

# LOS MOSAICOS DE LA COLEGIATA DE VIGO

Por CARLOS SASTRE VÁZQUEZ\*

La Colegiata de Santa María de Vigo, diseñada y erigida a lo largo del segundo decenio de la decimonovena centuria, es sin discusión la obra maestra del arquitecto académico compostelano Melchor de Prado y Mariño<sup>1</sup>. Siglo y medio después de su construcción, la inicial sobriedad neoclásica de la fábrica edilicia se vio alterada -pero enriquecida- con la inclusión de una serie de mosaicos en su cabecera.

Así pues, es a comienzos de la década de los sesenta del pasado siglo XX cuando la ruina del antiguo retablo proporciona la ocasión de acometer un ambicioso proyecto iconográfico y decorativo. Los señores Alfonso Casas y José Manuel Conde, párroco y presidente -respectivamente- de la Cofradía de la Victoria, deciden encomendar al prestigioso mosaquista catalán Santiago Padrós Elías (1918-1971) la puesta en imagen de un bello programa iconográfico que se desarrollará en dos etapas. Analizar dicho programa de imágenes y esclarecer su significado es mi propósito en las líneas subsiguientes, en la esperanza de que este pequeño esfuerzo pueda servir de acicate para que tanto las autoridades competentes como el fiel o el visitante se animen a valorar el rico mensaje religioso allí -y así- expuesto.

Padrós tenía ya un importante currículo en su haber. A destacar es la decoración de la Basilica del Valle de los Caídos, realizada en la década de los cincuenta. En este ciclo musivario había llegado el artista a su apogeo. Dos de sus características principales -la monumentalidad y cierta geometrización del paisaje- ya están allí presentes. Es Padrós aquí, claro deudor de la "factura constructiva" de Cézanne, mostrando también el conocimiento de la obra del pintor austriaco Albert Janesch<sup>2</sup>. Creo que resume su valía que Eugenio D'Ors escribiera encendidos elogios hacia su obra<sup>3</sup>.

En 1964 se colocan los mosaicos concebidos para la cabecera (Fig. 1). El programa iconográfico gira en torno a la pieza religiosa más importante del templo, el Cristo de la Victoria. Esta idea de relacionar un arte bidimensional como es el del mosaico con otro tridimensional, el de la escultura, aparece ya en ciclos medievales, como en el caso del claustro de Saint-Aubin de Angers<sup>4</sup>. Prescindiré -por razones de espacio- de los mosaicos dedicados a la leyenda sobre el Cristo de la Victoria, para centrarme en aquellos que tienen un mensaje vinculado al sacrificio de Cristo y a la figura de la Virgen María<sup>5</sup>.

Ya una inscripción realizada en metal, extraída de un himno litúrgico, nos habla de la profunda reflexión que se propone al fiel que se acerca al templo (DEL CORAZÓN TRASPASADO DE CRISTO SURGE LA IGLESIA, SU ESPOSA). (Fig. 2). Una imagen de la *Biblia Moralizada de Viena* ilustra a las mil maravillas tal idea: la personificación de la Iglesia, coronada y portando un cáliz, es extraída por el propio Cristo -en un notable ejemplo de duplicación- de la llaga producida por la lanza de Longinos. herida

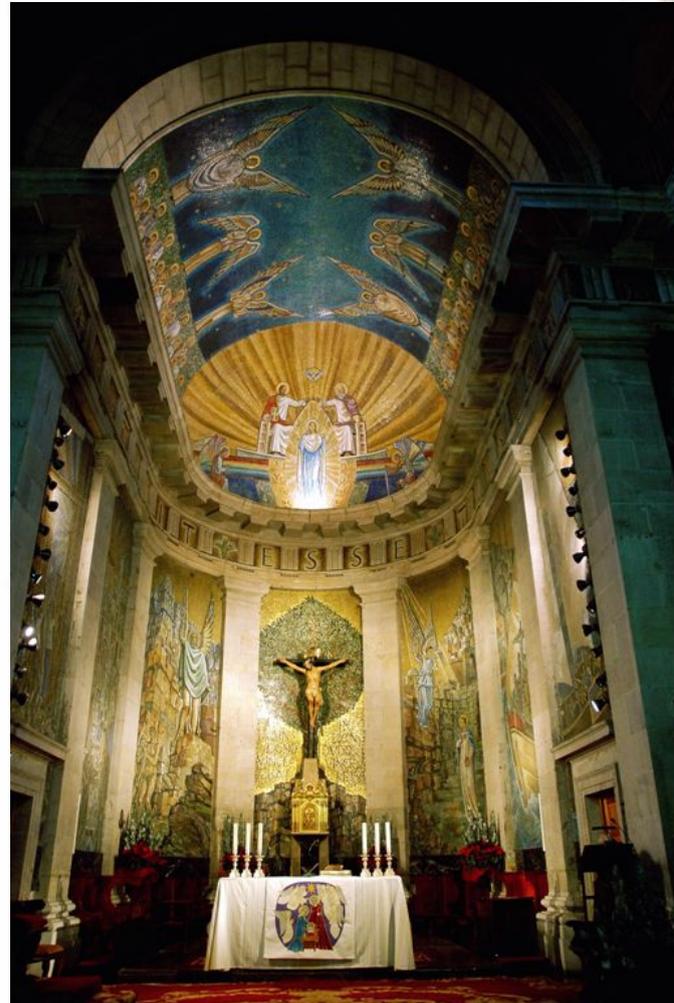


Fig. 1. Vista general de los mosaicos.

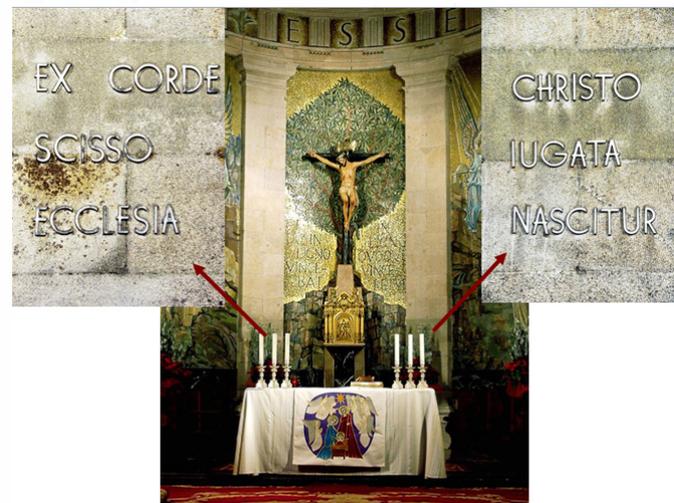


Fig. 2. Inscripción flanqueando el Cristo de la Victoria.

apropiadamente situada, desde el punto de vista teológico, en la derecha del pecho del Señor (Fig. 3)<sup>6</sup>.

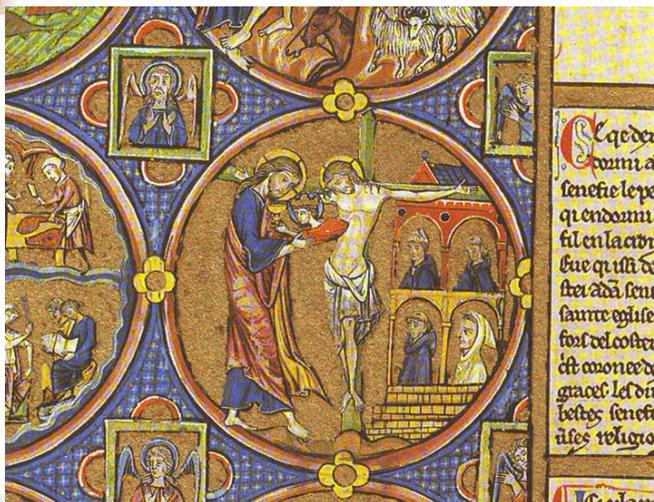


Fig. 3. Biblia Moralizada de Viena: *Codex Vindobonensis* 2554, fól. 14 v. XIII.

En el centro del ábside, encontramos la talla del Cristo de la Victoria (Fig. 4). Tras ella, el árbol del Paraíso, con la serpiente enroscada en él. La inscripción latina reza “Y EL QUE VENCIO EN EL ÁRBOL SERÁ VENCIDO TAMBIÉN EN EL ÁRBOL”, frase extraída del Misal Romano, en su prefacio de la Santa Cruz.



Fig. 4. Cristo de la Victoria y Árbol del Paraíso.

Según diversas leyendas cristianas, la Cruz se construyó con la madera del Árbol del Bien y del Mal, vinculación que Padrós ha trazado hábilmente en su mosaico, al superponer el Cristo de la Victoria y el Árbol con la Serpiente<sup>7</sup>. Se trata de una clara referencia al Sacrificio de Cristo como paso previo a la eliminación del Pecado Original. Ha constituido todo un acierto que D. Moisés, párroco de la Colegiata, decidiera prescindir del dosel que tapaba el mosaico y mutilaba así el mensaje.

En nuestra iglesia románica más monumental, la catedral de Santiago de Compostela, tenemos una idea muy similar. La puerta de las Platerías presenta episodios de la Vida y la Pasión de Cristo<sup>8</sup>. En su tímpano izquierdo, se ha esculpido el episodio evangélico de la Tentación del Señor. Entre Cristo y los demonios tentadores, encontramos el Árbol del Paraíso, con la serpiente enroscada, una alusión a Jesús como Nuevo Adán (Fig. 5a).

Para cumplir su misión, Cristo ha de morir en la Cruz, lo que es indicado mediante la técnica de la prolepsis en el tímpano derecho, al situarse junto al Señor que sufre los latigazos de los esbirros de Pilato, un personaje sosteniendo el infamante instrumento de su Sacrificio (Fig. 5b)<sup>9</sup>.

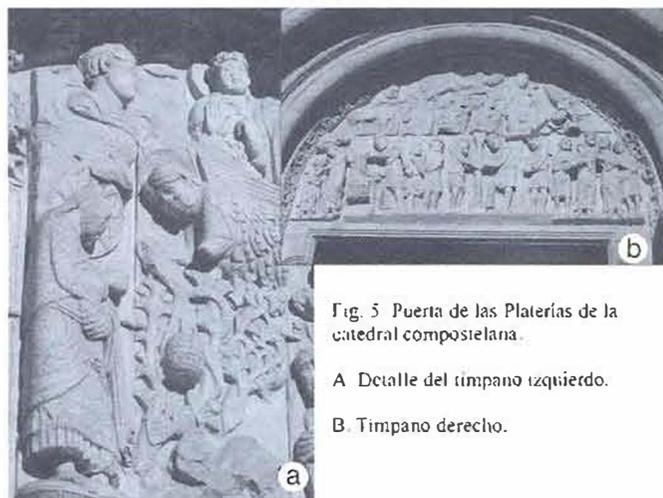


Fig. 5. Puerta de las Platerías de la catedral compostelana.

- A. Detalle del tímpano izquierdo.
- B. Tímpano derecho.

Flanqueando a Cristo, encontramos los episodios de la Expulsión del Paraíso y de la Anunciación a la Virgen María (Fig. 6). Son, a mi entender, dos de los mejores paneles del ciclo. La monumentalidad y la factura constructiva que Padrós desplegó en los mosaicos para el Valle de los Caídos reaparecen aquí en estado puro.

Nuevamente las raíces del tema en el que se explica la necesidad de la Encarnación de Cristo para lavar al género humano del Pecado Original de los primeros padres, están en el arte medieval. Baste esta miniatura francesa para establecer el paralelismo (Fig. 7). Es destacable la indumentaria litúrgica del ángel de la Anunciación, que porta estola cruzada, siguiendo una tradición muy arraigada en la pintura flamenca del siglo XV<sup>10</sup>.

Cristo es enviado al mundo para cumplir su Sacrificio, encaminado a la salvación del género humano mancillado

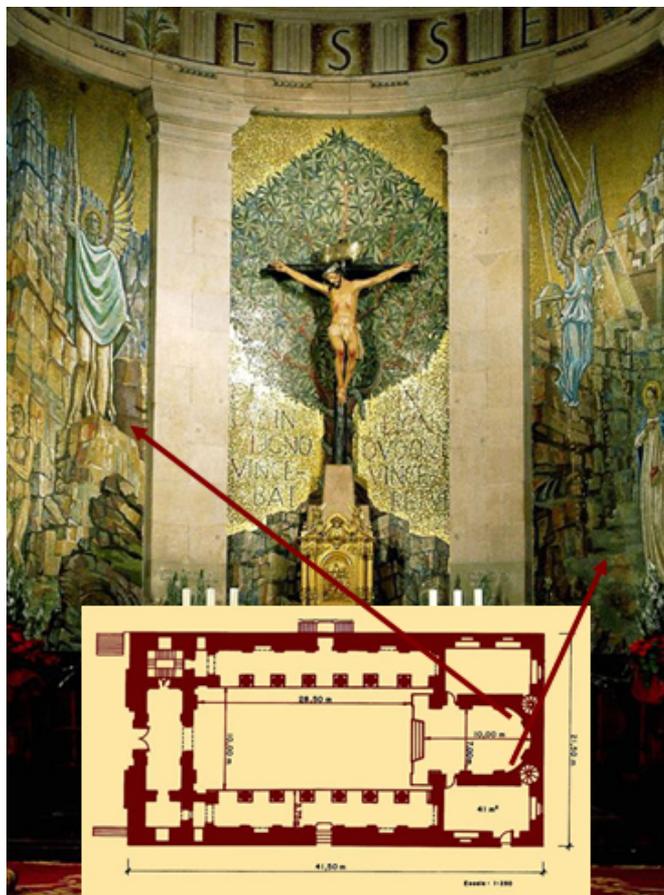


Fig. 6. Expulsión del Paraíso y Anunciación.



Fig. 7. Hermanos Limbourg. Muy Ricas Horas del duque de Berry. Chantilly Musée Condé. Ms. 65, Fol. 25v y 26r. S. XV.

por el Pecado Original. Numerosas representaciones de la Anunciación en las que aparece el Niño Jesús portando una cruz hacen evidente este mensaje<sup>11</sup>.

### SINAGOGA E IGLESIA

En la Edad Media, surgieron las personificaciones de la Sinagoga y de la Iglesia, como estas magníficas estatuas de la catedral de Bamberg (Fig. 8)<sup>12</sup>. Se indica con ellas el conflicto existente entre los pueblos judío y cristiano. La Iglesia, majestuosa, sostiene el cáliz del sacrificio de Cristo, mientras que la Sinagoga, con los ojos vendados, símbolo de

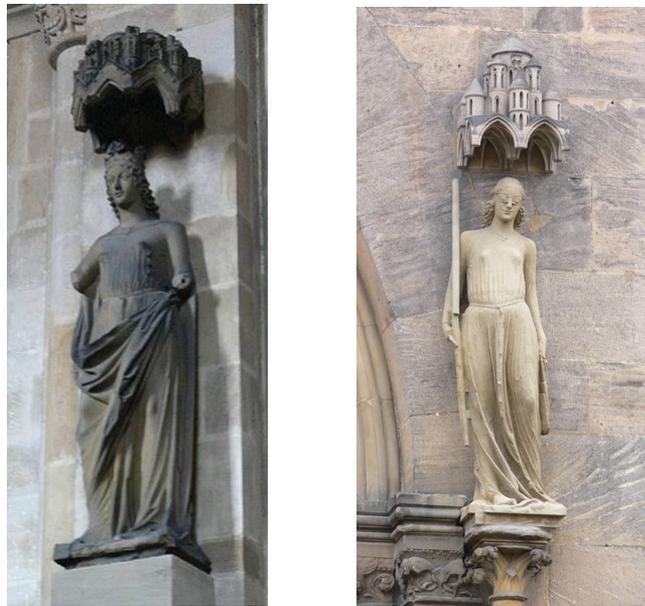


Fig. 8. Catedral de Bamberg. Iglesia y Sinagoga. S. XIII.

la ceguera de los judíos que no reconocieron a Cristo como el Mesías, se tambalea, con su estandarte roto<sup>13</sup>.

Sin embargo, frente a esta idea de judíos y cristianos como pueblos antagónicos, se desarrolló otra en la que se expresa el papel de Cristo como autor de la reconciliación. Estos ejemplos franceses muestran perfectamente dicha visión (Fig. 9).



Fig. 9. Cristo desvela a Sinagoga: a. Ms. francés de mediados del s. XIII. Tours. BM. ms. 0193, fol. 71r. b. Vidriera de la basilica de Saint-Denis. S. XII.

Nuevamente, la catedral de Santiago nos permite seguir desde un punto de vista monumental el mensaje de la unión de judíos y cristianos a través del sacrificio de Cristo. Para ello, no debe olvidarse que el templo compostelano se adelanta al Gótico en la realización de un mensaje unitario en sus tres portadas. Por otra parte, debemos recordar que en la Edad Media los puntos cardinales fueron objeto de una moralización<sup>14</sup>. El Norte significa el frío y la oscuridad y, por lo tanto, simboliza el mundo veterotestamentario, la Sinagoga, los judíos; por ello, la desaparecida portada románica de la Azabachería presentaba relieves alusivos al Antiguo Testamento, algunos conservados en el Museo de la Catedral, otros incluidos en la portada de las Platerías<sup>15</sup>. Por el contrario, el Sur, lugar de luz y calor, alude a Cristo, quien expresó esta idea en el Evangelio de San Juan (8, 12). La portada de las Platerías se dedica, en sintonía con esta idea, a



la Vida y Pasión del Señor. El oeste, por donde se pone el sol, simbolizaba el final de los tiempos. Así, en el Pórtico de la Gloria se esculpió una solemne visión apocalíptica, con Cristo Juez dominando el tímpano.

Precisamente, fue en el Pórtico de la Gloria donde se quiso expresar la unión de los dos Testamentos (Fig. 10). De este modo, a la izquierda se han situado estatuas-columna

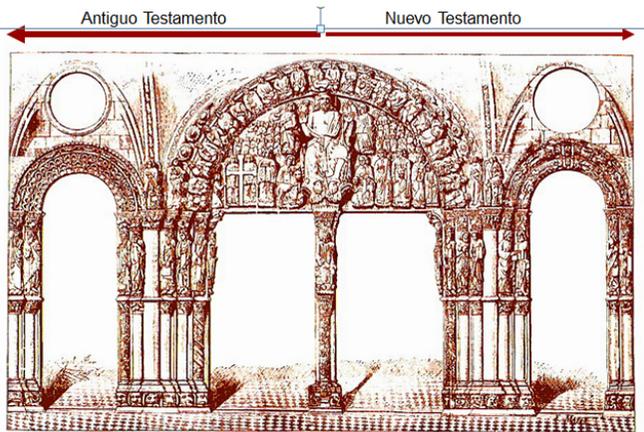


Fig. 10. Esquema de la vista frontal del Pórtico de la Gloria.

que representan a los profetas, mientras que a nuestra derecha se encuentran figuras de los apóstoles del Nuevo Testamento. En la arquivolta que ciñe el tímpano, sobre la cabeza de Cristo-Juez que muestra las llagas de su Pasión, se encuentran los dos únicos ancianos del Apocalipsis que tocan un instrumento, el *organistrum*, que precisa del concurso de dos músicos (Fig. 11). Uno de ellos pertenece al



Fig. 11. Tímpano del Pórtico de la Gloria. En el círculo, ancianos tocando el *organistrum*. S. XII.

mundo del Antiguo Testamento, mientras que el segundo es representante del Nuevo. De esta manera, bajo el sacrificio de Cristo, Sinagoga e Iglesia se unen al final de los tiempos. Podemos observar que el *organistrum* marca un eje de simetría que divide a la catedral en dos partes, la correspondiente al Norte-Antiguo Testamento, y la que coincide con el Sur-Nuevo Testamento (Fig. 12).

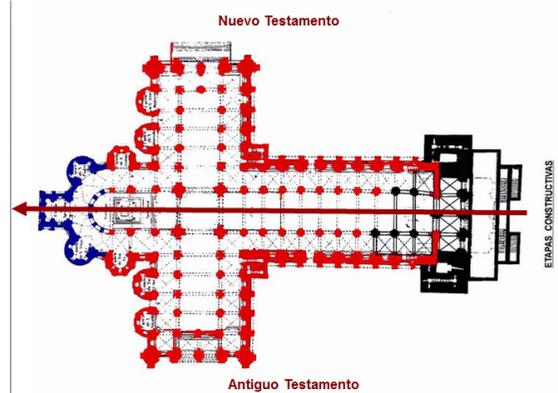


Fig. 12. Planta de la catedral compostelana.

Frente a la tolerancia y el deseo de unidad presentes en la catedral de Santiago, contrasta la imaginaria desarrollada en el Imperio alemán. En la ya mencionada catedral de Bamberg, el Juicio Final no supone un mensaje de final del conflicto entre judíos y cristianos sino una clara condena del "pueblo deicida", conducido al Infierno por espantosos demonios.

En los pilares del arco triunfal de la colegiata situó Padrós sendos ángeles, uno portando las tablas de la Ley, el otro los Santos Evangelios. Son una evidente plasmación de Sinagoga e Iglesia (Fig. 13). Son especialmente interesantes las ciudades que a los pies de ambos se ven. Una de ellas es claramente Estambul, la antigua Constantinopla, con las murallas y la basílica de Santa Sofía, en imagen a vista de pájaro que recuerda la de la *Weltchronik* de Schedel.

El ángel de la derecha tiene a sus pies la Ciudad de Roma, con el Vaticano como emblema. También pudo aquí Padrós barajar un rico elenco de imágenes, entre las que se pueden ver la pirámide de Caio Cestio, las columnas de trínfno o el Coliseo<sup>16</sup>.

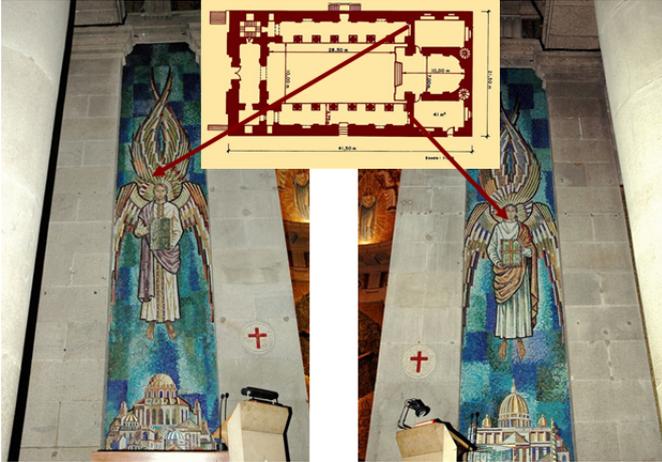


Fig. 13. Alegoría de Sinagoga e Iglesia.

Esta utilización de diferentes arquitecturas para aludir a los dos Testamentos o a dos religiones diversas tiene también antecedentes visuales<sup>17</sup>. Esta bella pintura de Petrus Christus, discípulo de Jan Van Eyck, constituye un aleccionador ejemplo del uso de arquitecturas como emblema de la unión de los dos Testamentos (Fig. 14). La portada presenta rasgos románicos, alusivos a la Antigua Ley, y góticos, referencia del Nuevo Testamento. En el tímpano, una hornacina vacía. Esta ilustración medieval nos proporciona la clave de su significado: se trata de Cristo, la piedra angular que unirá al edificio de la Iglesia (Fig. 15)<sup>18</sup>.

En nuestra Colegiata, los dos Testamentos, personificados en los seres angélicos con las Tablas de la Ley y los



Fig. 14. Petrus Christus (?). Anunciación, c. 1450. Museum of Art

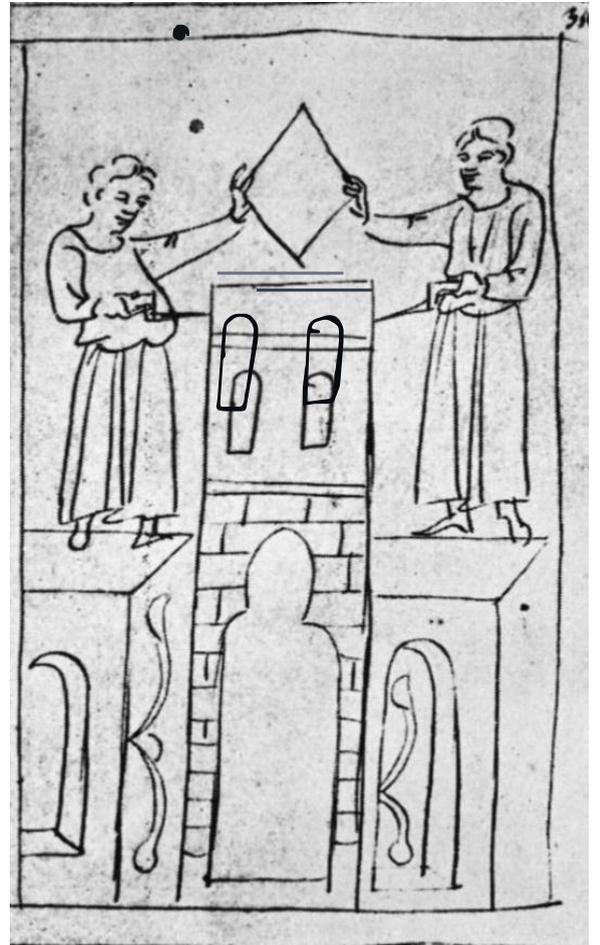


Fig. 15. *Speculum Humanae Salvationis*. La piedra angular, metáfora de Cristo. S. XV

Evangelios, se unen en la figura de Cristo en la Cruz. Que el ángel representación del Antiguo Testamento tenga a sus pies la ciudad de Constantinopla en lugar de Jerusalén, no debe sorprender si recordamos ejemplos como el presente en el tímpano sur de la fachada de Saint-Gilles-du-Gard, donde Sinagoga viste como una emperatriz bizantina<sup>19</sup>.

Aunque se ha criticado en ocasiones la decoración musivaria de la Colegiata por desvirtuar la primitiva sobriedad neoclásica, lo cierto es que el uso del mosaico es una opción que casa con el diseño del edificio, que recuerda al de las basílicas paleocristianas de la ciudad de Roma, en cuyas cabeceras se concentraban mosaicos con elaborados mensajes teológicos.

Se quejaba hace unos años Antonio Muñoz Molina de que, en los Museos Vaticanos, antes de poder contemplar la maravilla de la Capilla Sixtina, había uno de pasar la penitencia de contemplar las salas dedicadas al Arte Cristiano Contemporáneo. Cualquiera que haya vivido la experiencia se hará cargo de las palabras del escritor jienense.



Afortunadamente, la Colegiata ha tenido la fortuna de que el artista que la decoró tuviera un gusto más tradicional. Espero que esta breve aproximación a sus mosaicos anime a contemplar una de las grandes obras de arte de nuestra ciudad, grande por su calidad y por el elaborado mensaje que presenta.

#### NOTAS:

\* El texto que aquí se presenta nació de una conferencia pronunciada en la ciudad de Vigo en el mes de marzo del año 2010. Fue entonces cuando don Moisés Alonso Valverde, cura-párroco de su Colegiata, me animó a redactar este escrito a partir de las notas preparadas para impartir aquella charla. Agradezco pues, desde aquí, su confianza. Las sugerencias y comentarios de A. Paz Suárez-Ferrín han sido tomados en cuenta.

1.-Véase F. J. OCAÑA EIROA, "Concatedral de Santa María de Vigo", en R. YZQUIERDO PERRÍN (Coord.), *Las Catedrales de Galicia*, León, 1995, pp. 251-269, con bibliografía anterior. Debo a la generosidad del profesor Ocaña las espléndidas fotografías de los mosaicos vigueses que ilustran esta publicación.

2.-Padrós gozó, a los veinticinco años, de una beca que le permitió residir en Alemania, por aquel entonces bajo el régimen nacional-socialista, donde el austriaco Janesch era un artista muy valorado frente al "entartete Kunst" (É. MICHAUD, *La estética nazi: un arte de la eternidad. La imagen y el tiempo en el nacional-socialismo*, Buenos Aires, 2009).

3.-La única monografía sobre Padrós es la de Marqués de Lozoya, *Santiago Padrós: vida y obra (1918-1971)*, Madrid, 1972. También se pueden espigar datos en F. Miralles (coord.), *Història de l'art català*, Barcelona, 1988, Vol. 7, y en la excelente página web de D. Pablo Linares: [www.cuelgamuros.com/padros.htm](http://www.cuelgamuros.com/padros.htm).

4.-A. TCHERIKOVER, *High Romanesque sculpture in the Duchy of Aquitaine, c. 1090-1140*, Oxford, 1997.

5.-También omitiré el análisis del ciclo de la bóveda, con el tema de la Coronación de la Virgen ante los santos titulares de las distintas parroquias que conforman la Diócesis. Considero esta parte de menor calidad, obra de taller más que de la mano directa de Padrós.

6.-*Biblia moralizada*, Viena, Biblioteca Nacional, *Codex Vindobonensis 2554*, Madrid, 1992. Para la cuestión de la herida en el costado de Cristo y su contenido místico puede consultarse C. SASTRE VÁZQUEZ, "Epifanías en San Salvador de Valboa: la imagen al servicio de la liturgia", *Abrente*, 38-39 (2006/2007) pp. 7-20.

7.-Algunas referencias a esta leyenda en C. SASTRE VÁZQUEZ, "Al final del Camino: mensajes en la Portada de las Platerías de la basílica compostelana", en M. MOURELLE DE LEMA (ed.) *Ad divinum Iacobum iter Hispaniae Centro*, Madrid, 2005, pp. 85-104.

8.-C. SASTRE VÁZQUEZ, "Algo más sobre Platerías. Sacramentos y *Passio Christi*", *Románico*, IV (2007), pp. 24-29.

9.-La bibliografía sobre la catedral compostelana es vastísima. Entre las últimas aportaciones citemos la de J. WILLIAMS, "Framing Santiago", en C. HOURIHANE (ed.), *Romanesque Art And Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, University Park, 2008, pp. 219-230. Para un repertorio bibliográfico sobre Platerías consúltese M. VACCARO: *Compostellanum*, 51 (2006), pp. 562-622 y 52 (2007), pp. 471-510.

10.-M. B. Mc NAMEE, *Vested angels. Eucharistic allusions in early Netherlandish Paintings*, Lovaina, 1998.

11.-J. I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, "Parvulus Puer in Annuntiantione Virginis: Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII*, 9 (1996), pp. 11-52.

12.-La personificación de conceptos abstractos mediante figuras –mayoritariamente femeninas– es un fenómeno de largo recorrido en la historia del arte. Véanse algunas referencias bibliográficas en C. SASTRE VÁZQUEZ, "Querol, la Psychomachia y el decorum. Sobre dos alegorías del monumento a Elduayen", *Boletín del Instituto de Estudios Vigueses*, 8 (2002), pp. 273-98.

13.-W. S. SEIFERTH, *Synagogue and Church in the Middle Ages: two symbols in art and literature*, Nueva York, 1970; E. A. MONROE, *Images of Synagoga as Christian discourse (1000—1215)*, Tesis doctoral: University of Southern California, 2003. Para el caso específico de Bamberg, N. ROWE, "Synagoga tumbles, a rider triumphs: clerical viewers and the Fürstenportal of Bamberg Cathedral", *Gesta*, 45 (2006), pp. 15-42.

14.-C. SASTRE VÁZQUEZ, "Ab Austro Deus. El trifronte barbado de Artaiz: un intento de interpretación", *Príncipe de Viana*, LVIII (1997), pp. 483-495, con bibliografía.

15.-S. MORALEJO, "La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago", *Compostellanum*, 14 (1969), pp. 623-668.

16.-Ejemplos en S. MADDALO, *In figura romae: immagini di Roma nel libro medievale*, Roma, 1990.

17.-C. SASTRE VÁZQUEZ, "Románico y gótico en la pintura flamenca: ¿símbolo o realismo?", *XXVII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Pontevedra, 2009, pp. 119-124.

18.-E. PANOFSKY, "The Frædsain Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece", *The Art Bulletin*, (1935), pp. 433-473.

19.-C. F. O'MEARA, *The iconography of the facade of Saint-Gilles-du-Gard*, Nueva York, 1977, cap. 3.