deábcno y subdeábcno», en la cual «se toca el órgano y la música»³⁰. El concilio de Trento, en base a la tradición de las sagradas Escrituras y la enseñanza de los Padres, decreta la existencia del Purgatorio «y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles»³¹. A consecuencia de ello, el Catecismo tridentino del jesuita Juan Nieremberg da a conocer los resortes que utiliza la Iglesia para amedrentar al fiel mostrándole de forma gráfica la evolución de las etapas del Juicio Universal a fin de que el temor lo mantenga vigilante en la senda que conduce a la Gloria³².

El de las Ánimas es un asunto escatológico estrechamente relacionado con la competencia que la piedad popular le ha otorgado a San Pedro como portero del Paraíso. La condición de Pedro como valedor en el instante de las postrimerías podría devenir de un versículo del evangelio de Mateo: «Y yo te digo a ti que tu eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán sobre ella»³³. A este respecto nos dice Mâle que «dans les grands Jugements derniers sculptés au portail de nos cathédrales, saint Pierre est représenté avec ses clefs à la porte du Paradis; c'est lui qui l'ouvre aux élus», y explica que esto es «une concession de l'Église à la fantaisie populaire», a lo cual los teólogos replican que «saint Pierre symbolisait l'Église qui seule a le pouvoir de nous introduire dans la vie éternelle»³⁴. Esta prisión purgativa, nacida en la Edad Media como contrapeso a la polarización entre salvación y condena, ha experimentado un avance inédito tras el concilio de la Contrarreforma. Gracias a su conversión en verdad dogmática y a la enconada defensa de las indulgencias por parte de la jerarquía católica como medio para acortar la estancia de las almas en dicho lugar, el Purgatorio ha cobrado un nuevo impulso en el contexto de la ideología combativa practicada por la Iglesia tridentina, y muy especialmente en el siglo XVII³⁵.

²⁸ AHDT. *Fondo Parroquial*.

²⁹ AHDT. *Fondo Parroquial*.

³⁰ ACT. *Cofradías*, doc. 51.

³¹ LÓPEZ DE AYALA, 1785: 472.

³² NIEREMBERG, 1640: 110.

³³ Mt 16, 18.

³⁴ MÂLE, 1988: 91.

³⁵ GONZÁLEZ LOPO, 2002: 482-493.



Fig. 2. Representación del Juicio Final, 1713

El relieve posicionado en medio del banco muestra los cuatro destinos del hombre al final de los tiempos: Purgatorio, Limbo, Infierno y Paraíso.

La composición adopta una estructura piramidal, en cuya base se sitúa el único ámbito temporal de la serie escatológica: el Purgatorio. En los vértices inferiores se disponen dos lugares de estancia permanente, el Limbo de los Niños y el Infierno, y en el superior la Gloria como sede de la inmortalidad para los bienaventurados. En el *locus purgatoria* se encuentran las almas que necesitan expiar sus pecados leves no perdonados, o bien las faltas graves ya purgadas pero sin satisfacción penitencial. Allí han ido a parar sin distinción alguna y a modo de aviso, tal y como se aprecia en el relieve, hombres y mujeres del estado llano, la realeza y el estamento eclesiástico, desde el papa al más humilde de los presbíteros. Sobre las llamas expiatorias se alza Cristo triunfante y juez de la segunda parusía, empuñando con una mano el estandarte de la Resurrección y bendiciendo con la otra, rodeado por un trono de nubes y ángeles, dos de los cuales rescatan de la hoguera transitoria a dos elegidos que han merecido la visión de Dios en la Jerusalén celeste. El relato de Mateo concuerda con lo expresado en el relieve tudense. Afirma el evangelista que en el momento de la Segunda Parusía «se oscurecerá el sol, y la luna no dará su luz, y las estrellas caerán del cielo, y los poderes del cielo se conmovrán. Entonces aparecerá el estandarte del Hijo del hombre en el cielo, y se lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y majestad grande. Y enviará sus ángeles con resonante trompeta y reunirá de los cuatro vientos a sus elegidos, desde un extremo del cielo hasta el otro»³⁶. Un poco más adelante se reafirma en su predicción: «Cuando el Hijo del hombre venga en su

³⁶ Mt 24, 29-31.

gloria y todos los ángeles con Él, se sentarán sobre su trono de gloria. Y se reunirán en su presencia todas las gentes, y separará a unos de otros, como el pastor separa a las ovejas de los cabritos, y pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda»³⁷. El *Flos sanctorum* refrenda esta asimilación de texto e imagen cuando informa que «llegada ya la hora del juyzio, baxará el Hijo de Dios en una nuue, acompañado de ángeles, con la vandera de la Cruz delante, y con las insignias de su Pasión»³⁸. De los temas del Redentor enjuiciador y victorioso y de la cárcel del Purgatorio existen numerosos grabados aptos para ser empleados como referentes. Entre ellos se halla una de las láminas que ilustran las *Evangelicae historiae imagines*, que el escultor pudo haber simplificado y amoldado al espacio con el que cuenta. El autor del libro, el jesuita Jerónimo Nadal, es uno de los máximos exponentes de la difusión de la escatología de Dante, sobre la cual gira buena parte del Juicio Universal tudense.

El medallón de la izquierda muestra el Limbo de los Niños, una suerte de matriz cavernaria y lúgubre en la que reside un grupo de párvulos desnudos y aletargados. Se trata de personificaciones de las almas infantiles que, «antes de llegar al uso de la razón, salieron desta vida sin auer lauado las manchas del pecado original que les toco por la generación de sus padres»³⁹. La ideología jesuítica coloca «en las entrañas de la tierra», y sobre el Purgatorio, «el Limbo de los Niños, que como piensan algunos teólogos no está muy lexos de la haz de la tierra»⁴⁰. Por su parte, en la *Commedia*, Dante ubica el Limbo infantil en el primer círculo en su viaje al Infierno guiado por Virgilio⁴¹. Dado el carácter circular de la composición es muy probable que se haya tomado en consideración una lámina de la obra de Nadal en la que se muestra el anillo del limbo de los impúberes, adaptada a las necesidades espaciales y compositivas del relieve que nos ocupa.

En el óvalo de la derecha se esculpe el Infierno, con Lucifer en el centro engullendo a dos condenados, mientras a su alrededor un ejército de demonios airados desolla y abrasa con ascuas a los réprobos en medio de las llamas de la ignición perpetua. A partir de la Baja Edad Media los demonios «llevan tridentes, horcas, ganchos y otros instrumentos de tortura; su atroz empleo, en el infierno, como verdugos de los condenados es una de las escenas más comunes en que figuran»⁴². Conforme a la tratadística barroca sobre representación artística, «los demonios no piden determinada forma i trage, aunque siempre se deve observar en sus pinturas representen su ser i acciones ajenas de santidad i llenas de malicia, terror i espanto. Suélese, i dévense pintar en forma de bestias i animales crueles i sangrientos, impuros i asquerosos»⁴³. Esta imagen medieval de Satán en actitud

³⁷ Mt 25, 31-33.

³⁸ VILLEGAS, 1591: 68.

³⁹ ROA, 1645: 86.

⁴⁰ ROA, 1645: 86.

⁴¹ ALIGHIERI, 2000: 97.

⁴² RUSSELL, 1995: 238.

⁴³ PACHECO, 1649: 478.

de deglutir las almas culpables se sitúa a medio camino entre las fauces del demonio sanguinario imaginado por Dante y la boca del Infierno, considerada como la entrada al inframundo en la tradición artística medieval. Tras una descripción de la fealdad de Lucifer con sus tres cabezas y alas, Virgilio señala al literato toscano a los traidores Judas Iscariote, Bruto y Casio como los pecadores que están siendo engullidos por el Leviatán infernal⁴⁴.

La escena dantesca, grotesca y aterradora, se simplifica en el relieve tudense, pues Satanás no posee aquí las tres fauces de rigor sino una sola con los dientes clavados en sus desdichadas víctimas. Los modelos más remotos en el tiempo se encuentran en los demonios tragones de las portadas de las basílicas medievales, como los labrados en los pórticos de la Gloria y del Paraíso de las basílicas compostelana y auriense. También pudieron haber sido utilizados como muestras iconográficas ciertos grabados que reproducen murales y tablas de temática escatológica existentes en la Toscana. En Florencia destaca el *Giudizio Universale* del Beato Angelico, expuesto en el Museo Nazionale di San Marco, fechado no lejos de 1431 y estampado por Francesco Rosselli en torno a 1570-1585. En las paredes del Camposanto Monumentale de Pisa se conserva un fresco de Buonamico Buffalmacco de hacia 1336-1341, reproducido por Baccio Baldini y otros grabadores transalpinos entre 1460 y 1480. Asimismo, no conviene descartar las ilustraciones que figuran en ediciones renacentistas de la *Commedia* como posibles referentes, pues de esta obra literaria beben las dos obras señaladas y, en última instancia, la representación infernal tudense.



Fig. 3. Niño con anfisbena, 1713

⁴⁴ ALIGHIERI, 2000: 284-285.

En los entrepaños laterales del banco se disponen dos motivos alegóricos: un niño bicéfalo que agarra con sus manos dos pájaros y otro infante que sujeta una anfisbena. Este último se dispone bajo un doselete aconchado y con ambas manos agarra los dos extremos de una culebra enrollada en su cuerpo, cada uno de ellos con su respectiva cabeza.

El modelo para este reptil imaginario ha sido tomado, casi con toda seguridad, de la ilustración del emblema «LETHALE VENENVUM», de Juan de Borja.

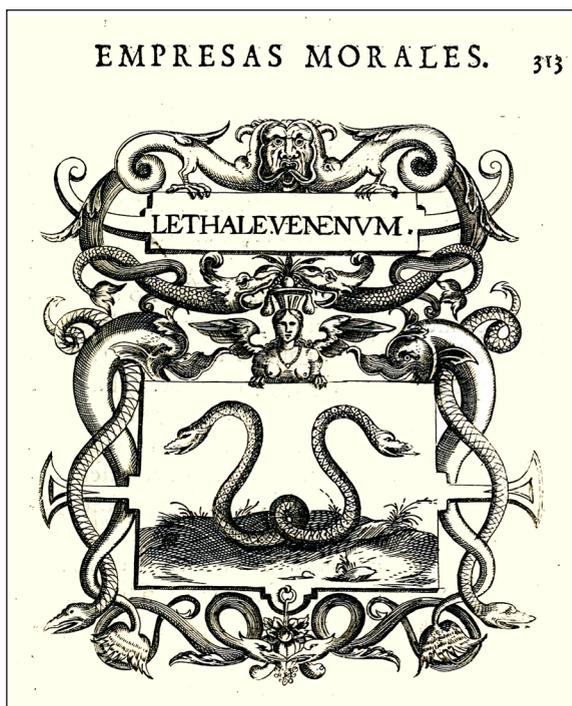


Fig. 4. «LETHALE VENENVUM»,
BORJA, 1680
Fuente: Library of the University
of Illinois at Urbana-Champaign

El autor anima a no comportarse como la serpiente, optando por el camino recto y desechando todo lo que se aparte de las enseñanzas de la Iglesia. Así lo explica en sus *Empresas morales*:

Todos los daños, que han sucedido en el Cielo, y en la tierra, han sido, por no conformarse, a obedecer a una sola cabeza. Esto fue lo que hechó a Lucifer del Cielo, y a Adán del Parayso. Esto es, lo que ha destruydo todas las monarquías, y los reynos del mundo, porque en haviendo más de una cabeza, es cosa forçosa, dividirse el poder, y la grandeza, y en quanto más partes de dividiere, tanto más se consume, y se deshaze, y aniquila. Lo mismo que ha sido en el universo, es en este pequeño

mundo, que es el hombre, el qual no prevelece, ni se conserva, sino en quanto no se gobierna, sino por una sola cabeza (que es la razón) porque en levantándose otra, que es el gusto, toda va perdido, y acavado. El que quisiere acordarse destes daños, para remediarlos, trayendo ante los ojos, que no conviene, sino adorar, y servir a un Dios, y guardar una ley, y servir a un rey, válgase desta empresa de la amphisibena, sierpe de dos cabezas, con la letra LETHALE VENENVM. Pues no puede haver veneno más mortal, que el cuerpo, en que huviere dos cabezas⁴⁵.



Fig. 5. Infante bicéfalo con aves, 1713

El párvulo tallado en el panel de la epístola posee, contra natura, dos troncos con sus respectivas cabezas, siendo el resultado de un comportamiento pecaminoso.

Hipócrates, con criterio científico, decía «que si hay excesiva abundancia de materia se producirán gran número de camadas o un hijo monstruoso que tendrá partes superfluas o inútiles, como dos cabezas, cuatro brazos, cuatro piernas, seis dedos en manos y pies u otros miembros»⁴⁶. Pero no es la explicación facultativa y la visión condescendiente la que impera sino la percepción moral del seiscientos, que ve a los monstruos como «alimañas despreciables, sabandijas, abominaciones, errores o juegos de la naturaleza» y,

⁴⁵ BORJA, 1680: 312.

⁴⁶ PARÉ, 1987: 25.

por lo tanto, como «signo de pecado» y «prodigio y castigo, reprobando su presencia»⁴⁷. Las relaciones de sucesos portentosos relacionados con las malformaciones humanas, tan habituales en la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII, se han relacionado con el poder divino, pues a través del caso prodigioso «el Señor habla a los católicos, los alecciona, los empuja a corregir las conductas erradas y los incita a apartarse del pecado»⁴⁸. Este portentoso monstruoso agarra las patas de sendas aves, reflejo acaso del vicio de la gula, por el cual se podrá padecer condena eterna si no se enmienda. El emblema *La gula* de Andrea Alciato, perteneciente a la traducción castellana de 1549, se ilustra con un hombre deforme y barrigudo que sostiene con sus manos dos pájaros.

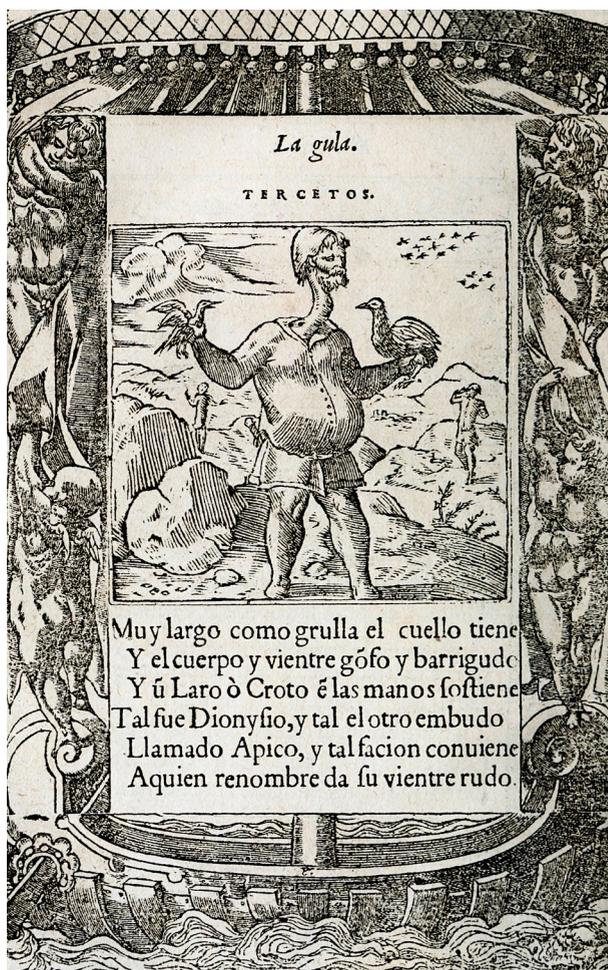


Fig. 6. *La gula*, ALCIATO, 1549
Fuente: Library of the University of
Illinois at Urbana-Champaign

⁴⁷ RÍO PARRA, 2003: 42-43.

⁴⁸ REDONDO, 1996: 297.

El humanista milanés lo describe de la siguiente manera: «Muy largo como grulla el cuello tiene. Y el cuerpo y vientre gonfo y barrigudo. Y un loro o croto en las manos sostiene. Tal fue Dionisyo, y tal el otro embudo llamado Apico, y tal sación conuiene a quien renombre da su vientre rudo»⁴⁹. La colocación de una cesta de frutas sobre su cabeza podría reforzar la idea del niño con dos aves como emblema de la voracidad. Sin detrimento de la interpretación que figura en los *Emblemata*, existe otra muy distinta debida a Ripa, que coloca dos cuervos en las manos de la mujer que encarna la *Irresoluzione*. El canto de esta ave carroñera «è sempre cras, cras, così gl'huomini irresoluti, differiscono di giorno in giorno, quanto debbono con ogni diligenza operare»⁵⁰. La negra volátil simboliza la procrastinación, una actitud inherente al mal cristiano que aplaza la solución de los asuntos inherentes a su salvación⁵¹. Ambas lecturas, la del goloso y la del irresoluto, son igual de apropiadas en el contexto del mensaje salvífico tallado en la predela del retablo. El referente de inspiración para la deformidad infantil se halla probablemente en estampas de alumbramientos anómalos. La que más se asemeja al relieve tudense se encuentra en *Tractatus de monstis*⁵², pero existen otras igual de válidas en el *Liber chronicarum*⁵³ y en *De monstis*⁵⁴.



Fig. 7. Pilastra con delfín, 1713

⁴⁹ ALCIATO, 1549: 222.

⁵⁰ RIPA, 1603: 234.

⁵¹ RÉAU, 2008: 156.

⁵² SORBIN, 1570: 19.

⁵³ SCHEDEL, 1493: 217.

⁵⁴ LICETI, 1665: 296.

Las pilastras que flanquean a San Pedro se colman de festones atestados de niños, ramas, cogollos bulbosos y delfines.

Este pez mítico, considerado como alivio de naufragos y faro de navíos⁵⁵, alude, en su condición de ser psicopompo, a Cristo como conductor de almas hacia el Elíseo⁵⁶. En este sentido, San Pedro ejerce de intermediario entre el Mesías y la humanidad congregada en torno a su Iglesia. La fuente gráfica más probable para este pez se encuentra en la ilustración del emblema de Alciato *Que el príncipe a de procurar el provecho de sus súbditos*.

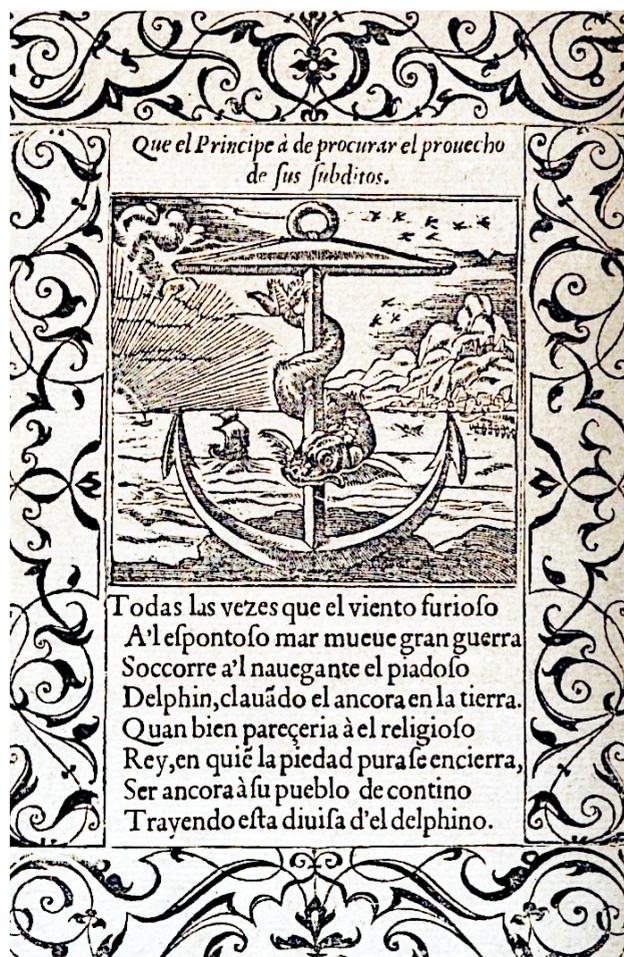


Fig. 8. *Que el príncipe a de procurar el provecho de sus súbditos*,
ALCIATO, 1549
Fuente: Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign

⁵⁵ MALAXECHEVERRÍA, 1986: 56-58.

⁵⁶ CHARBONNEAU-LASSAY, 1997: 718-720.

El epigrama no puede ser más elocuente: «Todas las veces que el viento furioso al espantoso mar mueve gran guerra socorre al nauegante el piadoso delphín, clauando el áncora en la tierra»⁵⁷. Fuera de la obra de Alciato, esta figura simbólica enroscada en el ancla de la esperanza aparece grabada como marca tipográfica en múltiples portadas de libros del siglo XVI de la imprenta veneciana de Aldo Manuzio, entre ellos los *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna en la edición de 1445⁵⁸.

CONCLUSIONES

En resumen, el proyecto figurativo del retablo de San Pedro se centra en nociones como la intercesión, la taumaturgia, la escatología y la censura de las conductas que entorpecen el camino de la Salvación. Dicho mensaje redentivo comienza a tomar forma a través de efigies de San Pedro, San Roque y San Sebastián. Prosigue en el banco a través de los cuatro destinos del alma: Gloria, Limbo de los Niños, Infierno y Purgatorio. Pero no termina ahí, porque en los extremos del banco se disponen dos figuras alegóricas ligadas a los vicios: un niño que agarra con sus manos una serpiente de dos cabezas, y otro infante bicéfalo que hace lo propio con sendas volátiles. Finalmente, en las pilastras que flanquean la caja que acoge al Príncipe de los Apóstoles se esculpen delfines. Este mamífero marino posee una significación salvífica y en su condición de animal psicopompo hace referencia a la misión de Cristo, una simbología pertinente en el contexto de las Postrimerías y congruente con el papel del pescador de Galilea como intercesor entre Dios y el hombre.

FUENTES

Fuentes de archivo

Archivo de la Catedral de Tui

ACT. *Ceremoniales*. Alcoba, 1615-1625.

ACT. *Cofradías*. Cofradía de Ánimas, Legados y otros papeles, 1600-1800.

ACT. *Papeles de santos*, doc. 23.

ACT. *Protocolos*. Juan de Ínsua y Valdivieso, 1713, II.

ACT. *Sanctorale*.

Archivo Histórico Diocesano de Tui

AHDT. *Fondo Parroquial*. Sagrario de Tui, Cofradía de Ánimas, 1665-1809.

Archivo Histórico Nacional

AHN. *Clero*, lib. 10.383, fols. 430r, 470r.

Archivo Histórico Provincial de Pontevedra

AHPPPO. *Protocolos*. Lucas Francisco de Gándara, 1713.

⁵⁷ ALCIATO, 1549: 42.

⁵⁸ COLONNA, 1545.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea (1549). *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas, añadidos de figuras y nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon: Guilielmo Rouillio.
- ALIGHIERI, Dante (2000). *Divina comedia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Dolores (2001). *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*. Pontevedra: Deputación Provincial.
- ÁVILA Y LA CUEVA, Francisco (1995a). *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado. Tomo I. La ciudad de Tui y su tierra*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- ÁVILA Y LA CUEVA, Francisco (1995b). *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado. Tomo IV. Obispos de Tuy desde fines del siglo XIV*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- BORJA, Juan de (1680). *Empresas morales*. Bruselas: Por Francisco Foppens.
- BREVIARIUM Tudense (1564). Salmanticae: Apud Ioannem à Canoua.
- CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita (2004). *Domingo Rodríguez de Pazos*. In PULIDO, Antón, dir. *Artistas gallegos. Escultores. Siglos XVIII y XIX*. Vigo: Nova Galicia Edicións, pp. 148-179.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997). *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Barcelona: Olañeta Editor, vol. 2.
- COLONNA, Francesco (1545). *Hypnerotomachia Poliphili*. Venetia: Aldo Manuzio.
- CONSTITUCIONES synodales del obispado de Tuid (1761). Santiago de Compostela: Ignacio Aguayo.
- GARCÍA GARCÍA, Antonio, dir. (1981). *Synodicon hispanum. I. Galicia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2019). *Lo demoníaco en la visualidad de Occidente*. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, dir. *Los tipos cristianos de la tradición cristiana. 5. Los demonios I. El Diablo y la acción maléfica*. Madrid: Ediciones Encuentro, pp. 142-294.
- GÓMEZ SOBRINO, Jesús (1986). *La obra del escultor Alonso Martínez Montánchez en la catedral de Tui*. «Cuadernos de Estudios Gallegos». 36:101, 181-191.
- GONZÁLEZ LOPO, Domingo (2002). *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto (2000). *Domingo Rodríguez do Pazo. Mestre escultor de Fornelos da Ribeira*. Salvaterra de Miño, Pontevedra.
- LICETI, Fortunio (1665). *De monstris*. Amstelodami: Andreae Frisii.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio, trad. (1785). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Imprenta Real.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, ed. (1986). *Bestiario medieval*. Madrid: Ediciones Siruela.
- MÂLE, Émile (1988). *Les saints compagnons du Christ*. Paris: Beauchesne.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio (1640). *Práctica del catecismo romano, y doctrina christiana, sacada principalmente de los catecismos de Pío V y Clemente VIII, compuestos conforme al decreto del santo Concilio Tridentino*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- NOVO SÁNCHEZ, Francisco Javier (2019). *El mobiliario barroco de la catedral de Tui (siglos XVII-XVIII). El patronazgo del obispo fray Anselmo Gómez de la Torre y la obra de los escultores y entalladores José Domínguez Bugarín y Domingo Rodríguez de Pazos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
- PACHECO, Francisco (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo.
- PARÉ, Ambroise (1987). *Monstruos y prodigios*. Madrid: Ediciones Siruela.
- RÉAU, Louis (1998). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorios*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RÉAU, Louis (2008). *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- REDONDO, Augustin (1996). *Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII*. In GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz et al., eds. *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. *Actas del primer coloquio internacional de relaciones de sucesos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 287-303.
- RÍO PARRA, Elena del (2003). *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- RIPA, Cesare (1603). *Iconologia, ovvero descrittione di diverse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Roma: Appresso Lepido Facii.
- ROA, Martín de (1645). *Estados de los bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo, de las almas en el Purgatorio, de los condenados en el Infierno, y de todo este universo despues de la Resurrección, y Juizio Universal. Con diuersos exemplos e historias*. Madrid: Iuan Sánchez.
- RUSSELL, Jeffrey (1995). *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. Barcelona: Laertes.
- SCHEDEL, Hartmann (1493). *Liber chronicarum*. Norimbergae: Antonius Koberger.
- SORBIN, Arnaud (1570). *Tractatus de monstis*. Parisiis: Apud Hieronymum de Marnef, & Gulielmum Cauellat.
- VILLEGAS, Alonso de (1591). *Flos sanctorum, y historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor nuestro, y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Yglesia Católica*. Toledo: viuda de Iuan Rodríguez.

