

## FRANCISCO DE LENS EN LUGO: EL RETABLO DE LA IGLESIA DE VILABADE (CASTROVERDE)

Por M.<sup>a</sup> DOLORES VILA JATO

Santiago fue, a partir de mediados del siglo XVII, el gran centro artístico cuyas influencias renovadoras van a vivificar el hasta entonces pobre panorama de nuestra región. La intervención de los más importantes arquitectos, escultores y retablistas compostelanos, llamados sobre todo por monasterios y cabildos que entonces empezaban su tarea de remodelación, en especial arquitectónica, de sus viejas fábricas, hace que pronto el barroco santiagués difunda uniformemente sus fórmulas; y Lugo no fue en modo alguno ajena a estos influjos: Desde fecha temprana, Andrade impone aquí su nuevo concepto constructivo y su gramática ornamental, desechando definitivamente el rescoldo todavía manierista que impregnaba la arquitectura de un Ibáñez Pacheco o de Pedro Rodríguez Maseda (1).

Y esta línea de renovación continuará a lo largo de todo el siglo XVIII, desde la fructífera intervención de Fernando de Casas o Miguel de Romay, hasta el establecimiento en la ciudad, durante más de quince años, de Lucas Ferro Caaveiro, continuando despues con la presencia de su hijo Miguel Ferro Caaveiro, en quien ya alienta el cambio al Neoclasicismo.

En el entorno artístico de Fernando de Casas, y, en especial, de sus colaboradores y discípulos, Miguel de Romay y Lucas Caaveiro, se forma el retablista, "arquitecto y escultor", como se titula en la documentación, Francisco de Lens.

### Personalidad de Francisco de Lens:

Este retablista pertenece a la primera generación del siglo XVIII, la de los artistas que fluctuarán entre un rococó en pleno auge en los años centrales del siglo y la nueva severidad clasicista que comienza a imponerse en Galicia hacia 1770.

Según demostró Bouza Brey (2), Lens fue bautizado en la parroquia de Santa María la Real de Sar el 19 de enero de 1715, hijo de Pedro de Lens y de María Rosa Mujica, vecinos de las casas de Pitelos.

Pero muy poco sabemos sobre la formación artística de Francisco de Lens; partiendo de la noticia de que en 1747 se hallaba trabajando para la fachada del Obradoiro, así como de su propia concepción arquitectónica, podemos incluirle en la

(1) BONET CORREA, A.—*La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid 1966. 531-533.

(2) BOUZA BREY, F.—"La partida bautismal del retablista e imaxinero Francisco de Lens", C.E.G., 1956, 453.

nómina de los seguidores de Fernando de Casas, de quien recogerá, al menos en sus primeros retablos, el tipo de decoración naturalista y menuda, como labor de orfebrería, que triunfa en la fachada del Obradoiro. Probablemente, en su formación como retablista, no debemos olvidar el recuerdo de Miguel de Romay, personalidad que centra en Compostela la primera mitad del siglo XVIII y en cuya evolución artística, magistralmente periodizada por el profesor Otero (3), se observa el cambio desde unas estructuras arquitectónicas y decorativas derivadas de Domingo de Andrade, hasta el triunfo del dinamismo espacial en los retablos, del concepto de masas sobre los efectos decorativos, troncales con Fernando de Casas y, más claramente, con Simón Rodríguez.

Pecisamente, en esta línea de potenciación de los elementos arquitectónicos, pero ya dominados por una menuda y asimétrica decoración rococó, hemos de incluir al menos la primera fase evolutiva de Francisco de Lens, que abarcaría desde 1747, fecha de su primer trabajo conocido, hasta 1760-63, cuando trabaja en la fachada de la Azabachería, todavía quizá en el primer cuerpo, dominado por el espíritu rococó.

A partir de esa fecha, Francisco de Lens sufre un cambio radical en su obra, sin duda debido al conocimiento y expansión que tienen entonces en Santiago las nuevas teorías neoclásicas. Y ejemplo de ello será su colaboración, en la retablistica, con Miguel Ferro Caaveiro, autor de las trazas de los retablos de la capilla de Santa Cruz de San Pedro de Aranga, o los colaterales de Santa María de Dodro (Padrón).

Otro importante aspecto a destacar en su personalidad artística es la estrecha relación existente entre Francisco de Lens y el escultor Gambino, figura clave del tránsito del barroco al neoclásico. Con él le unían lazos familiares (Gambino estaba casado con una hermana de Francisco de Lens) y quizá por ello colaboraron en numerosas obras desde fecha temprana (4): En 1748 ambos hacen los sombreros o tornavoces de los púlpitos de la iglesia de Sobrado de los Monjes; en 1756 Gambino talla las esculturas del retablo de la iglesia de las Huérfanas, trazado por Lens; en 1768, cuando Lens contrata el citado retablo de la capilla de Santa Cruz de San Pedro de Aranga, se le impone como condición que las imágenes sean encargadas a José Gambino. Con seguridad, esta colaboración ha debido ser más fecunda, y la personalidad y maestría de José Gambino habrán de reflejarse en las esculturas realizadas por el propio Francisco de Lens.

Según Couselo (5) "este compañero y pariente de Gambino y de Ferreiro, cargado de años y también de méritos artísticos, despues de dar gloria a su patria y honra a su familia, pagó tributo a la muerte en la parroquia de San Fructuoso, calle de Tarás, el año 1798, siendo enterrado su cadáver el día 15 de febrero en la capilla de la Trinidad de la misma parroquia".

#### El retablo de la iglesia de Vilabade:

El 7 de enero de 1759, Don Juan José Osorio Santiso y Omaña y Don José Benito Montenegro Páramo y Somoza, dueños de la jurisdicción de Pena, Fonteita, Villabadi y Burón, contratan con Francisco de Lens, "maestro arquitecto y escultor, vecino de

(3) OTERO TUÑEZ, R.—"Miguel de Romay, retablista", *Compostellanum*, 1958, 193.

(4) COUSELO BOUZAS, J.—*Galicia artística*, Santiago 1932, 408.

(5) CONSUELO BOUZAS, J.—*Op. Cit.*, 412.

la ciudad de Santiago”, la hechura de un retablo conforme a las condiciones expuestas en el contrato (6). Se le pagarían 18.000 reales de vellón y la ejecución sería según la planta que presentaba Lens. La obra se realizaría en la misma iglesia de Vilabade, facilitándole los comitentes toda la madera y hierro necesarios.

En el contrato se recogen una serie de puntualizaciones sobre la traza del retablo, desde la decoración de las puertas de acceso a la sacristía **“que tendrán un marco acodillado de airosas molduras con sus contoneras de talla y una tarxeta encima...”**, hasta la custodia, que habrá de ostentar profusa decoración, o el **“tinpano que ha de sirbir de coronacion a la caxa ultima del retablo aunque en la planta no se puede rexistrar su mucho buelo y por tanto no se denota ni conoze si ha de yr trabaxado por debaxo, y para quitar toda duda se adebierte que ha de adornarse o con quarterones, entallados o con otro follaxe que sea mas propio para aquella altura y garbo de aquella pieza”**.

Vilabade fue una fundación monástica de D. Fernando de Castro, de 1468 (7), cuya iglesia fue reformada a mediados del siglo XVIII, subsistiendo tan sólo el ábside y su arco triunfal como testimonios de su primitiva fábrica gótica. El colofón de estas reformas sería sin duda la realización de un gran retablo que cubriese el testero de la iglesia, y que es el que se encarga a Francisco de Lens (Lám. I).

El retablista, sin duda condicionado por los deseos de los comitentes, que repetidamente aluden en el contrato a la necesidad de que el retablo tuviese suficiente profundidad, intenta seguir en la medida de sus posibilidades el magistral retablo de la iglesia de la Universidad de Santiago, trazado en 1727 por Simón Rodríguez y tallado por Miguel de Romay (8). De tan insigne modelo derivarían elementos como el doble pedestal que sirve de apoyo a las columnas del primer cuerpo, y cuya finalidad es compensar la altura del templo con el desarrollo de los soportes, así como la potenciación de la calle central del retablo, tanto por su mayor movimiento en planta, como por la continuidad de su desarrollo, albergando, sin ruptura arquitectónica alguna, el monumental sagrario, el camarín de la Virgen y la escultura de Santiago Matamoros que corona el retablo.

Pero, evidentemente, entre ambas obras hay un intervalo de tiempo que ha resultado crucial para la evolución del barroco hispánico y sobre todo para el arte gallego: se ha pasado ya de un concepto arquitectónico monumental, de masas y efectos geométricos, como el de Simón Rodríguez, a un sentido decorativo y refinado que inunda los elementos arquitectónicos y que enlaza con la sensibilidad rococó.

Por ello, el precedente más inmediato para este retablo de Vilabade ha de buscarse entre las mismas obras de Francisco de Lens, concretamente en el retablo mayor de la Iglesia de las Huérfanas de Santiago, contratado por Lens en 1756 (9). Es significativo destacar que entre los fiadores presentados para la obra por el retablista figuran Lucas Ferro Caaveiro, maestro de obras de la catedral, y Clemente Fernández Sarela, aparejador de ellas, dos hombres que, formados en el binomio Casas-Simón Rodríguez, propugnan ya el gusto rococó.

Similares ambos retablos en organización y tipología decorativa, difieren sin embargo en cuanto a su movimiento en profundidad, siendo el retablo de las Huérfanas más plano en el cuerpo central, a pesar de utilizarse, como en Vilabade, la

(6) Protocolo de José Antonio Mourinho Varela y Castro. 1759. Fol. 1, Leg. 532. A.H.L.

(7) SICART GIMÉNEZ, A. — “La iglesia del Monasterio de Vilabade” *El Museo de Pontevedra*. (en prensa)

alternancia columna-pilar en la calle principal. Este efecto se incrementa además en el retablo compostelano al hacerse una neta división entre primer y segundo cuerpo, éste con un sólo orden de columnas y remate de arco de medio punto unitario.

Analicemos ahora el retablo de Vilabade: Arranca la gigantesca "máquina" de un doble plinto, movido en diferentes planos, de pilastras cajeadas de cuyo sumóscapo cuelgan grandes placas rectangulares con el remate semicircular tan característico del llamado "barroco de placas" compostelano (10) y que sirven de inicio a una jugosa decoración en sarta de elementos vegetales y cintas, según lejano recuerdo de la decoración naturalista vigente en la primera mitad del siglo. En en la cara frontal de esta pilastra y en su parte superior, deliciosas cabezas de sonrientes angelotes, tallados con suma delicadeza y blando modelado infantil, aparecen entre fino ramaje y venera superior cuya concauidad es contrarrestada por el abultado saliente de los acantos. En los laterales de este basamento se abren sendas puertas que conducen a la sacristía, situada detrás del retablo, y que fueron talladas por el mismo Francisco de Lens, según exigencia del contrato (Lám. 2).

Creo que estas puertas son sumamente interesantes para establecer la filiación y conexiones estilísticas de Francisco de Lens con otros arquitectos del barroco compostelano, singularmente con Lucas Ferro Caaveiro. El marco de estas puertas se resalta profundamente, con una moldura quebrada en el arranque y en la parte superior en una sucesión de planos rectos y curvos; resaltando el marco en los laterales, se organiza una estructura avolutada que arranca de una voluta enrollada de la que brotan dos más pequeñas, para ascender hasta la zona media, destacada por una plaza semicircular y, a la altura de la orejera, volver a dinamizarse en otra pequeña enroscadura, de la que cuelga una jugosa decoración vegetal. Basta comparar el esquema decorativo de estas puertas con el de algunas construcciones de Lucas Ferro Caaveiro en Lugo, para comprender que Francisco de Lens está reinterpretando, en madera, aquellas estructuras pétreas, por ejemplo la de la llamada "casa de los Sangro", al final de la calle del Miño (Lucas Ferro Caaveiro, 1730) o la casa de los Saavedra de Miraz, en la plaza de la catedral, que atribuyo a José González Sierra, un discípulo lucense de Ferro Caaveiro.

Sobre el basamento se levanta el primer cuerpo del retablo, articulado en tres calles por cuatro columnas que por el ancheamiento de la parte media de sus fustes podríamos denominar panzudas, siguiendo el modelo que, a partir del segundo tercio del XVIII se utilizan en Santiago, sustituyendo a las salomónicas. Son de capitel compuesto y presentan sus fustes profusamente decorados con óvalos, cintas y elementos vegetales, según modelos compostelanos contemporáneos, como el ya citado retablo de las Huérfanas.

En las calles laterales se abren sendas hornacinas para las imágenes de San José y San Juan Bautista, mientras que la calle central adquiere una gran anchura y profundidad, que obliga a la utilización, en un plano retrasado, de un juego de cuatro pilastras, con el fuste también decorado con elementos vegetales atados por cintas, que parten de cabezas de angelotes colocadas en la parte superior. Ocupando el lugar del capitel de estas pilastras, sendos discos con marco rococó cobijan los símbolos del sol y la luna.

(10) AZCARATE Y RISTORI, J. M. de — "El cilindro, motivo típico del barroco compostelano, A.E.A., 1951, 194.

El tránsito al segundo cuerpo se efectúa mediante la utilización de quebradísimo entablamento (Lám. 3), que se independiza sobre las columnas presentando un arquitecónico rectangular moldurado en tres planos, friso atado por una especie de grapas decoradas y que en su parte superior se ensancha para dar cabida a la quebrada cornisa que ata las columnas y pilastras del primer cuerpo.

El tercer cuerpo, que culmina el retablo, presenta columnas centrales en dos planos para enmarcar la calle central, en tanto que, en las laterales, se remata el retablo con dos pináculos en forma de florido jarrón, que apoyan en mensulas acantiformes que soportan el basamento de forma troncopiramidal que da paso a un estrecho fuste también decorado con los mismos elementos vegetales. Surgiendo de la parte superior de los jarrones, un ramillete de abiertas rosas, pone la nota de refinamiento rococó en el conjunto. Más importante que su propia estructura quizá sea señalar su filiación y posibles orígenes, pues nuevamente nos dan la pauta para entroncar a Francisco de Lens con la escuela compostelana de arquitectura. Este tipo de jarrones parece haber sido creado y difundido por Fernando de Casas, pero será sobre todo el discípulo de éste, Lucas Ferro Caaveiro quien les imprima una decidida impronta naturalista, al convertir el remate en una cesta de flores, como vemos en los jarrones que rematan los nichos semicirculares de las partes laterales de la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo, en donde Caaveiro actuó como aparejador de Casas y a quien, probablemente, haya que atribuir la mayor parte de la decoración. Una prueba más, por consiguiente, de la ya señalada relación entre el arquitecto santiagués y Francisco de Lens.

Será sin duda el cuerpo terminal al que mayores dificultades habría de plantear a Francisco de Lens, por cuanto en el contrato por él suscrito se insiste en que ha de tener adecuada profundidad y "adornarse o con quarterones, entallados o con otro follaje que sea más propio para aquella altura y garbo de aquella pieza". Para lograr esta profundidad, hace avanzar, desde las columnas más retrasadas de la calle central, el cascarón de arco rebajado, soportado por dos cilindros que apoyan en los capiteles inferiores. Este recurso, dinámico e inestable no es sino el último eco, por muy modesto y metamorfoseado que esté ya, del retablo mayor de la iglesia de la Universidad de Santiago y del llamado "orden compostelano" (11).

Remata el conjunto un rococó escudo circular con marco acantiforme con el anagrama de María, a quien se consagra todo el retablo. Precisamente esta dedicación Mariana llevó consigo la potenciación de la calle central y originó la profundidad de la "máquina", ya que la zona central está presidida por el camarín de la Virgen rodeada de ángeles.

Finalmente, quiero llamar la atención sobre el magnífico sagrario (Lám. 4) que ocupa el centro del cuerpo bajo de este retablo: se trata de una estructura poligonal en tres cuerpos decrecientes, el primero de los cuales se estructura a base de una sucesión de arcadas de medio punto con movidos marcos decorados con elementos acantiformes y separadas por pilastras y columnas con la consabida decoración vegetal y telas colgantes; la transición al segundo cuerpo, de menores proporciones, se realiza por medio de cuatro grandes volutas en las que se apoyan deliciosos angelotes que aportan emblemas marianos, según fórmula habitual en retablos de Miguel de Romay (Retablo de la V.O.T. de Santiago, perdido retablo de la iglesia del Pilar de la misma ciudad etc.). Este cuerpo está cubierto por cúpula gallonada cuyos nervios se enroscan, en la parte final, en las consabidas volutas remontadas por jarrones, rematando el conjunto el cupulín de arcos de medio punto separados por pilastras exentas de decoración.

(11) VILA JATO, M.<sup>a</sup> D.—"Miguel de Romay..." Cit. 208.

### La imaginería:

El retablo se completa con una serie de esculturas situadas en las dos hornacinas del primer cuerpo, sobre sendos pedestales de las calles laterales del segundo cuerpo y rematando el retablo en su parte central.

Dado que el contrato no se alude en modo alguno a la necesidad de tallar tales imágenes, es sumamente difícil atribuirles a un escultor en concreto, tanto más cuanto que el encargado de hacer estas esculturas parece estar continuamente aprovechando recetas y clichés de otros artistas más afortunados que él.

Como característica común a todas ellas, señalemos su pesado canon de proporciones, la insulsez de sus abotargados rostros y el tratamiento de las telas, en pliegues verticales y aristados.

En la hornacina derecha del retablo se halla la imagen de San Juan Bautista (Lám. 5), para la cual el anónimo escultor podría haber buscado una lejana inspiración en la magnífica talla del Bautista que para el Monasterio de San Julián de Samos había hecho Francisco de Moure (12): La disposición de la cabeza, en absorta meditación, apoyada en desnudo árbol, la torsión del cuerpo provocada al doblar la pierna izquierda, e incluso el tratamiento de la piel que cubre el cuerpo, es bastante similar en ambas figuras; pero, frente a la magistral expresión de la cabeza del santo de Samos, orlada por los menudos bucles de su cabellera, el escultor de Vilabade sintetiza el modelado, ablanda la factura y resuelve el cabello en lisa cabellera con los mechones toscamente tallados, en un tratamiento más pictórico, común, por otra parte, a nuestra imaginería dieciochesca. Pero es en el tratamiento corpóreo en donde el escultor no alcanza la calidad del modelo: el cuerpo se convierte en masa blanda, sin apenas diferenciación muscular, el cuello es pesado y corto, y el brusco saliente de la pelvis rompe toda conexión con el movimiento suave de la pierna izquierda. Probablemente, como sugestión más inmediata haya que pensar en representaciones del Precursor talladas por Miguel de Romay y su círculo compostelano.

En cuanto a la imagen de San José con el Niño que se halla en la hornacina izquierda del retablo (Lám. 6), nos encontramos de nuevo con un escultor que intenta seguir un modelo fijado de antemano, pero que se "enreda" continuamente, trastoca las proporciones y resuelve la figura en un gran caparazón de quebradas telas. En este caso, a mi entender, el modelo deriva de Gambino quien, a su vez, rompe con el tipo iconográfico de San José impuesto en Santiago por Benito Silveira y que se inspiraba en Alonso Cano o Pedro de Mena (13).

Si hubiésemos de precisar un modelo inmediato, éste sería el San José del retablo de la iglesia de las Huérfanas de Santiago, que, como dijimos, fue hecho por Francisco de Lens en 1756 y cuya imaginería fue tallada por José Gambino (14). Aparte del indudable descenso de calidad en el Patriarca de Vilabade, tan sólo difiere de su modelo compostelano en la distinta colocación de la cabeza del Santo, que aquí intenta dirigirse al riante Niño que, en juguetona actitud, contempla al espectador.

En los laterales del segundo cuerpo del retablo se encuentran sendas figuras alegóricas de la Caridad y la Esperanza, identificadas por sus atributos habituales. En ellas, el escultor no parece disponer de modelos concretos, de precedentes inmediatos

(12) VILA JATO, M.ª D. — "La obra del escultor Francisco de Moure en el Monasterio de Samos", homenaje al Profesor Hernández Díaz, T. I, Sevilla 1982, 741.

(13) OTERO TUÑEZ, R. — "Benito Silveira o José Ferreiro?", C. E. G., 1953, 80.

(14) OTERO TUÑEZ, R. — "Voz Gambino, en Gran Enciclopedia Gallega T. XV, 107.

que le sirviesen de fácil pauta a seguir, y ello debe ser la causa de que la calidad de tales imágenes sea todavía más deficiente, llegándose incluso a incorrecciones ópticas, ya que, concebidas para estar sedentes sobre los pedestales de este segundo cuerpo, el escultor las hace "volar" colgando de su soporte sin flexionar la cadera o apoyar los pies.

Finalmente el retablo culmina con la representación de Santiago Matamoros (Lám. 7). Y aquí el escultor se adentra de nuevo en la senda de la fácil imitación. Múltiples son los ejemplos que podrían aducirse, desde el Santiago ecuestre del retablo mayor de la catedral de Santiago, de Mateo de Prado, hasta el que corona el órgano del Evangelio de la misma catedral, de Miguel de Romay o, finalmente, los santos ecuestres que culminan el retablo mayor de San Martín Pinario, de Benito Silveira (15).

Concebido para ser visto a gran altura, el grupo vale como conjunto, por la potenciación del escorzo del caballo y la actitud tronante y victoriosa del Apóstol; pero si descendemos a detalles, en algunas figuras, la calidad es ínfima, como ocurre en el moro vencido bajo el caballo del Apóstol, totalmente distorsionado en actitud y proporciones.

Como reflexión final se nos plantea el problema de atribuir a una personalidad concreta toda la imaginería. Y no nos atrevemos a ello. Dado el mutismo documental, parece probable que la imaginería haya sido tácitamente encomendada a Francisco de Lens, encargado de la totalidad de la obra y que, por otra parte, sabemos trabaja ocasionalmente como escultor desde fecha temprana (desde su intervención en la fachada del Obradoiro a los retablos de Sergude, Convento del Carmen de Padrón o los retablos colaterales de la iglesia de Santa María Dodro). Desafortunadamente, las imágenes que conservamos de estos retablos y que con seguridad podemos atribuir a Francisco de Lens, son de fecha muy tardía, a partir de 1770, y nos presentan un concepto escultórico y un canon de proporciones radicalmente distinto al utilizado en las imágenes de Vilabade.

Pero, por otra parte, la vinculación de los modelos con la escultura de José Gambino, nos lleva a pensar en un artista peor dotado, pero indudable conocedor de los tipos y recetas de este escultor, y quien mejor que su propio cuñado para seguirle.

En resumen, pensamos que la imaginería del retablo de Vilabade es fruto de un artista de segunda categoría, pero profundo conocedor de las creaciones escultóricas compostelanas de la primera mitad del siglo XVIII, desde Romay a Benito Silveira y sobre todo, de José Gambino.

(15) OTERO TUÑEZ, R.—"El retablo mayor de San Martín Pinario", C.E.G. 1956, 237.



Lámina 1

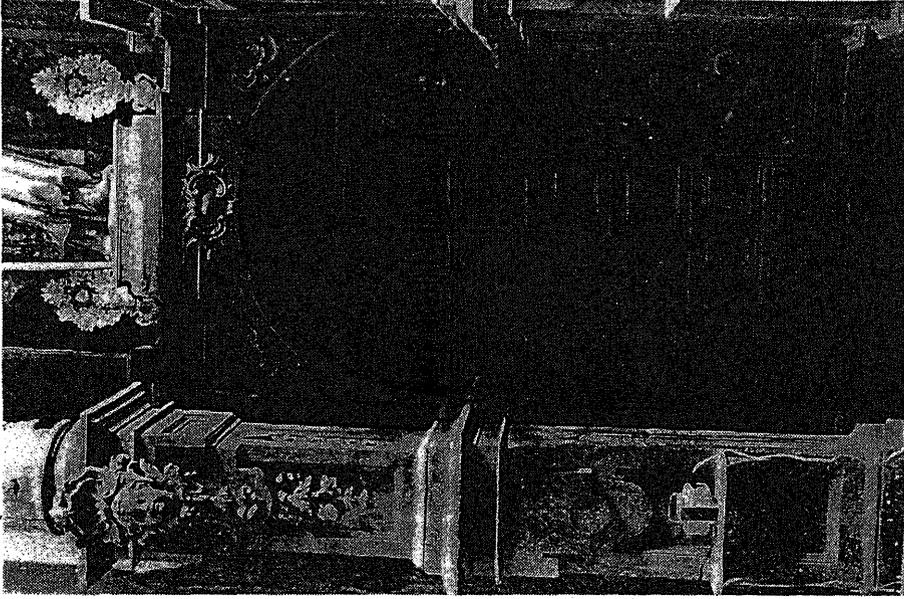


Lámina 2

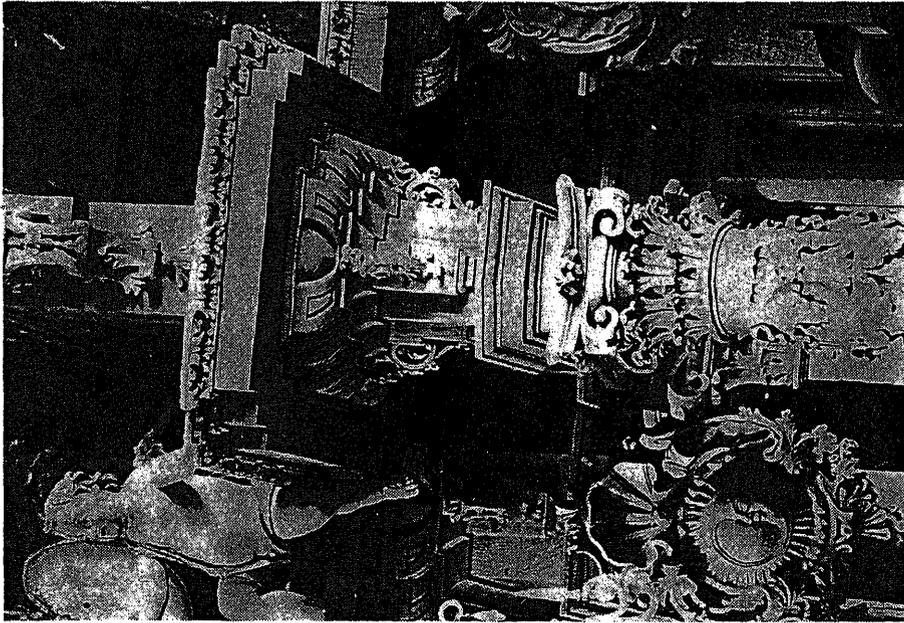


Lámina 3

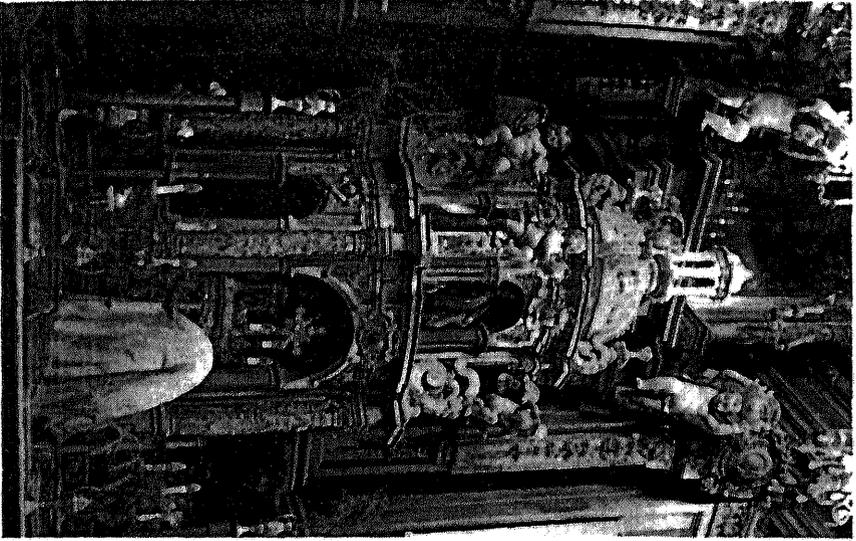


Lámina 4



Lámina 5



Lámina 6

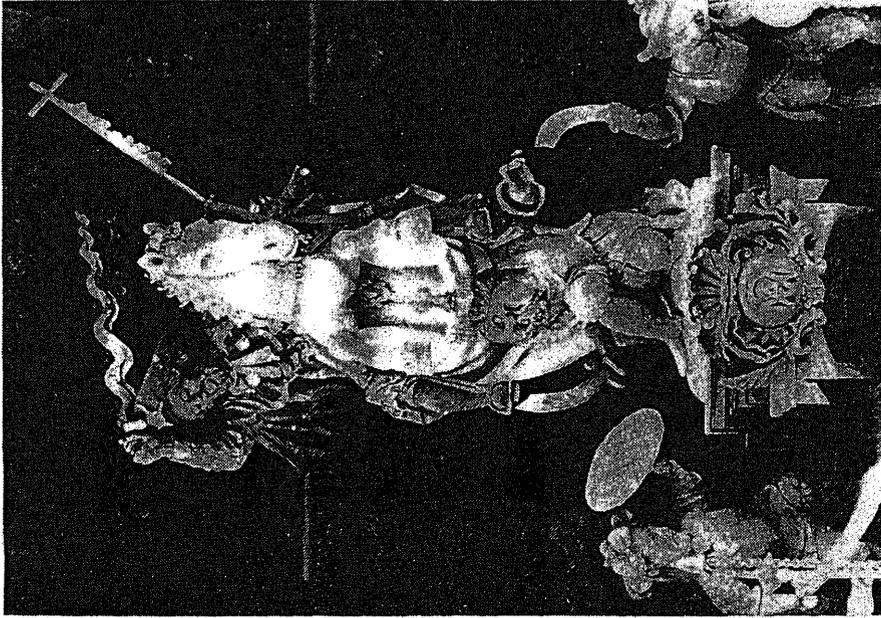


Lámina 7