

# Apuntes para el estudio del convento de las Agustinas Recoletas de Betanzos: análisis iconográfico y estilístico de las esculturas del retablo mayor<sup>1</sup>

MARICA LÓPEZ CALDERÓN\*

## Sumario

Estudio desde los puntos de vista iconográfico y formal de las 7 tallas y los 2 relieves del retablo mayor de las Agustinas Recoletas de Betanzos, a partir de los cuales se establece su cronología y artífice.

## Abstract

A study from the iconographic and serious points of view of the 7 carvings and 2 reliefs of the main altarpiece of the Agustinas Recoletas of Betanzos, from which we can establish its chronology and craftsman.

Dentro del conjunto de esculturas que forman hoy parte del retablo mayor de la Iglesia de las agustinas recoletas de Betanzos (Lámina 1) pueden distinguirse, en base a su cronología, dos grandes grupos: por un lado, las coetáneas a la construcción del retablo, esto es, mediados del siglo XVIII<sup>2</sup> y, por otro, las realizadas a principios del siglo XX.

Al primer grupo, el de mediados del siglo XVIII, pertenecen los dos santos obispos, san Cipriano y san Agustín, la madre de este, santa Mónica, san Juan evangelista y la Virgen del Carmen, así como los relieves del propio retablo en los que se representa el grupo de la Anunciación y la figura de Dios Padre. Estilísticamente son barrocas y su artífice el taller del entallador que ejecuta el retablo.

Al segundo grupo, el de principios del siglo XX, pertenecen los dos Sagrados Corazones, el de Jesús y el de María. Estilísticamente son eclécticas y su artífice el taller de “El arte cristiano” de Olot, según se recoge en la firma situada en la parte de atrás del manto de cada una de las figuras.

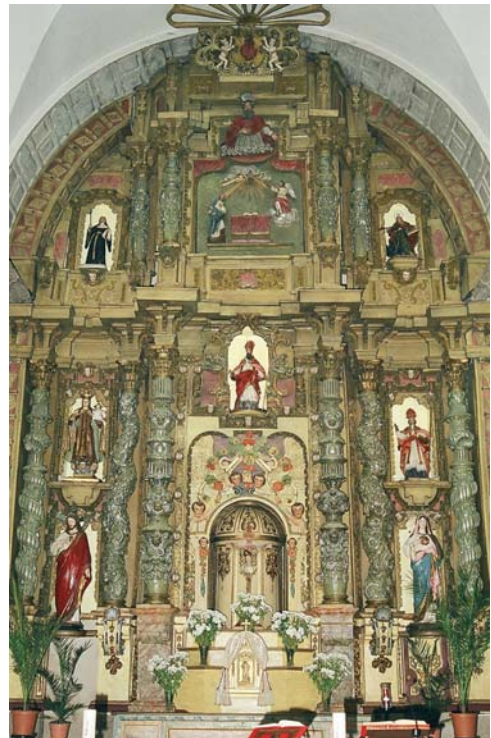


LÁMINA 1. Retablo Mayor de la Anunciación.

\* Marica López Calderón es becaria predoctoral del Departamento de Historia del Arte. USC.

## A. ESCULTURAS DE MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

FIGURA DE DIOS PADRE Y GRUPO DE LA ANUNCIACIÓN (Ático. Calle central. Láminas 2 y 3). Al describir las esculturas que conforman el retablo mayor de las agustinas recoletas de Betanzos, Leopoldo Fernández Gasalla comienza diciendo que “preside el conjunto un torso de Dios Padre”<sup>3</sup>, lo cual, la figura de Dios Padre como remate de un retablo, será una constante en el barroco gallego, siendo utilizada por vez primera por Simón Rodríguez en el año 1721 en la capilla de la Prima<sup>4</sup>.

Iconográficamente se representa a un Dios Padre maduro y barbado, respondiendo así a su iconografía habitual. Viste túnica blanca y manto rojo, indumentaria que también caracteriza a su Hijo, como a los apóstoles, y no porta ningún atributo.

Formalmente, presenta toda una serie de características que veremos repetirse en las esculturas de este taller: primero, falta de monumentalidad y realismo aparentemente sin contrastar con el natural, si bien es cierto que hay cierta tendencia a la idealización por medio de un rostro ovalado y una nariz recta y estrecha, pero sin renunciar al detalle realista; segundo, dificultades para modelar, lo que se traduce en la estandarización de facciones, así como en la renuncia al detalle; tercero, una estructura del rostro basada en una nariz excesivamente pequeña en el conjunto de la cara –lo cual, en este caso, se debe a que, a su vez, la frente es demasiado grande- y un pliegue buconasal muy prominente, resultando una enorme distancia entre la punta de la nariz y el labio superior, caracterizado por su volumen. En este caso, la barba no nos permite apreciar otro de los rasgos que definen la estructura del rostro en este taller, a saber, un mentón pequeño, redondeado y bastante prominente, característico de la segunda mitad del XVIII, pero sí la podemos comparar con la de la talla de san Cipriano y veremos que mientras que en este último barba y bigote se funden, en Dios Padre no, el bigote se dispone por encima de la barba, lo cual nos remite a una solución anterior a la de san Cipriano; y, cuarto, manos toscas, aunque a diferencia de otras tallas, están trabajadas anatómicamente.

Por lo que respecta a los paños, estos se caracterizan por un tratamiento a base de profundas incisiones, lo cual, no nos permite establecer paralelismos con los de las restantes esculturas del retablo, pues, incluso, los del relieve inferior, como veremos, aún presentando una estructura muy simple, alcanzan una mayor complejidad.

En cuanto al grupo de la Anunciación, desde un punto de vista iconográfico, presenta a sus tres personajes característicos: María, el arcángel san Gabriel y el Espíritu Santo, si bien hay que hacer dos matizaciones al respecto. Por un lado, el arcángel san Gabriel se representa solo, aunque a partir de Trento es frecuente que lo acompañen otros ángeles para solemnizar el mensaje, así lo encontramos, dentro del arte gallego, en la Anunciación de Santa María de Asados (Rianxo), en la Anunciación del Santuario de Nuestra Señora de Castrobuxán (San Xoan de Calo) y en la Anunciación de la parroquia de San Mamed de Longa; por otro, el Espíritu Santo, según Réau<sup>5</sup>, tan sólo entra en escena cuando el acento se pone en el misterio de la Encarnación, tal es nuestro caso, pues en la *Capitulación I<sup>a</sup>* se lee: “*Que la advocación del convento ha de ser de la Anunciación de Nuestra Señora y dedicada a este soberano misterio*”<sup>6</sup>, es decir, la advocación del convento está dedicada al misterio de la Encarnación, en tanto cuanto la *Annuntiatio Christi* y la *Conceptio* son una sola, de ahí que este relieve del retablo también acoja la representación del Espíritu Santo.

La iconografía de María es la característica de la Anunciación, a saber, arrodillada sobre un reclinatorio, genuflexión que ya encontramos en la tradición pictórica de Giotto



LÁMINA 2. Figura de Dios Padre.

LÁMINA 3. Grupo de la Anunciación.



y que codifica Seudo Buenaventura en sus *Meditaciones* a finales del XIV, y con un libro, un atributo frecuente en distintas representaciones de la Virgen y que en el caso concreto de la Anunciación se interpreta como la Virgen leyendo<sup>7</sup> la profecía de Isaías: “*Ecce Virgo concipiet*”, es decir, “He aquí que una Virgen concebirá”, en el momento en que el arcángel san Gabriel la sorprende. Por otra parte, viste la indumentaria sagrada: una túnica lisa, ceñida en la cintura, y un manto que actúa tanto como prenda de vestir, como tocado, en tanto cuanto cubre la cabeza de María, que, en este caso, prescinde del velo, otro complemento frecuente en la vestimenta mariana.

El arcángel san Gabriel se representa solo, como ya se ha dicho, a la derecha de María, ubicación frecuente a partir del *Cinquecento*, pues antes llegaba por la izquierda<sup>8</sup>, y planeando sobre una nube, disposición característica a partir de Trento, que nace en un intento de reaccionar contra la excesiva familiaridad del arte religioso del siglo XV. Lleva su vestimenta habitual, el hábito blanco, y sobre los hombros están insertas las alas blancas, las cuales, en este caso, se disponen desplegadas. El dedo índice de la mano derecha se dirige hacia la paloma, un gesto habitual en las representaciones de la Anunciación del arte gallego<sup>9</sup>, mientras que la izquierda no porta ningún atributo, lo cual también es frecuente, si bien, a veces, lleva el lirio<sup>10</sup> o, incluso, el cetro rematado en flor de lis<sup>11</sup>.

Por último, el Espíritu Santo, cuya presencia en el retablo ya ha quedado explicada, también responde a su iconografía habitual, a saber, una paloma descendiendo en picado desde lo alto del cielo hacia la Virgen, en medio de un haz de rayos luminosos.

Desde un punto de vista formal, las figuras de la Virgen y del arcángel san Gabriel responden a la misma mano. En ambas nos encontramos con un rostro caracterizado por la falta de monumentalidad y un realismo aparentemente sin contrastar con el natural, incluso puede hablarse de estandarización de facciones. No concreta detalles y tiene grandes dificultades para modelar. El entrecejo es estrecho y no rehunde el puente nasal; la nariz recta y con cierto trazado aguileño, resultando la de la Virgen excesivamente pequeña – desproporcionada- en el conjunto del rostro, no así la del arcángel; la boca es muy pequeña, con labios carnosos, cerrada la de María, aunque está en actitud de abrirla, y ya abierta la del arcángel, y ambas presentan el mentón característico de la segunda mitad del siglo XVIII: pequeño, redondeado y bastante prominente; el cuello, tanto la Virgen como el arcángel lo tienen corto y sin concretar anatómicamente, al tiempo que sus manos, toscas y prácticamente sin trabajar, se caracterizan por unos dedos cortos, en los que apenas se marcan las falangetas, con unas uñas anchas, redondeadas y poco destacadas.

Por último, por lo que respecta a los pliegues, en el arcángel casi no son visibles por el manto que los envuelve, aún así puede apreciarse la simplicidad del hábito, simplicidad que también encontramos en la túnica de María: se compone a base de dos grandes pliegues, separados por un pliegue central, cuyo borde inferior nos remite al característico bucle dieciochesco, en la línea del taller de Romay<sup>12</sup> o, posteriormente, de José Gambino<sup>13</sup>. Se trata de pliegues pesados, rígidos y sintéticos, es decir, trabajados en grandes planos y prácticamente sin aristar, a través de los cuales se busca mostrar la pierna subyacente, especialmente la genuflexa.

SAN JUAN EVANGELISTA (Ático. Calle de la epístola. Lámina 4). Dejando a un lado los relieves de la calle central del retablo, pasemos a analizar las tallas de las hornacinas. El hecho de escoger la del san Juan Evangelista como la primera se debe a que, como se verá, sus características formales nos llevan a pensar que estamos ante la misma mano que

trabaja en el grupo de la Anunciación, pero antes de entrar en dicho estudio atendamos a su iconografía.

Se representa joven y sin barba conforme a su iconografía usual porque, por un lado, según la tradición, era mozo cuando fue llamado al apostolado, además de el menor de ellos, y, por otro, en virtud de su perpetua virginidad. Viste la indumentaria apostólica: túnica y manto rojo, color habitual del martirio, pues, aunque no murió víctima de ningún tormento, está considerado un mártir, ya que, como dice Ribadeneira, “no faltó el ánimo al martirio, sino el martirio al ánimo de san Juan”<sup>14</sup>. Por lo que respecta a la túnica, ésta es de color verde y aunque Carmona Muela señala que su color habitual es el azul o el blanco en base a su pureza y virginidad, lo cierto es que en el arte gallego la encontramos normalmente tal y como se representa en la talla del retablo de las agustinas recoletas, esto es, de verde<sup>15</sup>. Por último lleva como atributos el libro, la pluma y el águila, propios de su representación como evangelista.



LÁMINA 4. San Juan Evangelista.

Formalmente, como ya adelantábamos al inicio, sus características responden a las que nos encontramos en la Virgen y en el arcángel san Gabriel del grupo de la Anunciación. Su rostro, como el de estos, se define por la falta de monumentalidad y un realismo aparentemente sin contrastar con el natural, llegando a la estandarización de facciones. No concreta detalles y tiene grandes dificultades para modelar. El entrecejo vuelve a ser estrecho, la nariz pequeña y desproporcionada en el conjunto de la cara, la boca, igualmente, pequeña y cerrada –aunque está en actitud de abrirla como la de María– con labios carnosos y el mentón, de nuevo, pequeño, redondeado y bastante prominente, un mentón, como ya se ha dicho, característico de la segunda mitad del siglo XVIII. Pero, es más, la estructura del rostro del san Juan evangelista es idéntica a la de los rostros de la Virgen y del arcángel: en todos ellos tenemos una nariz muy pequeña, a continuación un pliegue buconasal muy pronunciado, a la vez que demasiado grande, lo que provoca que la distancia punta de la nariz –labio superior sea excesiva y, por último, un mentón pequeño, redondeado y prominente, cuya distancia respecto a la punta de la nariz vuelve a ser excesiva o, si se prefiere, desproporcionada.

El cuello corto y sin concretar anatómicamente y las manos toscas y sin trabajar, con dedos cortos y uñas anchas, redondeadas y poco marcadas son características que, igualmente, nos remiten al grupo de la Anunciación, así como la forma de estar trabajados el pie y los pliegues. Respecto a lo primero, el pie, este es similar al del arcángel: un pie tosco y sin trabajar, con dedos cortos, siendo el segundo más largo que el primero; en cuanto a los pliegues son idénticos a los de la Virgen: paños pesados y rígidos, con un modelado bastante plástico y una estructura muy simple: compone a base de dos grandes

pliegues, separados por un pliegue central, cuyo borde inferior nos remite, como en María, al característico bucle dieciochesco. Se trata, de nuevo, de pliegues sintéticos, trabajados en grandes planos y prácticamente sin aristar, a través de los cuales se busca mostrar las piernas subyacentes, en especial, la exonerada, para lo cual se juega con una arista – de forma redondeada- paralela al corte inguinal, que denota el muslo, y otra que baja para subrayar la rodilla.

Tras las características expuestas se entenderá la conclusión que planteamos al inicio: el autor de esta talla debe de ser el mismo que el que realiza la del grupo de la Anunciación.

SANTA MÓNICA (Ático. Calle del evangelio. Lámina 5). Iconográficamente se representa en actitud llorosa, portando un crucifijo y un pañuelo en sus manos, como es habitual, y, aunque generalmente viste el traje oscuro y la toca propia de las viudas, aquí lleva el hábito de la Orden de las agustinas: hábito talar de paño negro con anchas mangas, cinturón de cuero<sup>16</sup>, toca blanca y velo negro, lo cual es lógico si tenemos en cuenta que la talla se realiza para un convento de agustinas y que santa Mónica no deja de ser la madre de su fundador, san Agustín.

Formalmente, se diferencia de la talla anterior tanto en el tratamiento del rostro como de los pliegues, lo cual nos lleva a plantear que estamos ante una mano distinta de la que trabaja en el san Juan evangelista, pero perteneciente al mismo taller, en tanto cuanto el tratamiento de las manos, toscas y sin trabajar, así como la estructura del rostro nos remiten a las fórmulas ya conocidas: entrecejo estrecho, a continuación la nariz recta y con cierto trazado aguileño, rematada en la punta con una forma redondeada, le sigue el pliegue buconasal prominente, una boca muy pequeña y entreabierta, con labios carnosos, y, por último, el mentón característico de la segunda mitad del XVIII, pequeño, redondeado y bastante prominente. La diferencia estriba, por un lado, en el tamaño de la nariz, pues en este caso sí guarda proporción en el conjunto de la cara, lo que se traduce en que todo el rostro esté proporcionado: la distancia punta de la nariz – labio superior es la correcta o, lo que es lo mismo, el pliegue buconasal ya no es excesivamente grande, al tiempo que la distancia punta de la nariz – mentón también es la adecuada; por otro, el tratamiento del rostro se caracteriza por un mayor naturalismo y una mayor riqueza en el modelado de las facciones, frente a la estandarización del san Juan, presentando un modelado pictórico frente al plástico del evangelista. Parece



LÁMINA 5. Santa Mónica.

como si el autor del san Juan, la Virgen y el arcángel repitiera las fórmulas de santa Mónica desclasificándolas artesanalmente.

Igualmente, por lo que respecta a los pliegues, frente a la simplicidad ya comentada de los de las tallas del retablo y los del discípulo predilecto de Jesús, los de la santa, bastante pesados y rígidos, responden a una estructura y a un tratamiento característicos de mediados del XVIII: por un lado, su estructura está próxima a la empleada por el taller de Romay en algunas de las imágenes realizadas para San Martín Pinarío<sup>17</sup>, una estructura que resulta novedosa y que después, mucho más elaborada, encontraremos en José Gambino<sup>18</sup>: compone a partir de dos estrechos pliegues cónicos en los extremos, un gran corte inguinal sobre la pierna adelantada, a través del cual se subraya la presencia de la misma, y una disposición bastante vertical sobre los pliegues del otro lado; por otro, su tratamiento, paños muy aristados, con una arista cada vez menos redondeada y dotados de cierto movimiento nos remiten a la cronología ya antes citada de mediados del XVIII.



LÁMINA 6. *Virgen del Carmen.*

VIRGEN DEL CARMEN (Primer cuerpo. Hornacina del segundo nivel. Lado del evangelio. Lámina 6). Se representa conforme a su iconografía usual: de pie, dispuesta sobre una nube con tres querubines y sosteniendo al Niño con su brazo izquierdo, mientras que con el derecho ofrece el escapulario carmelitano. Viste con el aspecto de una carmelita, con la única excepción de que no reduce y recata el rostro con una toca: hábito de color castaño, escapulario del mismo color que el hábito, castaño, en el que además se dispone el blasón de la orden carmelita y ancha capa de paño blanco, indumentaria que será la característica en las representaciones de la Virgen del Carmen a partir del siglo XVIII, pues en sus inicios vestía la clásica túnica y manto.

Formalmente su rostro nos remite al autor del grupo de la Anunciación y san Juan evangelista, no así sus paños, de mayor complejidad, cuya mano está más próxima a la que trabaja en la santa Mónica. Vayamos por partes.

El rostro se caracteriza por la estandarización de facciones, la falta de monumentalidad y un realismo sin contrastar con el natural. Asimismo, muestra grandes dificultades para modelar y apenas sí concreta detalles. En cuanto a su estructura presenta la ya conocida: entrecejo estrecho, sin rehundir el puente nasal, a continuación una nariz excesivamente pequeña, recta y con cierto trazado aguileño, seguida de un pliegue buconasal muy

prominente y demasiado amplio, a consecuencia de la desproporción de la nariz, luego una boca muy pequeña y cerrada, aunque, una vez más, en actitud de abrirla, con labios carnosos y, finalmente, un mentón pequeño, redondeado y bastante prominente, cuya distancia respecto a la punta de la nariz vuelve a ser excesiva, de nuevo, provocado por la desproporción de esta. El cuello, como en María, el arcángel y el evangelista, es corto y sin concretar anatómicamente, al tiempo que sus manos son toscas y están sin trabajar, si bien es cierto que ahora sus dedos rechonchos, con unas uñas conseguidas a base de una profunda incisión, difieren de los de estas figuras.

Sus paños, como ya adelantábamos, al igual que los de santa Mónica se caracterizan por una mayor complejidad, frente a los que talla la primera mano en el san Juan evangelista, la Virgen y el arcángel, e, incluso, como en la santa, se definen por perder la nitidez de división en cinco zonas, que luego veremos en las imágenes de san Agustín y san Cipriano, lo cual nos permite hablar de una solución novedosa (pues la otra no deja de jugar con una estructura retardataria) que se introduce en la cuarta década del XVIII a través del taller de Romay, primero, y de José Gambino, después. Del mismo modo, su tratamiento, pliegues muy aristados, nos remiten a los de santa Mónica, siendo estos los que, como ya dijimos, caracterizan a las tallas de mediados del XVIII; es más, los paños de la Virgen del Carmen introducen una novedad en su tratamiento respecto a los de la santa: el pliegue lateral derecho se aplana, lo cual es una solución que comienza a utilizar Gambino en la década de los cincuenta, concretamente, hacia 1757 en las figuras del coro bajo del convento del Carmen, una de las cuales es, precisamente, la Virgen del Carmen.

Y por lo que respecta al Niño Jesús que sostiene la Virgen, éste se identifica (además de estar, claro está, en compañía de su madre, a través de lo cual lo que se consigue es realzar la propia iconografía de Nuestra Señora) por el nimbo crucífero<sup>19</sup> con tres potencias, que porta sobre su cabeza a modo de atributo.

Su rostro presenta las mismas características que el de la talla de la Virgen, lo cual nos lleva a pensar que lo realiza la misma mano; y, respecto al tratamiento de su cuerpo, rechoncho y con cierta falta de organicidad, especialmente en la disposición de los brazos, nos recuerda al de los angelotes del propio retablo, como los que en el piso superior portan la tarja con el corazón llameante de san Agustín, diferenciándose tan sólo de estos en que al Niño Jesús se le concede un mayor tratamiento anatómico en el cuerpo.

LOS SANTOS OBISPOS: SAN AGUSTÍN (Cuerpo de gloria. Hornacina central. Lámina 7) Y SAN CIPRIANO (Primer cuerpo. Hornacina del segundo nivel. Lado de la epístola. Lámina 8). San Agustín se representa joven y sin barba, una iconografía frecuente hasta el siglo XVI, momento en que empieza a imponerse el tipo patriarcal, maduro y barbado, siendo, precisamente, esta última iconografía la más abundante en el arte gallego<sup>20</sup>. Viste con ornamentos pontificales propios de su jerarquía: capa pluvial, sobrepelliz sobre sotana violácea y mitra, aunque creemos que cabría la posibilidad de que originariamente su indumentaria no fuera exactamente ésta, sino una mezcla entre la vestimenta que le corresponde como obispo y la que le corresponde como monje agustino, lo cual se conseguiría cambiando tan sólo el color violáceo de la sotana por el negro que caracteriza al hábito agustino. Esta hipótesis se plantea en base a dos motivos: primero, por la ubicación de la imagen. Es lógico pensar que si la talla está destinada a un convento de agustinas, su fundador, san Agustín, se represente con el hábito de la orden, lo cual, además, cobra



mayor fuerza si tenemos en cuenta que la figura de santa Mónica para el mismo retablo, sí viste como una agustina; y, segundo, teniendo presente su iconografía habitual en el arte gallego. En este sentido, la representación más frecuente es la de san Agustín sólo como monje<sup>21</sup> o, en todo caso, san Agustín como monje y obispo<sup>22</sup>, tal y como planteamos que estuviera caracterizado en el retablo de las recoletas, mientras que de su imagen exclusivamente como obispo, como nos la encontramos hoy en dicho retablo, no conocemos ningún ejemplo.

Por último, y ya para finalizar con el estudio de la indumentaria, resulta curiosa la decoración que se le da a la mitra del obispo, la cual a base de motivos de acanto bifurcado, formado por dos tornapuntas de zarcillos naturalistas, simétricos y cerrados, nos remite a la decoración que nos encontramos en el intermedio de la predela del propio retablo.

En cuanto a sus atributos, en este caso, porta el libro en calidad de escritor y Doctor de la Iglesia.

Formalmente, la mano que la talla poco tiene que ver con las comentadas hasta el momento, pues en esta figura la falta de monumentalidad y las dificultades para modelar que veíamos en las anteriores, todavía se acusan mucho más, hasta el punto de que la parte frontal del rostro parece trabajada con total independencia de la lateral. Un rostro que, por otra parte, tampoco presenta la estructura que veíamos definir a las imágenes anteriores, y

en el que la boca, grande y entreabierta, con labios muy finos, y el mentón, poco prominente, también difiere de lo analizado hasta el momento, así como el cuello que, aunque corto, marca la zona de la tráquea, concebida geoméricamente como si se tratase de un rectángulo. Por otra parte, el punto de partida del pelo es una estructura retardataria, de hacia 1700, consistente en enmarcar el rostro a ambos lados a través de un pelo trabajado en caracolillos.

Por lo que respecta a los paños, estos todavía presentan una estructura próxima a las cinco zonas derivadas de Mateo de Prado, una vez más diferenciándose en esto de las imágenes estudiadas hasta el momento: dos laterales tubulares, sin requebrar, dos que caen sobre sendas piernas, aunque apenas sí las denotan, y, por último, una gran zona central, en la que podría interpretarse que hay un tímido intento de lograr el bucle característico del XVIII, como en el san Juan evangelista, aunque el resultado no sea tan satisfactorio. Sobre esta estructura, que si bien retardataria, aún es utilizada en el primer



LÁMINA 7. San Agustín.

tercio del XVIII por el taller de Romay<sup>23</sup> y, posteriormente, por José Gambino<sup>24</sup>, se disponen unos pliegues con un modelado pictórico, muy movidos y muy aristados, como es propio de la escultura de mediados del XVIII.

Por su parte, san Cipriano se representa barbado, aunque en Galicia también es frecuente encontrarlo sin barba<sup>25</sup>, vistiendo los ornamentos pontificales, capa pluvial y mitra, y portando como atributo el báculo episcopal.

Desde el punto de vista formal, al igual que le ocurría al san Agustín, su talla se aleja de la de las figuras anteriores, si bien, en este caso, motivado por una mayor calidad de la misma: en el rostro se aprecia un incremento del naturalismo, así como del modelado de las facciones, pudiendo hablarse, incluso, de cierto idealismo –pero sin renunciar al detalle realista-. Es de destacar el tratamiento del bigote, pues el hecho de que se funda con la propia barba, nos permite datar la obra a mediados del XVIII, ya que es esta una característica que introduce el taller de Romay y,



LÁMINA 8. *San Cipriano.*

concretamente, el llamado Benito Silveira. Del mismo modo, las manos, ahora trabajadas a base de grandes planos, son más esbeltas, al tiempo que los dedos y las uñas están más conseguidos.

Por lo que respecta a los pliegues su estructura es similar a la de san Agustín, a saber, una estructura retardataria, en cinco zonas, derivada de Mateo de Prado, si bien se diferencia de ésta en que ahora las zonas que caen sobre sendas piernas y, especialmente, la de la exonerada, subrayan su presencia, lo cual se aproxima todavía más al quehacer del taller de Romay. Igualmente, el tratamiento de los paños, redondeados, se alejan de los del doctor de la Iglesia, mucho más aristados, aunque tanto a uno como a otro se los dota de un gran movimiento, característico de mediados del XVIII.

## B. ESCULTURAS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

SAGRADOS CORAZONES DE JESÚS<sup>26</sup> Y DE MARÍA (Primer cuerpo. Hornacina del primer nivel. Lado del evangelio y lado de la epístola. Láminas 9 y 10). Se trata de una iconografía tardía<sup>27</sup> en la que lo más característico, como representación de Sagrados Corazones, es el corazón en llamas, dispuesto exteriormente sobre el pecho, del que emanan rayos de luz, y que en el caso de Cristo va rodeado de una corona de espinas, a la vez que rematado por una pequeña cruz, mientras que el de María presenta una corona de rosas. El primero viste túnica y manto terciado, indumentaria característica de los apóstoles, y la segunda, al igual que veíamos en la Virgen del grupo de la Anunciación, lleva la vestimenta sagrada: una túnica lisa, ceñida en la cintura, y un manto que actúa tanto como prenda de vestir, como tocado, en tanto cuanto cubre la cabeza de María, que, nuevamente, prescinde del velo, recordemos, otro complemento frecuente en su atuendo.

Desde el punto de vista estilístico, ambas tallas se caracterizan por su eclecticismo, en el que se combinan elementos góticos, clasicistas y modernistas. Gótico es la rigidez de la escultura, sin romper el espacio medio limitado, su serenidad e idealismo, así como el tratamiento del paño

por medio de triángulos; clasicista es el naturalismo con base a elementos académicos, propio del siglo XIX; y modernista el tratamiento plástico dúctil, lo cual es muy obvio en los cabellos.

Como ya adelantábamos al inicio, su artífice, de acuerdo con la firma situada en la parte de atrás del manto de cada una de las figuras, es el taller de “El arte cristiano” de Olot, y su cronología, muy posiblemente, principios del siglo XX, afirmación que se fundamenta en el hecho de que el Sagrado Corazón de Jesús de las agustinas recoletas aparece recogido en el catálogo<sup>28</sup> como el modelo nº 27 de los 503 que se contabilizan, al tiempo que el Sagrado Corazón de María, en ese mismo catálogo<sup>29</sup>, es el nº 11 de los 512.



LÁMINA 9. Sagrado Corazón de Jesús.  
LÁMINA 10. Sagrado Corazón de María.

#### NOTAS

1 El presente artículo es resultado del informe histórico artístico para la restauración del retablo mayor de la Anunciación, realizado bajo supervisión del Profesor D. Juan Monterroso Montero, y forma parte de las investigaciones llevadas a cabo en el contexto del proyecto de investigación ‘De la consolidación a la dispersión. El monacato benedictino en Galicia’ (PGIDIT03PXIB21002PR: 2003-2006).

2 Para más datos sobre la cronología y artífice del retablo mayor véase el artículo “Apuntes para el estudio del convento de las agustinas recoletas de Betanzos: forma y contenido en el retablo mayor de la Anunciación” incluido en esta publicación.

3 FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo: “Estudio histórico-artístico del Hospital y Convento de la Anunciación de Betanzos (1505-1874)”. *Memoria Artis. Studia in memoriam. María Dolores Vila Jato*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003; p. 282.

4 FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen: *Simón Rodríguez*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989; p. 70.

5 RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*, T.1, Vol.2, Barcelona, ed. Del Serbal, 1996; p. 193.

6 PÉREZ VIÑA, M<sup>a</sup> del Carmen: “Notas para la historia del convento de la Anunciación de Betanzos, 1679-1989” *Recollectio*, 17 (1994); p. 119.

7 Decimos que la Virgen está leyendo porque el libro se representa abierto, si estuviera cerrado se interpreta como María meditando sobre dicha profecía. Vid. TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, ed. Plus Ultra, 1946; pp. 566-567.

8 El arte gallego combina ambas ubicaciones. Así, a la derecha de la Virgen, como en el retablo de las agustinas recoletas, lo encontramos en la Anunciación de los dominicos de Bayona, en la Anunciación de la parroquia de San Mamed de Longa y en la Anunciación de San Cristóbal de Xavestre; situado a la izquierda lo podemos ver en la Anunciación de Santa M<sup>a</sup> de Asados, en la Anunciación de Santa M<sup>a</sup> de Castro y en la Anunciación del santuario de Nuestra Señora de Castrobuxán (San Xoan de Calo).

9 Sirvan como ejemplos la Anunciación de la parroquia de San Mamed de Longa, la Anunciación de San Cristóbal de Xavestre, la Anunciación de Santa M<sup>a</sup> de Asados y la Anunciación de Nuestra Señora de Castrobuxán (San Xoan de Calo).

10 Es el caso de la Anunciación de los dominicos de Bayona y de la Anunciación de Santa M<sup>a</sup> de Castro.

11 Es el caso de la Anunciación de Santa M<sup>a</sup> de Asados (Rianxo).

12 Un buen ejemplo de lo dicho lo constituye el san Anselmo del retablo de San Benito de San Martín Pinario.

13 En José Gambino el bucle dieciochesco lo encontramos en obras como el san José de las Huérfanas (1756), el san José –de la portería– del convento del Carmen de Arriba (1759) y el san Juan Evangelista de San Martín Pinario (1765).

14 Cit. CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los Santos*, Madrid, ed. Istmo, 2003; p. 234. De hecho, san Juan salió ileso, primero, de un baño de aceite hirviendo, ordenado por Diocleciano y, luego, del veneno de una copa que bebe ante el sacerdote Aristodemo para demostrar que su fe era la verdadera.

15 Sirvan como ejemplos el san Juan evangelista de la puerta izquierda de Job, el san Juan evangelista de San Breixo de Oza, el san Juan evangelista de San Lorenzo de Berdillo y el san Juan evangelista de Santa Eulalia de Arca.

16 El cinturón de cuero tiene su leyenda: se decía que la Virgen se lo había dado a san Agustín y a santa Mónica. Los padres agustinos lo distribuían bajo la invocación de santa Mónica y en las iglesias de la orden existían cofradías del cinturón. Vid. MÁLE, Emile: “La decoración de las Iglesias. Las Iglesias de las órdenes religiosas” en *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, ed. Encuentro, 2001; p. 429.

17 Concretamente la encontramos en las imágenes de san José, san Mauro, san Francisco, san Agustín, santo Domingo, santa Ana y san Ignacio de Loyola, imágenes que López Vázquez atribuye a la primera de las cuatro manos que distingue trabajando en los retablos de San Martín. Vid. FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen; LÓPEZ VÁZQUEZ, José M.: “La iglesia. Los retablos”. *Santiago. San Martín Pinario*. Op. Cit., p. 267.

18 Este, heredero en sus comienzos de la estructura de Mateo de Prado, nos ofrece una nueva composición en los pliegues en el *san José* del coro bajo del Carmen de Arriba, una obra que realiza hacia 1759, a partir de la cual la seguirá utilizando en obras como el *san Andrés* y *san Juan evangelista* de San Martín Pinario, de 1765.

19 El nimbo crucífero es el nimbo reservado a Cristo, del mismo modo que el de Dios Padre es triangular, el de la Virgen estrellado o el de los personajes bíblicos poligonal.

20 Ejemplos del tipo iconográfico de san Agustín patriarcal, maduro y barbado, los encontramos en la capilla de la Concepción de Paizás, capilla de las Virtudes (Pontedeume), San Estevo de Carboentes, San Julián de Cebreiro, San Tirso de Muiño, Santa María de Doroña y Santa María de Restande. Por el contrario, el tipo iconográfico de san Agustín joven y sin barba, como el de las agustinas recoletas, lo podemos ver en San Pedro de Herbogo.

21 Como ejemplo sirva el san Agustín de la Concepción de Paizás, capilla de las Virtudes (Pontedeume), San Julián de Cebreiro, San Tirso de Muiño, Santa María de Doroña, Santa María de Restande y San Pedro de Herbogo.

22 Como ejemplo sirva el san Agustín de San Estevo de Carboentes, el cual, iconográficamente, es idéntico al de las agustinas recoletas: capa pluvial, mitra y sobrepelliz, si bien esta se dispone sobre un hábito negro y no sobre una sotana violácea, por tanto, tal y como planteamos que podría ser la vestimenta original de la talla de san Agustín del citado convento.

23 Es el caso del san Juan Bautista, san Plácido, san Anselmo, santo Tomás de Aquino, san Benito, san Joaquín y san José de los retablos realizados para San Martín Pinario. Vid. FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen; LÓPEZ VÁZQUEZ, José M.: “La iglesia. Los retablos”. *Santiago. San Martín Pinario*. Op. Cit., pp. 267-268.

24 Es el caso del san Antonio del convento de Herbón (Padrón) realizado hacia 1749 o del san Famiano del monasterio de Oseira tallado entorno a 1753 – 1756.

25 Es el caso del san Cipriano de San Baia de Veora (ermita de San Caetano), San Ciprián de Ullabade (Tordoya), San Libran Ribarteme y Santa Cruz Campolongo.

26 Una imagen similar al Sagrado Corazón de Jesús de las agustinas recoletas de Betanzos la encontramos, en muy mal estado de conservación, en Santa M<sup>a</sup> Magdalena de Aldemunde (Carballo).

27 El origen de esta tradición se debe al normando Jean Eudes, fundador de los eudistas, y no a Marie Alacoque, como habitualmente se defiende. En 1668 Jean Eudes compuso el Oficio del Sagrado Corazón y en 1670 publicó *La Dévotion au coeur adorable de Jésus*, mientras que Marie tuvo su primera revelación en 1673. Esta nueva devoción se consagra oficialmente en 1685. Los jesuitas jugaron un papel muy importante en su patrocinio. Su culto tuvo enorme auge en Francia tras los desastres de 1870 y en España, concretamente Barcelona, tras la guerra civil: en el primero se levanta Montmartre y en el segundo una iglesia expiatoria del Sagrado Corazón (monte Tibidabo).

28 *El arte cristiano. Grandes talleres de estatuaria religiosa*, Vayreda, Bassols, Casabó y CIA S.L., Olot, Gerona, España, pp. 2-5.

29 *El arte cristiano. Grandes talleres de estatuaria religiosa*, Vayreda, Bassols, Casabó y CIA S.L., Olot, Gerona, España, p. 34.