

El ornato plástico del santuario de San Benito de Cuñas (Cenlle). La actividad de los maestros escultores Santiago García y Refugio Ledo

FRANCISCO JAVIER LIMIA GARDÓN

Dedicatoria emocionada a Fray María Damián Yáñez Neira (†), quien me dejó acompañarle en su Archivo y Biblioteca de Oseira, poniendo en mis manos el manuscrito para este demorado estudio, y a Natividad Gil (†), de Veite. In memoriam.

Resumen

Estudiamos aquí las obras escultóricas del santuario beneditino de Cuñas (parroquia de San Lourenzo da Pena/ ayuntamiento de Cenlle, en Ourense). Ante todo el retablo mayor, obra de 1778, realizada por Santiago García y Refugio Ledo, maestros escultores del monasterio de Oseira, autores de interesantes obras, de las que se hace un breve resumen operativo. Fue dorado por Rosendo Amoedo, de Ribadavia, en 1782. Son aquellos unos importantes artistas, activos hasta comienzos del siglo XIX. Se analizan asimismo otros retablos, el de la Virgen de los Dolores, y el de la Virgen del Carmen.

Palabras clave

Cuñas, santuario beneditino, Santiago García, Refugio Ledo (José Rodríguez Ledo), Rosendo Amoedo, monasterio de Oseira.

Tras el estudio de la estructura arquitectónica del santuario beneditino de San Benito de Cuñas, que realizamos hace un tiempo en esta misma revista¹, retomamos «dónde decíamos ayer» el plan para tratar ahora las obras relativas al ornato religioso, necesarias para el culto, esto es, los retablos y altares, con sus tallas, principalmente, a las que añadimos las pinturas, durante el período histórico del siglo XVIII. Quedaría así, *grosso modo*, completo². Con ello completamos el análisis de la etapa histórica de la gran campaña operaria dieciochesca que transforma la hasta entonces pequeña ermita en una iglesia de notables dimensiones, un reflejo del patrocinio y la consiguiente devoción del pueblo en el Siglo de las Luces, canto de cisne del *Ancien Régimen*.

El santuario se halla como es sabido en la parroquia de San Lourenzo da Pena, en un entorno de «bocarribeira», sobre el cauce del río Avia, en su curso final. Es esta la ferací-

1 F. J. Limia Gardón «Grandes santuarios beneditinos de la Diócesis de Ourense. I. San Benito de Cuñas (Mancomunidad de O Ribeiro-Cenlle), sus etapas constructivas», en *Porta da Aira*, nº 6, 1994-1995, pp. 247-261.

2 Casi. La orfebrería litúrgica, los diversos elementos devocionales, y la miscelánea en relación a su rica historia, y entorno, queda para otra ocasión.

sima vega de O Ribeiro, dedicada desde comienzos de la Baja Edad Media, y aún antes posiblemente, a la agricultura en las vegas, en régimen de policultivo, mas especializada muy pronto en la orientación vitivinícola. Este es el cultivo preferente de esta zona de la provincia, en régimen de monocultivo en amplios espacios, sistema de explotación originado a partir de las necesidades de una economía de subsistencia, si bien el vino fue muy pronto un producto objeto de interés comercial. El monasterio cisterciense de San Clodio, ha sido uno de sus principales impulsores, además de la Encomienda de Beade de la Orden Militar de San Juan de Malta, y los distintos prioratos y granjas de otras Órdenes monásticas. Ello explica su renombre en toda Galicia, y allende nuestras tierras, de la que se hace eco el escritor Miguel de Cervantes.

Tratamos otrora lo concerniente al ámbito arquitectónico, historiando su construcción, y analizando el edificio, estudio que completamos con la transcripción del convenio sobre la reedificación de la capilla, realizado en el año de 1751 por el maestro de cantería Benito de Bouzas, de Sión / San Miguel de Carballedo – Cotobade³. Distinguimos así varias fases: la primera desde aquel año de 1751 hasta 1764; y otra entre este último año y 1768, en la que aquel maestro hace la capilla mayor, que data la inscripción que dimos a conocer en su día y confirman la citas documentales⁴. La sacristía, por último en 1774, obra de Pedro da Riva (o Ribas), de Rebordele, en Cotobade⁵.

El santuario promovido al santo Abad italiano de Montecassino, patrono del monacato europeo a través de la Ordenes Benedictina y Cisterciense, desde su vinculación espiritual a la Abadía de Santa María de San Clodio (concello de Leiro), monasterio de monjes blancos en el las inmediaciones, lo que explica la relación con alguna de las obras que tratamos.

1.- El mobiliario litúrgico

La capilla mayor orientada tiene un esplendente retablo situado en la cabecera pilla mayor, y dos retablos laterales, en las capillas de la nave. Tiene, además, otro magnífico retablo en la sacristía. Hay tallas en pedestales, sobre las paredes. Aquellos tres son coetáneos, y se datan en el último tercio del siglo XVIII, Rococós con características neoclásicas, mientras que el de aquella es anterior en el tiempo, época del estilo Barroco, en su fase final.

1.1.- El retablo mayor y las pinturas

Es una gran construcción arquitectónica de madera dorada y policromada que consta de dos cuerpos y tres calles con coronación, y que ocupa todo el intradós E de la bóveda nervada, cuya plementería se halla policromada en correspondencia. Su estructura es poligonal,

3 Según documento, y nosotros lo reprodujimos, dice *Seón*, cfr. Limia Gardón (1994-1995): 249.

4 F. J. Limia Gardón, «A Arte», en *O Ribeiro (a terra que regou o viño)*, en J. de Juana (dir.), *Galicia en Comarcas*, Vigo: Ir Indo, 1993, p. 144.

5 F. J. Limia Gardón, 1994-1995, pp. 256-257.

con la calle central adelantada, y las laterales retranqueadas en ángulo. Columnas de fuste liso y capitel compuesto las separan, también retranqueadas a ambos lados del centro. El cuerpo de base es bastante elevado pues contempla sendas puertas de notable altura bajo las hornacinas, a fin de acceder al camarín central, espacio de utilidad para la capilla mayor y el culto, complementario a la sacristía. Delante, en la parte frontal, está el altar, de piedra, decorado por arcos y pilastras angulares, con un motivo decorativo central de interés, de temática heráldica: en un escusón bajo una mitra está un báculo abacial, un ave y una flor, con una base de pequeñas piedras decorativas a modo de camino, un tema que sin duda está relacionado con la Abadía cisterciense de San Clodio, de la que dependía. Sobre el altar, está el sagrario, y detrás sobre unas gradas poligonales, la estatua del patrón, San Benito.

La gran talla está dorada sobre el hábito negro, y el artista representa al santo como un hombre de Dios joven, con escaso pelo, tonsurado, y sin más barba que la que el pintor apenas apunta en la barbilla. Con elegante gesto porta un gran báculo, un tercio superior a su altura, símbolo abacial, y sostiene con la izquierda un libro a modo de atril, abierto de encuadernación aterciopelada, con las hojas hacia él, cuyas caras no hemos podido ver. En ellas, el pintor, muchas veces, escribe –a veces incluso pinta la labor de talla previa del oficial de escultura– *Ausculat, o filii*, palabras iniciales *precepta magistri et inclina aurem cordis tui*, palabras iniciales del prólogo de la *Regula*, que los monjes leían tres veces en el año litúrgico⁶. Amplias y simétricas mangas, pliegues del hábito, finos y paralelos a excepción de los del costado derecho en relación con el movimiento en avance, pausado y corto, de la pierna de ese lado. A sus pies, su animal parlante, un negro cuervo con un gran mendrugo de pan en el pico, que alude al milagro que narra el papa San Gregorio el Grande (c. 540-604), en el libro de los *Diálogos*⁷. Delante el retablo lleva un arco muy decorado, con cabezas de Serafines con alas entre las que se intercalan motivos geométricos de róleos. Detrás un enmarque recto, dintelado, en el que se inscribe un arco de medio punto. El espacio en que se ubica es abierto a los lados, con sendos arcos de medio punto, asimismo. A seguir, hacia el norte y sur, están las paredes laterales, con las ventanas capialzadas, por las que entra directamente la luz natural. Encima un gran sol con rayos a dos niveles, sobre fondo azul cielo, completan la configuración de honor.

Completan la configuración iconográfica del cuerpo otras dos grandes tallas, bajo hornacinas aveneradas, de magnífica factura plástica asimismo. La de la diestra del santo patrón del santuario es la de un joven santo de larga cabellera, vestido con larga túnica y manto enrollado en torno al cuello y con pliegues en vuelo desde el costado izquierdo a la cadera opuesta, bajo la que se denota el muslo en el movimiento de la pierna, que avanza hacia su izquierda, con pies desnudos en sandalias bajas. Sostiene un libro abierto cual atril, con encuadernación negra, y lo que parece una pequeña palma, o pluma, en

6 Los días uno de enero, dos de mayo y primero de septiembre, respectivamente.

7 San Gregorio el Grande, *Diálogos*, L.II, cap. VIII, nº1-3, «Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo».

cuyo caso es de grandes dimensiones. Ha sido identificada como San Juan Evangelista, iconografía sobre la que no nos pronunciamos, si bien, a falta de algún elemento parlante usual, es plausible tal adscripción⁸. Patrono de los teólogos, y en general de los escritores, su representación como virginal joven *parthenios* es a veces fuente de confusión⁹.

La otra talla tiene asimismo una vestimenta doble, semejante incluso en el vuelo lateral, aunque añade con gran efectismo un gran vuelo en el manto como pide el movimiento del brazo que sostiene un grueso libro cerrado con la diestra al que señala con un gesto grandilocuente con el brazo izquierdo separado del torso mientras sujeta una gruesa cadena de hierro unida a la argolla que lleva un pequeño dragón con las fauces abiertas a sus pies¹⁰. Es la iconografía usual del apóstol San Bartolomé. En el amplio despliegue del manto hemos de ver una alusión a su martirio, una *ostentatio* representativa, la de haber sido desollado, que le identifica. Con la boca abierta completa el gesto de expresiva pedagogía admonitoria. Su cabeza tiene larga cabellera y barba, un físico en el que hay ecos de la «Leyenda Dorada» medieval¹¹.

Cada una de estas calles con su arquitrabe y friso, con un decorativo escusón central, concluye en un ático con una cuidadosa ornamentación. En los extremos del retablo sobre las cornisas de las columnas, hay sendos ángeles en barroquizante movimiento.

Arriba, el tercer cuerpo, central, sobre una estructura cuadrangular primero, ochavada después, que sirve de base para la apoteosis. A los lados, sendas tallas de los dos pilares de la iglesia, San Pedro, y San Pablo, con los atributos que los identifican, pese a la altura: llaves y espada, respectivamente. En lo más alto, Dios Padre, sedente con vestimenta larga y manto azul detrás, en un trono del que sobresalen rayos dorados en simetría, de diferente tamaño. En la mano izquierda sostiene la bola del mundo. Sobre la talla, en lo más alto, pintado en la bóveda, en un círculo un tanto oval, el triángulo trinitario con la paloma, símbolo del Espíritu, con rayos de similares trazas que los descritos en el exterior y a los lados un fondo azul celeste.

Todo el paño de la bóveda bajo el que se halla el esplendente retablo está pintado al fresco, con anchas cabezas de *Putti* de dorados rizos en seis paños, los de los lados entre curvilíneas nubes blancuzcas; y los que están sobre el trono del Padre Eterno, que son más doradas. Las propias molduras de los nervios se hallan pintadas de dorado color. Son unas

8 El águila, y la copa de veneno son sus elementos iconográficos más relevantes. Mas el de la palma, que no es la del martirio, «sino la que un ángel había llevado a la Virgen, y que esta en su lecho de agonía, le confió», según Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, P.U.F., París, 1957, reed. Barcelona, 1997, t. 2., vol. 4, p. 188 ss. En este contexto, sería la palma del Paraíso.

9 Por el rostro dulce y el cabello largo. En este sentido puede verse el rostro del David desnudo del gran Donatello, masculino, más andrógino, con abundante bibliografía al respecto.

10 En alusión al demonio. Usual en la iconografía española. En otros reinos y ámbitos es el gran cuchillo y su propia piel, tras haber sido desollado vivo, cual Marsias. Michelángelo Buonarroti así lo representa en el Juicio Final, en la capilla Sixtina, Vaticano/Roma, obra del siglo xvi.

11 «...ojos grandes, nariz recta, barba que empieza a blanquear...».

pinturas decorativas, que enriquecen la cabecera, ornato que llega a las graníticas piedras de la bóveda y contribuye al esplendor del escenario privilegiado del culto en la antigua liturgia post conciliar tridentina. Hasta la fecha han pasado desapercibidas.

Las pinturas son obra del artista Rosendo Amoedo, «Pintor, y Vezino de la villa de Riuadauia», cómo se le califica en el *Libro de Cuentas de la Cofradía*. Tal acción plástica es complementaria a la del retablo, pintura obras suyas, por las que se le paga la cantidad de 10 359 reales, una gran suma de dinero que se explica desde la labor de dorado que envuelve completamente la obra de talla en sus calles y cuerpos hasta la coronación. Esta amplia y minuciosa obra le llevó buena parte del año de 1782, en concreto nueve meses. He aquí la cita documental:

Primeramente se le admite en descargo 10 359 rrs q tubo de coste la pintura del Retablo Maior de la Capilla pintado en el año de 82 pr Dn Rosendo Amoedo, en cuia cantidad entraron las Maderas de las estadas, Conduzirlas al Sitio, ponerlas y quitarlas, clabos puestas, Mantener al Maestro y otras cosas q fueron nezarias astta concluirle, cuia obra duro el tpo de Nuebe meses¹².

Unos años antes este interesante artista firma como testigo del contrato de obra del retablo mayor, diciéndose que era «Juez de la Xurisdicion de Roucos», a la que pertenece Cuñas y su parroquia, San Lourenzo da Pena. Era muy posiblemente hijo de Juan Antonio Amoedo y Troncoso, que Couselo Bouzas cita en 1745 en Mondoñedo dorando y pintando con su esposa Manuela de Castro Lemos el altar mayor de la capilla de Los Remedios. Residía entonces asimismo en Ribadavia, ubicación domiciliaria de Rosendo¹³.

En efecto, el contrato de obra que se referencia en el Libro de Cuentas, se registra como colocado en marzo de 1778, y costó la cantidad de 7.700 reales. Fueron testigos el mencionado pintor Rosendo Amoedo, y Luís Martínez, vecino de Leiro. El dinero se entregó a los maestros Santiago García y Refugio Ledo, vecinos de Santa María de Oseira. El abad de la parroquia, Pedro Jacinto Cardona, intervino en el ajuste de la obra. El retablo fue traído desde el taller de los maestros escultores sito en Pereda en dieciséis carros y fue asentado en treinta y dos días. La amplia cita dice así:

Mas doy en descargo 7.700 reales por el retablo maior qe se halla puesto en la capilla de San Benito en Marzo de 78, que pague a Santiago Garcia y a Refugio Ledo, Maestros

12 Archivo Monasterial de Oseira (AMO): *Libro de cuentas de los mayordomos que fueron de la cofradía del glorioso sn Benito de Cuñas, el que principia este año de 1756 siendo Abbad Don Pedro Jazinto Cardona*, sign. 44, nº 2, fol. 107. Son cuentas que da de Bartolomé Paz, a la sazón procurador de la cofradía, desde el 3 de septiembre de 1781 hasta el 11 noviembre de 1785.

13 J. Couselo Bouzas, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*, Compostela, 1932, p. 186, quien califica la obra, de estilo churrigueresco (sic), como magnífica.

de escultoria, y vezinos de Santa Maria de Osera, segun ajuste qe hize con los sobre dichos con ynterbenzion del Señor Abad Dn Pedro Jazinto Cardona, y en presencia de Don Rosendo Amsedo Pintor, y Vezino de la villa de Riuadauia, y al presente Juez, de la Xurisdicion de Roucos, y de Don Luis Martinez, presente vezino de Leiro, y de otras mas personas qe se hallaron presentes.

Mas doy en descargo, 244 reales qe hizieron de Gasto en Mantener a los dos Maestros y ofiziales, que en treinta y dos dias pusieron en asentar y perfezionar dho retablo, en la capilla que tambien sacaron en ajuste.

Mas doy en descargo 50 reales que se gastaron en dar de comer a 16 carreteros, y mas personas que han traído dicho retablo en 16 carros desde Pereda, a dicha capilla¹⁴.

Rosendo Amoedo es un artista del que se conocen asimismo otras obras, caso de su intervención en el retablo mayor de la iglesia de San Adrián de Vieite (ayuntamiento de Leiro), en 1768, sita prácticamente enfrente de Cuñas, al otro lado del río Avia¹⁵.

A continuación el escribano incluye una serie de partidas en las que se detallan y pormenorizan la justificación de otros pagos menores, necesarios asimismo, para poner en perfezion dicho retablo:

Mas doy en descargo 33 reales de 1 millar de clabos, de ochauo que supli para reclauar dicho retablo.

Mas doy en descargo 5 reales que pague a un Cantero por Rozar unas piedras para abrir las puertas del camarín de dho retablo.

Mas doy en descargo 104 reales que con ynterbenzion de dicho Pedro Jazinto Cardona, se le dieron de gratificazion à los Maestros y ofiziales, por adelantar unos reparos, qe se ofrezieron para mas perfezion de dho retablo¹⁶.

1.2.- Otras obras diversas desde el «Libro de Cuentas»

Es desde estas partidas cómo se puede constatar el alcance real del mobiliario litúrgico, y la disposición que tuvo en estos tiempos del Antiguo Régimen, y la liturgia post trident-

14 AMO, fol. 95/v. Las cuentas de Bartolomé Paz, están tomadas desde 25 de mayo de 1775 hasta el 3 de septiembre de 1781.

15 D. Álvarez Fernández, «Santa María de Beade y San Adrián de Vieite, dos iglesias barrocas del arciprestazgo de Ribadavia», en *Porta da Aira*, nº 7, 1996, p. 138.

16 Álvarez Fernández, 1996.

na. La extensa cita incluye asimismo datos relativos a la colateral sacristía, espacio afectado por las obras:

Mas... 10 reales de la cadena de hierro que se puso a San Bartolome.

Mas... 54 reales de la cortina de tafetan encarnado que se puso en el camarín del Santto, con su barandilla de hierro y argolletas de bronze, yncluso un paño que sobro de esta para cubrir un caliz.

Mas... 69 rrs... vidrieras, hierros redes en la sacristia.

Mas... 126 reales que pague de maderas, bisagras, zerradura y echura de la puerta de la sacristia, con una tabla q se puso de asiento en ella y una caja, q se hizo al santo pequeño que trae Juan da Barra.

Mas... 14 reales llave de bronza para el lauatorio de la Sacristia (...)¹⁷

A ello hay que añadir un crucifijo y un Niño Jesús, principalmente:

Mas... 80 reales que pague por la echura de un cruzifijo que esta puesto en el altar maior. Mas... 188 reales que pague por la echura y pintura de un niño Jesus, que tambien esta puesto en el Altar maior de dicha Capilla (...)

Mas... 46 reales que se gastaron con un cantero, y cal en conponer y asentar los pasos de el presuiterio de el Altar maior y otros reparos...¹⁸

Otras obras para el ornato escultórico y del culto se documentan entre 1785 y 1789:

(...) Mas da en descargo duzientos 36 rrs. q tubo de costo un San Antonio Abad q esta pto en la capilla.

Es tab por mi descargo 770 rrs. q costaron los 2 frontales echos a la Romana q estan ptos en los altares de la Capilla por 2 peanas polas y Magenes 3 pilastras para mejor guarnezir los Colectorales, y gasto en el tiempo q se tardo en fijar uno y otro¹⁹.

¹⁷ AMO, fol. 96 r.

¹⁸ AMO, fol. 96 v.

¹⁹ AMO, fol. 115 v.

Entre 1790 y 1795, las cuentas las dan Joaquín Sotelo y Araujo y Francisca Benita Paz «como unicos y universales herederos de Barm/e Paz aora difunto», dando cuenta de «60 rrs. de el coste de un Sn Benito pequeño... Ydem 3.300 rs. q suplio por pintar los coletores, como tanuien los cristos pequeños, dos Sn Antonio y otras cosas nezarias, com ynclusion del coste de las Pinturas»²⁰.

Finalmente, Joaquín Sotelo, a comienzos del siglo XIX, incluye una partida de «100 rrs. de una caja para pedir por las Animas que lleuaron el escultor y el Pintor», esto es un peto portátil.

2.- Retablo de la Virgen Dolorosa en la nave

Sencillo, aunque no simple, consta de una calle, y se compone de banco, cuerpo principal con hornacina plana de arco de medio punto y dintel superior enmarcada por columnas de fuste liso y capiteles compuestos. En los lados exteriores hay sendos enmarques decorativos. El cuerpo de remate es un tímpano que abarca las pequeñas alas laterales, aunque se subdivide por pilastras en correspondencia con los ejes columnarios inferiores. Detrás, sobre el cimacio, hay anchos plintos con un pequeño pedestal superior que concluye en acróteras. Delante, ocultando los plintos, van elementos fitomórficos de traza doble, de hojas carnosas, como acantos, convexa la inferior y cóncava la que va encima. En la parte central del frontón el maestro escultor añade un elemento novedoso, que recuerda una custodia: sobre un plinto plano, con un fuste de bordes curvos coloca un gran disco convexo enmarcado por un poderoso roleo, que se remata en una moldura curva. Delante lleva una bola entre simétricas y pequeñas hojas, más amplias encima, que ocultan la base del remate, del que sobresale sobre la moldura en cima reversa aquel remate del que hablamos antes en los lados. Es una construcción de artista en lo que prima la estructura arquitectónica, pese a los numerosos acentos decorativos a los lados, en las enjutas del arco y en las partes medias del tímpano coloca rocallas, más todo con una disposición de simetría que aleja el espíritu del estilo Rococó de la obra y lo reduce a un mero vocabulario.

Preside el retablo una talla de vestir de la Virgen en la advocación de los Dolores, con corona de espinas sobre la cabeza, las manos unida fuertemente en signo de dolor en el centro, sobre el pecho y encima un corazón de plata con los siete pequeños puñales que representan los siete Dolores de María, imagen que se conoce en la iconografía como Virgen de la Soledad, en el contexto de Semana Santa. Lleva la usual vestimenta compuesta por túnica y manto negro con mangas y velo blanco, austeridad indumentaria que combina adecuadamente con el semblante lloroso.

Este retablo tiene las características estilísticas de los maestros Santiago García y Refugio Ledo, siendo su disposición semejante a los del deambulatorio de la iglesia abacial del monasterio cisterciense de Oseira, a los que aludiremos más abajo.

²⁰ AMO, fol. 127 v.

3.- Retablo de la Virgen del Carmen en la sacristía

Bajo un arco de medio punto liso, embutido en la pared de la encalada sacristía, hay un esplendente retablo de estilo Barroco sobre el mueble con cajonería, con repisa a modo de altar, obra de época, de mérito. Es obra anterior a las estudiadas más arriba.

Consta de banco, tres cuerpos y remate, el central muy estrecho, al que se añaden los amplios elementos decorativos laterales con las columnas salomónicas de capitel compuesto. Lo más característico es la decoración vegetal que lo exorna, y envuelve, dorada, con policromía anterior, de color rojo, que contribuye al brillo del conjunto. El centro del banco lo ocupa el sagrario y a los lados pequeños pilares ornamentados, en número de tres con simétrica y equilibrada decoración, dispuesta en un planteamiento binario. A continuación, el maestro de escultura dispuso la base de las columnas salomónicas sobre un cuerpo con una cabeza de niño con carnosas hojas vegetales encima a modo de penacho. Sobre ella las columnas de cuatro roscas orladas con racimos de vid y sarmientos, simbología eucarística.

En la calle central la talla de María con el Niño, que muestra desnudo llevando la bola del mundo, tiene corona real de plata. Sus finos rostros, la amplia cabellera de aquella, dispuesta con numerosos rizos, y bucles, dejan ver la calidad del maestro, imagen devocional que muestra una disposición de dulzura adecuada al patronazgo carmelitano, hábito con el que viste. El escapulario es su escudo. Se eleva sobre un elevado pedestal con serafines entre nubes, y bajo hornacina de arco de medio punto, decorada por elementos vegetales. Encima lleva un complejo cuerpo decorativo, una forma vegetal con formas geométricas y florales, con dos lujosas formas en relieve por lado dónde el tallista demuestra su pericia de ebanistería. Remata el retablo, en lo más alto, un niño desnudo bailando mientras toca una imaginaria melodía con un instrumento de cuerda pulsada similar a una guitarra. Está en medio de una muy barroca forma vegetal dispuesta en curvas y contra curvas a partir de un arco doble de medio punto a los lados de los pies.

Merece la pena que se consolide, pues se halla algo alterado, tras haber sido trasladado desde la colateral iglesia. Es obra de mediados de siglo, de 1753, dónde según el *Libro de Cuentas*, se puso el 17 de junio. En 1764 Bartolomé Paz precisa haber admitido por «Alcance que devia D. Josph Borrajo y lleva cargado en el cargo de lo que costo la pintura de N. S^a del carmen, q se puso en la capilla»²¹. Esta será la fecha en que se pinte y dore. La talla mariana tiene asimismo des pintes en la policromía, por humedades. Su utilización como mueble por el párroco desmerece el necesario respeto por el patrimonio cultural.

Hasta aquí el análisis de lo más relevante en lo que atañe a los retablos y sus respectivas tallas escultóricas devocionales. A excepción de éste, en que era obispo, don Ramón Francisco Agustín Eura (1738/1763), de la orden de San Agustín, los otros se realizaron con don Pedro Benito Antonio Quevedo y Quintado (1776-1818), que acababa de tomar posesión.

21 AMO, fol. 25 v.

Este significado obispo, tiene asimismo historia política estatal posterior²². Hasta ahora no habían tenido la atención de los estudiosos, habiendo pasado desapercibidos. En el inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis se incluyó su ficha²³.

4.- Santiago García y Refugio Ledo, maestros de escultería. Datos para una relevante biografía artística

De Santiago García se sabía por Couselo Bouzas que había hecho el coro del monasterio de Oseira en 1794; y en 1804 la fachada de la iglesia de Señorín con su retablo de piedra, entonces perteneciente a la Granja ursariense de Partovia²⁴. Dicho autor cita que se basa en unas «notas de don Benito Fernández Alonso, Orense» añade que era «vecino de Peneda (sic)»: este es, en realidad, Pereda, lugar próximo a San Cristovo de Cea, dónde se casó, y la ermita-santuario de Santa María de Cobas²⁵. Su compañero es denominado en ocasiones cómo José Rodríguez Ledo en la documentación archivística de Oseira.

Los datos que conocemos de estos maestros se documentan entre el 15 de abril de 1774, cuando hacen el gran mueble de la librería abacial de Oseira, obra que se puede dar por finalizada en igual fecha de 1775, cómputo del año contable monástico, que hemos estudiado en su aspecto iconográfico e iconológico en otro lugar²⁶. Luego, interviene en Cuñas en 1778, como venimos de historiar, trabajos iniciados muy posiblemente el año anterior. Tras ella, Santiago García con Refugio Ledo son requeridos de nuevo en Oseira para comenzar a hacer otra relevante obra entre 1781 y 1782, la de las capillas del deambulatorio, en concreto de Santa Catalina y San Miguel. Entonces se renueva su estructura, con nuevos retablos, si bien se conservan las tallas de la centuria décimo séptima, obras de Mateo de Prado. Al año siguiente (IV.1782-*idem*.1783) los monjes les encargan que hagan la capilla mayor de la girola, la pièce de résistance del conjunto, una esplendente obra dedicada a Nuestra Señora de la Asunción.

22 En la época de la Guerra de la independencia (1808-1813), como Presidente de la Junta Central.

23 J. C. Fernández Otero [et al.], *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis de Orense*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984, p. 137, refieren: «Arciprestazgo de Cenlle, dentro de la parroquia de San Lourenzo da Pena. Esculturas: Ret mayor (Bm compostelano xx) Tallas del Padre Eterno, san Pedro, S Pablo, S Benito, San Jn Evangelista y San Bartolomé (xviii, m xx) San Antonio (Bm) San Antón (Bm x) Vg. Del Carmen (Bm), S Benito (Bpm) Dolorosa (Bv), Retablos en la sacristía y laterales (Bm)».

24 Couselo Bouzas, 1932, p. 384.

25 Esta iglesia, entonces santuario y hoy parroquial, realizada por el maestro Pedro de Ribas (o da Riba) entre 1768-1770, según hemos señalado al estudiar las etapas constructivas de Cuñas, en Limia Gardón (1995), 257, hace en 1774 la sacristía.

26 F. J. Limia Gardón, 1989, «La biblioteca como centro de sabiduría cristiana. Un ejemplo cisterciense dieciochesco», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t.II, nº 3, Madrid, pp. 282-288; y M. Á. González García, «Apuntes sobre la biblioteca del monasterio de Oseira y los autores del mueble-estantería» en *Porta da Aira*, nº7, 1996, pp. 203-206. Este autor ofrece los datos del *Libro de obras*, aparecido entonces en la Biblioteca de la Diputación.

Santiago García hace al año siguiente el retablo de San Xulián de Astureses (Boborás), perteneciente a la Orden Militar de San Juan de Jerusalén, obra asentada en septiembre de 1784²⁷. En 1787 hemos documentado la presencia «del escultor Santiago de Pereda» realizando las dos imágenes en piedra de la fachada del santuario mariano –hoy iglesia parroquial– de Santa María de Covas (San Cristovo de Cea): la Asunción y Santiago Apóstol²⁸.

En la década de los años noventa hemos estudiado varias obras suyas en las que interviene, quizás por fallecimiento de José Rodríguez Ledo, lo que sucedería unos años antes: el Coro alto de la iglesia de Oseira, que podemos datar entre el 15 de abril de 1794 e igual fecha de 1795. Entre el 15 de abril de 1796/id.1797 hace el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Destierro, en A Corna (Piñor de Cea), obra de notables dimensiones realizado en piedra. Entre 15 de abril de 1797-id.1798 hace asimismo en piedra los dos retablos que faltaban en el deambulatorio de la iglesia ursariense, dedicados al Santo Cristo y a San Bartolomé.

A comienzos del siglo XIX, en fin, en 1801, unas obras para la iglesia parroquial de San Juan de Laza²⁹. realiza para la nueva iglesia de San Cipriano de Señorín de O Carballiño (15 de septiembre de 1804 / 15 de abril de 1805) su gran retablo de piedra³⁰. El estudio del ornato escultórico del santuario benedictino de Cuñas, que hemos expuesto, pone de manifiesto la importancia del desarrollo económico en estas tierras de la comarca de O Ribeiro en el Antiguo Régimen lo que tiene su reflejo en la gran actividad artística en las iglesias, tanto ligadas al ámbito monástico, como las de patronazgo eclesial diocesano o compartido con señores laicos, quiénes asimismo renuevan las fábricas de sus casas fuertes y pazos, en los que siempre hay capillas.

27 M. Cerdeira Dacasa, «Retablos documentados de los arciprestazgos Avión y Boborás (Orense). Apuntes artísticos» en *Porta da Aira*, nº2, 1989, pp. 153-181. Para R. Tobío Cendón, «El retablo pétreo del absidiolo central que se abre al deambulatorio de la iglesia monasterial de Oseira», en *Actas del III Congreso internacional sobre el Císter en Galicia y Portugal*, 2006, pp. 907-933, haría el retablo mayor de san Cosme de Cusanca (O Irixo) en 1786. se le sitúa en haciendo asimismo.

28 F. J. Limia Gardón, «Santa María de Covas: su construcción, según las fuentes parroquiales», en *Boletín de Estudios del Seminario Fontán-Sarmiento*, nº10, Santiago de Compostela, 1989, pp. 56-63.

29 R. Tobío Cendón, 2006. Este autor abunda en su biografía en «La actividad artística desarrollada por los escultores y tallistas ursarienses Santiago García Fernández y José Rodríguez Ledo», en *Actas del IV Congreso internacional sobre el Císter en Portugal y Galicia*, 2009, pp. 1.031-1.060, quien refiere además que falleció en Pereda el 25.III.1812, recibiendo sepultura en la iglesia.

30 Es en 1804 para Couselo Bouzas, loc., cit., supra. En nuestra tesis doctoral, *La proyección artística del monasterio cisterciense de Santa María de Oseira [de Dom Fray Suero de Oca (1485-1512) a Dom Fray Santiago Sola (1832-1835)]*, estas obras tienen su cumplido análisis y contextualización en el ámbito cronológico y dentro del marco de la gran Abadía ursariense. En estos momentos en curso de publicación.

