

SAN ROQUE

San Roque, 2
15704, Santiago de Compostela

»»» El edificio

La capilla de San Roque tiene su origen en los continuos golpes de peste que sufrió la ciudad de Santiago en el siglo XVI. El contrato para su construcción se firma en el año 1520 con el arquitecto MARTÍN DE BLAS, si bien muy pronto debieron de abandonarse las obras, bien porque el final de la peste hizo olvidar las promesas de los promotores, bien porque el arquitecto señalado para su ejecución muere tan sólo dos años más tarde, en un momento en que, además, el cabildo compostelano estaba centrado en la construcción del claustro de la catedral, obra costosa que le impedía desviar el dinero para otros proyectos.

Cincuenta años más tarde, una nueva peste recuerda al cabildo y ayuntamiento compostelanos su antiguo voto y en 1570 se firma un nuevo contrato entre ALONSO RODRÍGUEZ y PEDRO NUÑEZ, canteros, y Francisco de Pereira, como mayordomo de la capilla, para hacer 150 varas de piedra de perpiaño para la misma. El 17 de junio de 1571, los canteros GREGORIO FERNÁNDEZ y ANTONIO PÉREZ se comprometen a hacer obras de cantería en la capilla bajo la supervisión de JUAN DE HERRERA. La Iglesia se finaliza en 1576 y, un año más tarde, el arzobispo D. Francisco Blanco funda un hospital en el terreno contiguo al de la capilla. De la obra primitiva poco se conserva, puesto que fue muchas veces reconstruida. Consta de una nave cubierta por bóveda de cañón apoyada en arcos fajones y ábside semicircular que alberga el retablo. La puerta de acceso data de 1717, así como la ventana rasgada del coro y la pequeña espadaña.

Bibliografía. VILA JATO, M.^a D.: “O Hospital de San Roque”, *Santiago de Compostela*. A Coruña, 1993, pp. 490-492

»»» El mobiliario

En agosto de 1740 los cofrades de San Roque deciden encargar un retablo mayor para su capilla al objeto de sustituir el existente que había sido realizado en el año 1604 por Juan Dávila y Gregorio Español. Su primera intención fue solicitar a Fernando de Casas y Novoa un proyecto, pero, como en agosto de 1741 este “no había hecho la planta del retablo por sus ocupaciones”, acordaron buscar “otro maestro de inteligencia que la haga”. Y ese *maestro de inteligencia* fue Simón Rodríguez. En 1742, este presenta su proyecto a los cofrades y, ese mismo año, se adjudica a Domingo de Romay su ejecución, quien trabajará, siempre bajo el dictamen del arquitecto, en compañía de Francisco de Casas, Andrés Ignacio Mariño y Bernardo García. Cinco años más tarde, en abril de 1747, se concluía la obra.

El retablo sigue un planteamiento similar al de los retablos que Rodríguez proyecta para la Compañía de Jesús en 1727 y los mercedarios de Conxo en 1735, ambos claros exponentes de su concepto de arquitectura barroca. En este sentido, el arquitecto rompe con los planteamientos clásicos tanto desde el punto de vista estructural como ornamental.

Estructuralmente, Rodríguez concibe el retablo de San Roque a partir de una división vertical en tres calles -la central y las dos laterales-, mientras que rompe con la organización clásica de división horizontal. Es decir, no existe una clara división en cuerpos, lo que es fruto del tratamiento independiente que recibe la calle central frente a las laterales. Así, mientras estas últimas se dividen en dos cuerpos: el primero se proyecta desde el basamento hasta la cornisa que sustenta los cuatro cilindros y el segundo desde estos últimos hasta su remate, la calle central lo hace en tres: el primero se corresponde con el Sagrario y Expositor, los cuales se hallan flanqueados por cuatro pares de columnas de pronunciado éntasis -las típicas de Rodríguez-; el segundo tiene como centro la hornacina principal enmarcada, en este caso, por dos pares de columnas; y el tercero se encuentra presidido por la hornacina que acoge la imagen de la Inmaculada Concepción enmarcada, de nuevo, por cuatro pares de columnas. Incluso, obsérvese, cómo la propia calle central no ofrece una clara división en cuerpos desde el punto y hora en que se ha eliminado de la misma todo elemento tectónico: no existe ningún entablamento corrido que, como en un retablo clásico, señale la separación de los tres cuerpos.

Resultado de esta organización anticlásica es el interés preferencial por la calle central -se privilegia al disponer de tres cuerpos en vez de dos- y el deseo de acentuar la verticalidad del conjunto -conseguido en el momento en que se suprimen los elementos tectónicos-. Este movimiento ascensional, la tensión constante hacia la verticalidad -anunciada desde el arranque mismo del retablo: las columnas del primer cuerpo se alzan sobre un doble pedestal-, constituye una de las señas de identidad del retablo barroco.

Ahora bien, el lenguaje barroco no sólo prima el movimiento ascensional, sino que también desafía los principios estáticos clásicos a partir de un movimiento constante de planos como, de hecho, también se aprecia en este retablo de Simón Rodríguez. El retablo deja, pues, de ser un conjunto adosado al muro para abarcar un espacio mucho más amplio. En este sentido, se proyecta tanto hacia adelante -hacia el espacio del fiel-, como hacia el fondo.

Respecto a lo primero, Simón Rodríguez mueve el retablo hacia el frente al proyectar hacia el mismo los elementos sustentantes de cada una de las tres calles. Así, obsérvese cómo el primer cuerpo de las calles laterales sale decididamente al encuentro del espectador, despegándose del muro del fondo, a partir del carácter exento de los dos pares de columnas que lo articulan, al tiempo que sus netos imprimen gran movimiento al retablo desde su arranque. Y, por si en el retablo no fuese suficiente el avance de

pedestales y columnas respecto al testero, todavía en el frente de los primeros se disponen grandes volutas, envueltas en acantos, que desde los dados inferiores ascienden hasta las columnas para servir de asiento de ángeles. Este hecho, la proyección de las grandes columnas al frente, provoca el hundimiento de las tres calles del retablo, pero sólo en los cuerpos inferiores en tanto en cuanto, a partir de la restante proyección de sus elementos sustentantes, el arquitecto acaba por traerlas al frente. De hecho, la proyección en el vacío de las placas dispuestas sobre el capitel de las columnas panzudas del primer cuerpo de la calle central inicia un avance progresivo que se repite en el cuerpo superior. En este, las columnas y los elementos yuxtapuestos que constituyen el elemento de apoyo de los extremos se proyectan hacia adelante merced, precisamente, al avance del referido cornisamento de las columnas inferiores, a la vez que se proyectan cada vez más hasta conseguir, en la parte álgida del segundo cuerpo, alcanzar la misma proyección que la que arranca con las calles laterales. Finalmente, a partir de la proyección del plafón, que cobija toda la calle central, solución peculiar del arquitecto, el retablo alcanza el clímax de movimiento hacia el frente, separándose cuatro metros del muro.

Respecto a lo segundo, Simón Rodríguez busca mover el retablo hacia el fondo, valiéndose para ello, dadas las reducidas dimensiones de la capilla, de recursos pictóricos. Así, en el primer cuerpo, al estar casi al mismo nivel del espectador, el arquitecto busca reforzar la sensación óptica de profundidad que produce un grupo de columnas en varios planos empequeñeciendo las posteriores. El distinto tamaño de las columnas se aprecia muy bien al observar las placas que se colocan sobre los capiteles: se evidencia que el tamaño de estas es mayor en las que ocupan los planos retrasados y menor en las que ocupan el primer plano, compensando, así, la distinta altura de las columnas. En el segundo cuerpo, el arquitecto vuelve a jugar con columnas en distintos planos y, también como en estas, de canon distinto, pero, ahora, son más cortas las del primer plano, sustentadoras de la bóveda de cañón que cierra la hornacina, como de nuevo refleja la placa colocada sobre sus capiteles. ¿Por qué? Porque al quedar a un nivel superior al del espectador habitual, los soportes del primer cuerpo se ven de por sí agrandados, efecto que Rodríguez corrige reduciendo el tamaño de estas columnas con respecto a las de atrás.

El resultado es un retablo escenario tan del gusto barroco, de manera que a través de su constante retroceso y avance, sobre todo de la parte central superior, el celebrante queda cobijado por ese espectacular escenario teatral, en donde el sacerdote, como partícipe directo y a la vez espectador del sacrificio de la Eucaristía, actúa de intermediario entre el mundo terreno y el mundo ultrasensible y, de este modo, los fieles se sienten participantes de los actos litúrgicos.

Por otra parte, consecuencia de la organización de los elementos sustentantes en distintos planos es el juego masa-vacío que define este retablo y, en general, toda la

producción de Simón Rodríguez y fruto de su distribución -la masa arriba y el vacío abajo (obsérvese cómo a medida que asciende el retablo se incrementa su abigarramiento y el grosor de los elementos arquitectónicos hasta culminar en la proyección del plafón macizo, recubierto con resaltos geométricos y acantos)- es el carácter atectónico del mismo, que se traduce en la inestabilidad como otro presupuesto arquitectónico, también de cariz anticlásico, de Simón Rodríguez. Pero, es más, junto con el juego masa-vacío, el maestro se vale de otros recursos, en puntos concretos del retablo, para provocarla: por un lado, la yuxtaposición de elementos que, en su proyección hacia el frente, van ganando en masa se levanta en los soportes extremos del segundo cuerpo sobre un elemento tan inestable como es el comienzo de un frontón curvo. Incluso, el maestro hace un guiño a su audacia estructural, enfatizando la idea de inestabilidad, al introducir, casi en su arranque, unos angelillos que, con su esfuerzo, parecen estar ayudando a soportar la estructura permitiendo el avance de las partes altas; por otro, las hornacinas de las calles laterales del ático se estrechan en su base, en donde se acomoda una placa semicircular, punto de apoyo de las ménsulas de las imágenes de san Rafael y san Miguel.

Ornamentalmente, el retablo combina, como es característico de la producción de Rodríguez, la decoración geométrica, vinculable a los tratados de Dietterlin, con la figurativa. Así, juegos de diseños geométricos aparecen a lo largo de todo el retablo: en el plafón de remate; en los tambanillos de las hornacinas donde se recurre a la placa; en los capiteles de las columnas donde, de nuevo, la placa busca los efectos de proyección hacia adelante y de profundidad; en las propias pilastras cajeadas adornadas por una placa en el imoscapo; en las distintas caras de los pedestales donde se recurre a resaltos geométricos en el cuerpo inferior de cantería, mientras que en el superior las placas rectangulares y semicirculares se completan con otras formas geometrizarantes; y en el arranque del segundo cuerpo donde se echa mano del cilindro, el elemento típico del estilo de placas del que Rodríguez es su máximo representante. En cuanto a la decoración figurativa, motivos reiterados de los retablos de Simón son: las piedras engastadas -esféricas, ovaladas o romboidales-; las grandes asas que actúan como engarce de dos cuerpos, motivo que deriva de su maestro Domingo de Andrade, como las cintas rizadas y las sartas de frutas; los trapos colgantes cuya combinación con la columna panzuda remite a Juan de Arfe; veneras y multitud de angelillos -reducidos a simples cabezas; como tenantes de candelabros o símbolos; descorriendo los cortinajes de las hornacinas y como elementos sustentantes-; y, finalmente, motivos vegetales que suelen enmascarar los geométricos al disponerse, en muchos casos, sobre las placas. Este rico recetario ornamental se ofrece aquí en las más diversas combinaciones y a partir de una profusión muy superior a la de los retablos anteriores que lleva a Simón Rodríguez a recubrir todo el espacio libre. Anuncio, pues, de una nueva estética, de la que también nos habla la disposición irregular de los motivos vegetales que, sin ser realmente rocallas, nos aproximan ya al rococó.

»»» La obra de Gambino

En el retablo colateral del lado de la epístola, en el interior de una hornacina, se encuentra una imagen de vestir dedica a san Roque de Montpellier que es obra de José Gambino. A partir de la documentación conservada, sabemos que la pieza fue costeadada por el conde de Amarante “por la gran devoción y afecto que tenía al glorioso Sr. San Roque y su Congregación” y bendecida por el Ilmo. Sr. D. Juan Varela Fondevila en 1770. Se trata, por consiguiente, de una talla perteneciente a los últimos años de actividad del maestro (1765-1775) en los que este combina su destreza técnica con una nueva forma de expresarse.

La imagen sigue siendo resultado de las búsquedas naturalistas que tanto a nivel de tratamiento orográfico como de plasmación de los afectos se constata desde la más temprana producción de José Gambino, aunque ahora resueltas a partir de igual maestría, o si cabe más, que la que exhibe en las obras de su segunda etapa (1756-1764), lo que convierte la escultura del romero en una pieza de incuestionable virtuosismo y al escultor, según el decir de sus propios coetáneos, en «el mejor de este Reyno de Galicia»; obsérvese, por ejemplo, la riqueza de matices de modelado que introduce en el entorno de la fascia o la introspección psicológica del personaje con una expresión entre resignada y dolorosa a partir de la cual el escultor logra poner ante los ojos del fiel lo «muy atormentado y afligido» que estuvo el Santo como consecuencia de su enfermedad y la «admirable paciencia» con que «pasó este trabajo», según relata el Padre Pedro de Ribadeneira en su *Flos Sanctorum* (1599). Y es que el Santo en su peregrinaje a Roma –que es peregrino nos lo indica el bordón y la calabaza que porta, así como el sombrero de ala ancha en el que, además, se disponen dos llaves cruzadas, las cuales identifican al peregrino de Roma- contrajo la peste –así lo refiere el bubón de su pierna izquierda-, lo que lo llevó a retirarse a un lugar apartado para no contagiar; destituido de todo socorro humano fue ayudado por Dios, quien hizo que, cada día, un perro le llevase un pan tomado de la mesa de un rico –de ahí que este también constituya un atributo frecuente en la iconografía del romero-.

Ahora bien, aún cuando las búsquedas naturalistas no han variado sustancialmente respecto a su período anterior, lo cierto es que el estilo de Gambino sí se ha transformado. Este es producto de haber estilizado el idealismo naturalista precedente, de lo que resulta una fisonomía más afilada, fruto de haber alargado el tipo facial, de haberlo adelgazado al eliminarle carne de debajo del pómulo y atenuar este y de haber jugado con un nuevo repertorio basado en una nariz de tabique estrecho y largo, un puente trapezoidal de tamaño reducido y una boca también pequeña, a través del cual se realza su apariencia aguzada y enflaquecida. Y, asimismo, ello se traduce en una fisonomía acabada a partir de un primoroso dibujo que se recrea en perfilar

delicadamente todos los detalles orográficos a través de los cuales se construye el semblante, como las patas de gallo, la bolsa del párpado, las arrugas de la frente o las aletas de la nariz, y los cabellos que pasan a ser completamente caligráficos. El resultado es una pieza que ha perdido, en términos de época, ese *no se qué* de sensualidad que, en cambio, sí destila la producción de sus años centrales.

En definitiva, Gambino, en esta tercera etapa, borra la huella rococó de sus años centrales a favor ya de un mayor clasicismo.

»» **Horario y enlaces**

Horario de visitas:

Iglesia: de lunes a sábado, de 10:00 a 13:30; de 14:30 a 18:00.

Enlaces de interés:

»» www.santiagoturismo.com

www.santiagoturismo.com/Monumentos/ficha.asp?id=93&tipo=MNT