

Un capítulo en la pintura brigantina: el Santuario de Nuestra Señora del Camino y Fernando Reymóndez Figueroa

JUAN M. MONTERROSO MONTERO*



fig. 1.- Restos de pinturas murales. Capilla Mayor del Santuario de Nuestra Señora del Camino.

Es difícil el poder establecer unos centros de producción pictórica en Galicia, ya que, en realidad, hasta el primer tercio del siglo XVIII, con la aparición de Juan A. García de Bouzas, y el surgimiento de un taller con cierta implantación formal y territorial, la práctica de la pintura se mueve en unos marcos artesanales que permitirían establecer tantos focos de producción como lugares.

Por esta razón, es preciso aceptar que aquellos que se denominan centros de producción deben coincidir con los centros de «concentración de obra», aunque ésta no proceda en su totalidad de dichos lugares.

Quizás, el modo más adecuado para solucionar este problema sería observar la correspondencia que existe entre el reparto del señorío jurisdiccional y los lugares donde se cree que se podría detectar cierta actividad pictórica. Así, si se toma como referencia a Saavedra

*Juan M. Monterroso Montero es profesor asociado en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago, en la que se doctoró en 1995 con la tesis titulada *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, dirigida por el Prof. D. José Manuel García Iglesias.

Fernández, «puede señalarse que el realengo se concentra en el NW de Galicia, en donde radicaban los corregimientos de Viveiro, Betanzos y A Coruña; era casi inexistente en la parte central del Reino -provincias de Santiago y Lugo- y reaparecía tímidamente en las provincias del Sur; en el corregimiento de Baiona y en las jurisdicciones de O Bolo, Entrimo y Viana. El señorío episcopal era el dominante en Santiago y también en Mondoñedo, pero ocupaba un lugar muy secundario comparado con el de la nobleza, en Lugo, Tui, y sobre todo, en Ourense. Sólo en esta provincia adquiría importancia el señorío monástico, mientras la nobleza aventajaba a los otros señores en Betanzos, A Coruña -exceptuando aquí el rey-, Ourense y Tui»¹.

Esta circunstancia permite definir a Betanzos como uno de esos focos de producción pictórica donde, principalmente en los dos primeros tercios del siglo XVII, se concretarán las características de la pintura barroca gallega de esa centuria. Tanto el Santuario de Nuestra Señora del Camino o de los Remedios como la capilla de La Magdalena, son los ejemplos más significativos de un proceso que se enriquecerá, a posteriori, con el mecenazgo de Don Antonio Sánchez de Taibo y Vilouzá y Doña Estefanía de Valencia y Guzmán, fundadores del Hospital de San Antonio de Padua y mecenas gracias a los que en esta ciudad se conserva un apostolado de origen flamenco próximo a los círculos de Pedro Pablo Rubens². En el primero, perduran las pinturas murales que continúan la floreciente actividad muralista iniciada en el siglo XVI; en la segunda, se encuentra un retablo pintado cuya autoría se debe vincular con el círculo de Fernando Reymóndez Figueroa, autor del retablo de San Antonio de Padua del citado santuario.

I. EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DEL CAMINO TIEMBRE. BETANZOS.

I.1. Cuatro escenas dedicadas a los milagros de Nuestra Señora del Camino³

Estas pinturas murales, cuya lectura se hace difícil debido a su lamentable estado de conservación, fueron descubiertas al retirar de su capilla mayor -lugar en el que se encuentran- el retablo neoclásico que la presidía⁴ y los cascotes que cegaban, en el lado del evangelio, dos arcos de medio punto. De este modo, el presbiterio -un espacio rectangular cubierto por una bóveda estrellada de cinco claves y dos trompas aveneradas- estaría adornado por numerosas escenas de los milagros que en el santuario se produjeron, tal y como lo describe el cardenal Jerónimo del Hoyo: «En esta hermita hay una imagen de Nuestra Señora de notable devoción y así en razón de hermita es uno de los santos santuarios de España, y así acuden a ella a visitarla, no solamente la gente deste Reino, sino de los Reinos de Francia, de Portugal, Castilla y Biscaya y en la capilla mayor están pintados muchos milagros...»⁵

¹ SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P.: El régimen señorial y poderes locales» en *Historia de Galicia*. III. Vigo, 1991, p. 520.

² MARTÍNEZ-BARBEITO MANOVEL, B.: «Restauración del Apostolado del Hospital de San Antonio de Padua de Betanzos», *Anuario Brigantino*, 10, (1983), pp. 127-144.

³ Autor: Anónimo. Cronología: 1601-1605. Soporte: Mural. Técnica: Temple y óleo. Estado: Presentan numerosas pérdidas, falta de fijación al muro soporte, bolsas de aire y concreciones salinas sobre la superficie pictórica. Medidas: 208 x 105 cms.

⁴ De este se conservan las imágenes de San José y San Bernardo de Claraval que han sido atribuidas al taller de Ferreiro. VALES VILLAMARÍN, Fr.: *Temas betanceros: El Santuario de los Remedios*. A Coruña, 1968, p. 26.

⁵ HOYO, J. del: *Memorias del Arzobispo de Santiago*. (Ed. Varela Jácome, B. y Rodríguez González, A., Santiago, 1952, p. 293).

La primera capa se debe fechar, por lo tanto, entre 1601 -año que figura sobre el crucero, en el arco triunfal que da acceso al altar⁶- y 1607, momento en que Jerónimo del Hoyo escribe sus *Memorias*. Sin embargo, la obra de este artista anónimo fue modificada en primer lugar por Pedro Fernández de Belba, pintor lugués, que en octubre de 1672, contrató la pintura de «los milagros que están en dha. ermita»⁷ y, en segundo lugar, Domingo de Meixide, vecino de Betanzos, que, en julio de 1696, acordó con el rector y el mayordomo de la cofradía del Santuario «pintar y renovar thodos dichos milagros y más pinturas que halla en la capilla maior y lienzos de pared della, exçeto las conchas y bobeda que á de quedar de la calidad en que se halla... dándoles buenas pinturas permanentes al olio...» ya que «... se allan por su antigüedad con muchas faltas de pintura y se van dessminuyendo y a peligro de que se pierda la memoria dellos y la mucha devozion que caussen a los fieles, por ser como son tan grandes dichos milagros»⁸.



fig. 2.- "Exvoto" mural del Santuario de Nuestra Señora del Camino de Betanzos.

Los temas, que como se puede observar debieron alcanzar la línea del entablamento, se referían a los milagros que se producen en la capilla⁹. Todas ellas muestran en su realización una notable ingenuidad que, según ha apuntado García Iglesias, recuerda a los exvotos tradicionales en todos los lugares de peregrinación. Esa primera impresión se ratifica al descubrir la leyenda que correría bajo cada una de ellas y la insistencia, basta centrarse en

⁶ «HESTA OBRA SE ACABO A 9 D OTVBRE D 1601 ANOS:SIENDO RETOR ANTONIO MARTINEZ DE PROL Y MAOIORDOMO IVAN DIAZ CAMARERO».

⁷ (A.N.B.) Archivo Notarial de Betanzos. *Protocolo de Pedro de Aguiar y Quiroga*. 1672-1673. Citado a través de PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930, p. 177. Fueron peritos de dicha obra Pedro de Más y Roque Martínez Montemayor.

⁸ A.N.B. *Protocolo de Domingo de Zernadas y Marçoa*. 1696. fol. 37. Citado a través de VALES VILLAMARÍN, Fr.: *Temas betanceros*:..., op. cit., p. 39, apend. II.

⁹ «En esta felegresía de San Martiño de Tiobre, está la hermita de Nuestra Señora de la par de Betanzos, cuya devoción y milagros que Dios ha hecho a instancia de la Virgen Santísima, de los cuales estan muchos puestos de pincel en la capilla de la dicha ermita...». HOYO, J. del: *Memorias*..., op. cit., p. 318.

Sobre el origen legendario de este Santuario, conocido también como Nuestra Señora de la Par de Betanzos o de Riba-cavada, véase MARTÍNEZ SANTISO, M.: *Historia de la ciudad de Betanzos*. 1892. (Ed. facsímil, A Coruña, 1987, pp. 279-287).

los dos murales del lado del evangelio, en que sea la Virgen con el Niño¹⁰ situada sobre el altar, la que presida el acontecimiento correspondiente. En consecuencia, se produciría una «monumentalización» de ese motivo popular, el exvoto, que servía para reafirmar la devoción de los fieles a María -cuyo culto, lo mismo que el de los santos se estaba potenciando con gran intensidad- y para poner ante sus ojos el poder milagroso que aquella imagen y aquel lugar poseían¹¹.

Su contenido sólo puede ser descifrado parcialmente en las pinturas existentes en el muro izquierdo; en la primera, aparece la celebración del sacrificio de la misa -el sacerdote está ante el altar, de espaldas a los fieles que, arrodillados, gesticulan y rezan-; en la segunda, es una mujer tullida la que, acompañada de otra dama y un caballero, recibe la benéfica acción de Nuestra Señora. Tanto la una como la otra coinciden con la descripción que Verín, en su *Historia*, realiza del modo cómo, antiguamente, se visitaba el Santuario: «Llegaba el devoto a la ermita o capilla; hacía su novenario, y en cada vn día de el decía misa el capellán o sacerdote, hacían su procesión todos los nueve días. Acabado este novenario se marchava el devoto, o proseguía otros nueve días hasta alcanzar su súplica, y verificada la petición se iba, o proseguía más tiempo, según su devoción. Este es el motivo porque en los libros de la yglesia se decía: hizo las novenas, y fue sano, etc., quando se publicaba qualquier milagro, y muchos dellos están testimoniados auténticamente en el libro becerro de dicho santuario»¹².

Desde un punto de vista formal, estas escenas se mueven entre un lenguaje eminentemente barroco -la agitación, la dispersión de fuerzas, la ruptura del espacio interno de la obra, las diferentes actitudes que muestran los personajes- y ciertos recuerdos manieristas como la gran venera que, sostenida por columnas compuestas de fino fuste, cierran la luz del arco bajo el cual se cobijan. Por otra parte, no es posible distinguir hasta que punto los repintes de 1672 y 1696 modificaron estos murales que, en algunos momentos, muestran unos caracteres muy avanzados para tratarse de los primeros años del siglo XVII¹³. No obstante, es evidente que estas obras son la prueba del corte que, en el último tercio del siglo XVI, se produjo dentro de la tradición pictórica gallega, concretamente dentro de la tradición mural, haciendo que, además de la pérdida de oficio y recursos técnicos, desaparecieran los modelos anteriores, lo cual obligaba al artista a buscar nuevas soluciones¹⁴.

¹⁰ «Al poco tiempo apareció una pequeña imagen de piedra, admirablemente tallada y en muy buen estado de conservación, la que... fue reconocida y adorada como verdadera imagen de Nuestra Señora de los Remedios». MARTÍNEZ SANTISO, M.: *Historia de la ciudad...*, op. cit., p. 285.

¹¹ GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *La pintura religiosa moderna en la archidiócesis compostelana*. Santiago de Compostela, 1973, pp. 112-113; ORTEGA ROMERO, M^a.S.: «El Barroco», *Historia del Arte Gallego*. Madrid, 1982, p. 373; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: «El tránsito del manierismo al barroco en la pintura gallega», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, IX, (1983), pp. 188-189; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *Pinturas murais de Galicia*. Santiago de Compostela, 1990, II-3.

¹² VALES VILLAMARÍN, Fr.: *Temas betanceros...*, op. cit., pp. 29-30.

¹³ Ello es significativo sobre todo por el tipo de vestimentas empleadas por los personajes. Cfr. LAVER, J.: *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, 1988, pp. 105-106.

¹⁴ GARCÍA IGLESIAS, J.M.: «El tránsito del manierismo al barroco...», op. cit., pp. 188-189; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: «Pintura. Barroco». *Gran Enciclopedia Gallega*, XXV, pp. 1-13.



Fig. 3.- Retablo de San Antonio de Padua.

I.2. Retablo de San Antonio de Pauda. Santuario de Nuestra Señora del Camino. Tiobre. Betanzos¹⁵

El Santuario de Nuestra Señora de los Remedios se caracteriza por su planta cruciforme, por un amplio desarrollo de su cabecera y el escaso ancho del crucero, que queda integrado dentro de la estructura de la capilla. Al igual que en el presbiterio, los brazos del transepto -cubiertos por bóvedas estrelladas- están presididos por dos retablos: el del evangelio dedicado a San Cayetano y el de la epístola a San Antonio de Padua.

Este último fue realizado por Domingo de Rubiños, entallador, vecino de Betanzos, que en julio de 1646 contrató la ejecución de dicho altar siguiendo las líneas generales del de Santa Ana, que ya existía en el templo, y que hoy ha desaparecido¹⁶. Su estructura constaba de tres cuerpos y tres calles; sobre un pequeño banco, donde aparecen diferentes motivos geométricos rehundidos, descansan las columnas corintias de fuste estriado, en sus dos tercios superiores, y de puntas de diamantes, en el inferior, que limitan las tres calles existentes. En ellas, mientras la central está ocupada por la imagen del titular, las laterales han sido reservadas para cuatro representaciones pictóricas, lo mismo que el ático, rematado por un frontón triangular¹⁷.

¹⁵ Autor: REYMÓNDEZ FIGUEROA, Fernando. Cronología: 1650. Soporte: Tabla. Técnica: Oleo. Estado: A pesar de la suciedad acumulada su estado de conservación es bueno. Medidas: Primero y segundo cuerpo: 54 x 43 cms. Atico: 74 x 43 cms.

¹⁶ Cfr. PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 491.

¹⁷ La estructura de este retablo es heredera de los modelos clasicistas que pervivieron en Galicia hasta bien entrado el siglo XVII. Indudablemente, se debe tener en cuenta la influencia que el cercano monasterio de Monfero, reconstruido en el primer cuarto de la centuria, pudo suponer a la hora de seguir ciertos modelos estéticos. Véase FOLGAR DE LA CALLE, M^a.C.: «O retábulo barroco galego». *Galicia no Tempo. Informe 1991*. Santiago de Compostela, 1991, p. 203; BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, 1984, pp. 203-213.

La labor pictórica, concentrada en los cuatro Evangelistas y San Martín de Tours, fue realizada por Fernando Reymóndez Figueroa. Al igual que el entallador, el pintor debía imitar «*el retablo del altar colateral de Santa Ana, con sus cinco figuras y tablas de pin-cel de las imágenes de los quatro Evan-gelistas a los lados y en lo alto otra imagen que le fuere señalada*»¹⁸.

La repetición de esquemas compositivos similares, de gran sencillez, sin ninguna complicación técnica -los cuatro Santos están pintados ante una mesa, en un retrato de medio cuerpo largo que incluye las manos-; el empleo de fondos neutros oscuros -de los que apenas destacan los símbolos de cada uno de ellos-; la gama cromática pobre -limitada a tonos ocre y pardos-; el dominio del dibujo sobre el color; y esa luz dirigida -profundamente tenebrista-, que crea intensos claroscuros imprimiéndole mayor plasticidad a las figuras, demuestran una unidad estilística que hace pensar en una única mano.

Otra característica común a las cinco tablas es el vigor anatómico, la fortaleza que el pintor comunica a sus personajes; cualquiera de ellos presenta en su rostro, brazos y manos una dureza, un sentido escultórico un tanto geometrizzante, que muy bien se podría calificar como «post-cubista».

Por último, a pesar de lo reiterativo de la composición, las expresiones de los santos representados son muy variadas, modificándose éstas conforme la mirada de uno u otro personaje se fija en un punto diferente, en busca del centro de su atención.

San Lucas: Esta tabla está situada en el primer cuerpo del retablo, en el lado de la Epístola. El Santo -vestido con túnica roja y un sobretodo de amplio cuello- está sentado en una silla de brazos y respaldo curvos ante una mesa. En sus manos sostiene una pequeña tablilla sobre la que está pintando el retrato de la Virgen con su Hijo. Su actitud nos llama poderosamente la atención puesto que al dirigir la mirada fuera del cuadro, hacia el espectador, da la impresión de estar buscando entre nosotros el modelo que pinta, confiriéndole a la obra una cierta instantaneidad. Además aparte de identificársele como pintor de la Virgen y Jesús, aparece acompañado por el toro alado, otro de sus atributos habituales.



Fig. 4.- Retablo mayor de la capilla de la Magdalena.



Fig. 5.- San Lucas. Retablo de San Antonio de Padua.



Fig. 6.- San Lucas. Retablo mayor de la capilla de la Magdalena.



Fig. 7.- San Juan Evangelista. Retablo de San Antonio de Padua.



Fig. 8.- San Juan Evangelista. Retablo mayor de la capilla de la Magdalena.

¹⁸ (A.N.B.) Archivo Notarial de Betanzos. *Protocolo de Juan Sanjurjo*. 1650. Citado a través de PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas...*, op. cit., p. 463.

San Juan Evangelista: En el lado opuesto, también en el primer cuerpo, San Juan se sitúa casi frontalmente a nosotros. Ahora, la mesa y los libros le permiten al artista alejar la figura hacia el fondo introduciendo entre ella y el observador un espacio intermedio. Su gesto, muy semejante al que se verá en San Marcos, es el de una persona concentrada en su quehacer -la cabeza la reclina sobre su mano izquierda, bajando los ojos hacia el libro en el que está escribiendo-. Lo mismo que en el caso de San Lucas, el águila, situada a su lado, observa atentamente su trabajo.

San Marcos: Ya en el segundo cuerpo, sobre la tabla que representa a San Lucas, se encuentra la de San Marcos. De nuevo, se busca una disposición diagonal que cree mayor sensación de espacio. Su actitud, pensativa y concentrada -el artista repite el recurso de apoyar el brazo del Santo sobre unos libros y reclinar su cabeza sobre la mano-, muestra, no obstante, la tensión que precede a la ejecución de la reflexión llevada a cabo. Ahora es el león, situado al fondo, el que rompe el espacio interno de la obra al dirigir su mirada, no hacia el Santo o su trabajo, sino hacia el espectador.

San Mateo: El último de los cuatro Evangelistas es, quizás, el que presenta una actitud más dinámica. También está sentado ante una mesa, sin embargo, en vez de centrar su atención sobre el libro que se encuentra en ella, vuelve la cabeza hacia su derecha, en dirección a un punto fuera del ámbito del cuadro. Esta actitud se completa con la figura del ángel que mira en dirección contraria, sin que sus miradas se lleguen a cruzar. Aquí toman un valor especial las manos de los dos personajes; de este modo, mientras San Mateo lleva la suya hacia el pecho, el ángel acompaña e impulsa el movimiento del brazo del santo escritor y le indica, con la otra mano, su fuente de inspiración.

San Martín: Ya en el ático del retablo, en su calle central, se sitúa el cuadro de San Martín, «la otra imagen que le fuere señalada». Su presencia está justificada porque se trata del patrón de la feligresía, pues no se debe olvidar que este santuario pertenecía a la parroquia de San Martín de Tiobre. Sus características son iguales a las de las otras cuatro tablas, el Santo aparece de pie, vestido de pontifical, en actitud de bendecir, en el ángulo superior izquierdo figura su nombre, para distinguirlo de otros santos obispos cuya iconografía es similar.

II. CAPILLA DE LA MAGDALENA. BETANZOS

II.1. Retablo Mayor¹⁹

Betanzos se caracteriza por ser una ciudad cuyas «instituciones de asistencia sanitaria» han contado con una larga tradición histórica en la que el componente religioso -ya como refugio y consuelo espiritual, ya como cabeza rectora de dichas instituciones- no se debe olvidar. El primer centro del que se tiene noticia es el Hospital de los Lazarados, situado en el barrio de la Magdalena, fuera del recinto murado de la villa, hacia la puerta del Puente Nuevo²⁰. Su estructura no se limitaría a un único edificio, tratándose de un gran

¹⁹ Autor: Circulo de Fernando Reymóndez Figueroa. Título: San Juan Evangelista; San Mateo; San Marcos; San Lucas. Cronología: Hacia 1650. Soporte: Tabla. Técnica: Oleo. Estado: Bueno, a pesar de la suciedad acumulada y las malas condiciones que reúne la capilla. Medidas: 54 x 43 cms.

²⁰ Aunque se desconoce la fecha de su fundación, vinculada tradicionalmente con uno de los siete hospitales creados por Fernán Pérez de Andrade, «O Boo», en la segunda mitad del siglo XIV, ésta se puede retrotraer hasta 1452, año en el que Don Lopo Núñez Pardo otorga, en sus mandas testamentarias, «aos lazarados de Madalena cada huna branca de pan et un maravedí de vino, e a toudos huna perna de baca». Cfr. PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, E.: «Los Pardo de Ceta del siglo XV», *Anuario Brigantino*, 9, (1986), p. 26.



Fig. 9.- San Marcos, Retablo de San Antonio de Padua.



Fig. 10.- San Marcos, Retablo mayor de la capilla de la Magdalena.



Fig. 11.- San Mateo, Retablo de San Antonio de Padua.



Fig. 12.- San Mateo, Retablo mayor de la capilla de la Magdalena.

complejo que implicaría a todo el barrio, el cual habría heredado de él su nombre, «barrio de Santa María Magdalena y San Lázaro Extramuros»²¹.

Entre las edificaciones que poseía se encontraba una pequeña capilla cuyo emplazamiento no es el actual, de ahí que se hable en la documentación existente de «la capilla vieja»²². No obstante, la reedificación de la misma, llevada a cabo en 1798 por José Blanco²³, supuso su traslado para «mayor comodidad y solidez, según corresponde ha todo edificio habajo a la plazuela salida del puente nuevo nombrado la reja la que dicha plazuela se ha comoda todo el edificio que dando bastante capaz el camino entrando tan solo dos barras al parral de dicha obra pia»²⁴, lo que no implica la destrucción total de los bienes muebles que el antiguo templo poseía -«que se han de mudar los materiales dela capilla vieja todos los que hay hesistentes de quenta del maestro que la remate»²⁵.-

De este modo, se planea como una capilla de planta rectangular, de una sola nave abovedada y sacristía adosada al muro Este, y presidida por un retablo, cuya estructura, evidencia las modificaciones que su núcleo original, obra de mediados del siglo XVII -sufrió en su calle central a finales del siglo XVIII o incluso en el XIX²⁶. Si se obvia dicha parte del altar, ocupada por las imágenes de Santa María Magdalena y San Roque, vestido



Fig. 13.- San Martín de Tours. Retablo de San Antonio de Padua.

de pontifical²⁷, este responde a las características clasicistas habituales a mediados del seiscientos: banco decorado con motivos geométricos rehundidos, columnas de orden corintio con fuste escamado y de puntas de diamantes, y entablamento suavemente quebrado²⁸.

Sus calles laterales, divididas a su vez en dos cuerpos, están adornadas por cuatro tablas pintadas en las que, comenzando por la izquierda y de abajo a arriba, aparecen: San Juan Evangelista, San Lucas, San Marcos y San Mateo.

Sus rasgos esenciales, desde un punto de vista estilístico, nos recuerdan inmediatamente la mano de Fernando Reymóndez Figueroa²⁹. Al comparar unas tablas con otras se puede observar que, aún acortando la superficie pictórica, se mantienen las composiciones sencillas, sin excesivas complicaciones, en las que prima el dibujo sobre el color y en las que la luz, de corte tenebrista, dota a las figuras de una plasticidad que revaloriza ese vigor anatómico que individualiza a Reymóndez, aunque aquí dichos contrastes lumínicos estén mucho menos acentuados.

San Juan Evangelista: Lo mismo que en las obras restantes, su actitud es igual a la que muestran las conservadas de Nuestra Señora del Camino; la única diferencia estriba en que ahora el libro sobre el que escribe San Juan queda cortado en la parte baja de la tabla, acercando mucho más el personaje al espectador.

San Lucas y San Marcos: Son, con diferencia, los cuadros de menor calidad. El artista -posiblemente un aprendiz o un pincel extraño de una fecha posterior- ha renunciado a cualquier tipo de alarde lumínico sometiendo la totalidad de la figura a un rígido e insípido linealismo. Por otra parte, en la reducción de la superficie pintada, el pintor Evangelista pierde su condición de retratista de la Virgen y de su Hijo, quedando, tan sólo, el toro alado como su atributo figurativo.

San Mateo: Es, junto a la de San Juan Evangelista, la tabla que más se aproxima a la realidad de Reymóndez Figueroa, sin embargo, en ella se vuelven a observar rasgos que apuntan hacia una mayor ingenuidad.

Este conjunto cuyo valor está más condicionado a su semejanza con otras obras que en su calidad, adquiere una significación mayor al descubrir la vinculación de este trabajo, lo cual demuestra que se trata de Fernando Reymóndez³⁰.

²⁷ Esta es una iconografía extraña al Santo de Montpellier que, sin otra explicación previa, debe ser tomada como una contaminación de otras representaciones como las de los santos obispos: San Martín, San Blas, San Saturnino...

En un principio debió estar presidido por una imagen de San Lázaro.

²⁸ Cfr. CARRO OTERO, J., FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C. y GARCÍA CORTES, R.: «Reedificación, en 1798,...», op. cit., pp. 65-66.

²⁹ Si estas tablas se pueden relacionar con el autor de las existentes en el retablo de San Antonio de Padua de Nuestra Señora del Camino, la estructura arquitectónica, que repite un esquema constructivo similar, se debe asociar con el entallador Domingo de Rubiños, lo que implicaría la existencia de una cooperación continuada entre ambos artífices, ratificando la idea de que el pintor, en el XVII, se había visto relegado a una función meramente secundaria. MONTEROSO MONTERO, J.M.: «La condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLII, 107, (1995), pp. 271-291.

³⁰ Aún siendo un dato circunstancial es importante señalar una posible vinculación entre el pintor y el Hospital de Lazarados a través de las mandas testamentarias, dictadas en 1548, por el Regidor de Betanzos, Fernán Raimóndez de Figueroa: «Ytem mando a los lazarados de a por desta çibdad, de pitaça, en el día de mi entierro, una pipa de vino blanco y a cada uno, su rrazon de pan e carne o pescado, como fuere el día de mi sepultura». «Colección de documentos brigantinos», *Anuario Brigantino*, IX, (1951), s/p.; CARRO OTERO, J., FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C. y GARCÍA CORTES, R.: «Reedificación, en 1798,...», op. cit., p. 54, nota 26.

En resumen, se trata de la obra de un artista que maneja unos clichés aprendidos y repetidos constantemente como consecuencia de su papel de mero colaborador³¹. A pesar de ello, dicha reiteración no impide que Reymóndez introduzca algunos rasgos innovadores como los tinteros o la bujía en busca de una mayor verosimilitud.

³¹ GARCÍA IGLESIAS, J.M.: «El tránsito del manierismo al barroco...», op. cit., p. 187; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: «El Barroco», *Gran Enciclopedia Temática. Arte*. VI, Barcelona, 1988, p. 109.