

A MAYOR GLORIA DE NUESTRA SEÑORA: LA CAPILLA DE LA VIRGEN DE LOS OJOS GRANDES DE LA CATEDRAL DE LUGO

Alberto FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla

La actual capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes es un edificio adosado a la cabecera de la catedral de Lugo que ocupa el eje mayor del templo medieval (*fig. 1*). Su historia comienza el seis de octubre de 1725, fecha en que el cabildo de la basílica lucense¹, con la idea de remodelar la sacristía de la catedral² y transformarla en capilla dedicada a la patrona de la ciudad, encarga el proyecto al arquitecto Fernando de Casas³.

El futuro autor de la emblemática Fachada del Obradoiro, además de dirigir las obras de rehabilitación, tenía que diseñar el retablo camarín que iba a albergar la venerada imagen de la Virgen⁴ (*fig. 2*) y dar las trazas de la nueva sacristía que se pensaba construir “*en el lugar y sitio que esta la capilla de san Eugenio, cogiendo la puerta de la yglesia que está junto a dicha capilla y el altar de la gloriosa santa Lucía*”⁵.

La intervención, qué duda cabe, debe entenderse como un intento por parte de la corporación catedralicia de recuperar e impulsar el culto popular de la Virgen, pues desde mediados del seiscientos, la titularidad de la antigua capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes —era la primera de las absidiales por el lado de la Epístola— estaba seriamente amenazada y se había propuesto incluso su venta⁶.

Con todo, el plan de actuación previsto no se llevó a cabo finalmente y poco tiempo después deciden los capitulares no remodelar la sacristía y levantar *a fundamentis* una nueva estancia más amplia en honor de la patrona y emplazarla tras la capilla mayor del templo, justo en el centro de la girola.

¹ Sobre la diócesis de Lugo, véanse RISCO, 1798: pp. 241-253; RODRÍGUEZ, 1946; y REY, 2002.

² La obra, levantada por el arquitecto Domingo de Andrade, se había rematado en junio de 1682. *Cfr.* TAÍN, 1998: p. 177.

³ He dedicado un estudio monográfico a la biografía artística de este importante arquitecto gallego. Al respecto, véase FERNÁNDEZ, 2006.

⁴ La escultura de la patrona de Lugo deriva del tipo iconográfico de la *galactotrophousa* —ofrece a los fieles su seno desnudo, que refuerza el Niño al poner la mano en él— y debe fecharse entre finales del siglo XIV y principios del XV. Hasta el año 1564, la imagen recibió culto bajo la denominación de Nuestra Señora la Grande, pero a partir de ese momento es conocida con el nuevo nombre de Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Desde el momento de su conclusión, como no podía ser de otra manera, la venerada talla había presidido los diferentes retablos que se levantaron en su antigua capilla. El último fue el que diseñó Pedro de la Torre a partir del año 1655. Sobre la devoción a la Virgen y las iniciativas del cabildo a fin de obtener recursos económicos para consolidar el culto en la segunda mitad del seiscientos, véanse VÁZQUEZ, 1973: pp. 77-80; y SOBRADO, 1999: pp. 923-924.

⁵ Archivo de la Catedral de Lugo (en adelante A.C.L.), Libro 14 de autos capitulares 1720-1735, fols. 153-153 v.

⁶ PALLARES, 1700: pp. 554-555; VÁZQUEZ, 1973: pp. 49-60, y LÓPEZ, 1999: pp. 69-70.

El primer diseño de Casas es aprobado por el cabildo el veinte de noviembre de 1725⁷. Entre finales de enero y mediados de febrero de 1726, permaneció el arquitecto un total de veintiocho días en la ciudad amurallada, ocupado en la inspección del terreno y en instruir a los operarios sobre el imprescindible suministro de agua y la adecuada limpieza de los conductos de distribución⁸.

El diecisiete de agosto da cuenta el deán a la corporación catedralicia de los limitados recursos disponibles para la obra y propone como solución que “*minorando el maestro la planta que tiene hecha y arreglándose al caudal con que se alla en dinero y deudas ciertamente cobraderas, y algunos reales de limosnas ofrecidas, se podrá hacer la capilla*”⁹.

Pocas modificaciones debió de incorporar Fernando de Casas en su segundo diseño, porque el veintinueve de agosto se reúne con los canónigos en la sala capitular de la catedral y presenta el nuevo proyecto, presupuestado en torno a los 12.000 ducados¹⁰, a los que habría que sumar los 30.000 reales en que había valorado la fabricación del retablo y su dorado¹¹.

Por la buena opinión que los religiosos lucenses tenían del artista, pues al fin y al cabo en su juventud había trabajado durante un tiempo en la basílica en calidad de aparejador del arquitecto Fray Gabriel de Casas, O.S.B., e incluso en 1709, al fallecer repentinamente su mentor, había dirigido hasta su conclusión la obra del claustro¹², la construcción de la capilla no se sacó a subasta, como era habitual, y fue ofrecida al maestro.

Casi un mes más tarde, el veinticuatro de septiembre, con algunos trabajos ya iniciados¹³, deciden los canónigos escribir a la catedral de Santiago para que permitiese al arquitecto contratar la obra¹⁴, ya que Fernando de Casas desempeñaba el cargo de maestro mayor en la basílica compostelana y no podía abandonar la ciudad del Apóstol sin permiso expreso del cabildo.

⁷ A.C.L., Libro 14 de autos capitulares 1720-1735, fols. 157-157 v. En la sesión también se acuerda reunir los fondos necesarios para la obra, comprar la casa inmediata a la catedral “*en que vive el señor doctoral, que es don Álvaro de Quiroga*”, a fin de incrementar las dimensiones del terreno, y permutar “*la capilla de Nuestra Señora por la de San Miguel, de que es dueño el señor de Guntin, por ser sitio más espacioso para dicha capilla*”. Ambas gestiones se llevaron a cabo, a satisfacción del cabildo, el veintitrés de marzo y el treinta y uno de agosto de 1726 (Ibidem, fols. 167 v., 168 v.-170, 185 v-186).

⁸ A.C.L., Libro de fábrica 1726-1809, fol. 5.

⁹ A.C.L., Libro 14 de autos capitulares 1720-1735, fols. 182-182 v.

¹⁰ “*...mandose entrar en esta sala capitular al maestro de obras, para que informase del coste que tendría esta fábrica, el qual maestro de obras auiedo entrado y desenrollado la planta para que la viesen dijo y afirmó, que dicha obra costaría poco más o menos doze mil ducados...*” (Ibidem, fols. 183-184).

¹¹ *Ibid.*

¹² Al respecto, véase FERNÁNDEZ, 2006: pp. 170-174.

¹³ Entre el quince de julio y el treinta y uno de agosto, habían llegado, “*para la fábrica de la capilla de Nuestra Señora*”, varias partidas de piedra procedente de Monterrey, dos carros grandes con materiales, y “*mil ochozientos y treinta carros de piedra cantería que se han trahido de la viña del Chantre*” (A.C.L., Libro de la fábrica 1726-1809, fols. 6 v.-7).

¹⁴ A.C.L., Libro 14 de autos capitulares 1720-1735, fols. 183-184.

Aunque los capitulares no pusieron reparos a la solicitud de la iglesia de Lugo¹⁵, y a lo largo del otoño prosiguieron las labores de extracción y conducción de los materiales para la fábrica¹⁶, nuestro artista no viajará a la ciudad amurallada y se pondrá al frente de los trabajos de cimentación hasta el siete de diciembre, día en que el obispo, después de celebrar misa en la sacristía de la catedral, donde estaba instalada provisionalmente la imagen de la Virgen, llevó a cabo la ceremonia de colocación de la primera piedra del edificio¹⁷.

A finales de septiembre de 1727, Casas se entrevista con el deán y los canónigos que seguían el desarrollo de las obras e informa a la comisión de que “*tenía por preciso añadir algunos perfectos, que no están en la planta de la capilla que se está haciendo*”, y de que la intervención, en caso de ser aprobada, iba a incrementar el coste final del edificio¹⁸.

La actividad constructiva, como demuestra la contabilidad de la fábrica, continuó durante los siguientes cinco años, pero las diferentes partidas anotadas son poco significativas hasta el dieciocho de septiembre de 1732, fecha en que se pagaron 88 reales “*al maestro de la capilla por los días que se ocupó en venir a trazar y montear el anillo de la media naranja, y la última cornisa de la parte de afuera*”¹⁹.

Se puede precisar, no obstante, que en enero de 1732, tras haber gastado 190.000 reales, se vio el cabildo en la necesidad de “*buscar caudales para finalizar la capilla de Nuestra Señora*”²⁰, y que a finales de 1734 ya estaba prácticamente rematada la obra²¹.

En la mencionada sesión capitular del veintinueve de agosto de 1726 también acordaron los canónigos lucenses fabricar “*un tabernáculo en medio de dicha capilla que sirva de trono a Nuestra Señora en donde se auían de hazer dos altares, en que pueda celebrarse a un mismo tiempo, cuio coste según la regulación prudencial de dicho maestro costaría con el dorado y todo treinta mil reales*”²².

¹⁵ Siempre, eso sí, como resuelve el cabildo de la catedral de Santiago el veintiséis de septiembre, que el maestro “*no aga falta a esta santa yglesia: y que quando ubiese de pasar de esta ciudad a la de Lugo aya precisamente de pedir lizencia a señor fabriquero, y no salir sin ella: y que si estando en Lugo le llamase dicho señor fabriquero también aia de venir precisamente en qualquier tiempo que sea*”. Cfr. Archivo de la Catedral de Santiago (en adelante A.C.S.). Actas capitulares 1722-1728, leg. 493, fol. 344 v.

¹⁶ A.C.L., Libro de la fábrica 1726-1809, fol. 7 v.

¹⁷ A.C.L., Libro 14 de autos capitulares 1720-1735, fols. 198 v.-199.

¹⁸ La propuesta del arquitecto fue aceptada en la reunión capitular del veintisiete de septiembre (*Ibidem*, fols. 225-225 v.).

¹⁹ A.C.L., Libro de la fábrica 1726-1809, fol. 33 v.

²⁰ Según consta en la sesión capitular del doce de enero de 1732 [A.C.L., Libro 14 de autos capitulares 1720-1735, fol. 384].

²¹ En 1734, además de pagar “*a los oficiales que han trabajado en la capilla de Nuestra Señora*”, y colocarse “*dos balaustradas de la dicha capilla*”, recibe Casas una última anualidad de 150 ducados. La colocación del pavimento y de la reja principal serán las últimas intervenciones que se efectúan en el edificio, ya entrado el año 1735 y con el ensamblaje del retablo concluido [A.C.L. Libro de la fábrica 1726-1809, fols. 42, 44 v.].

²² A.C.L., Libro 14 de autos capitulares 1720-1735, fol. 183-184.

La primera noticia que alude al retablo tiene fecha de dieciocho de febrero de 1727, día en que es acogida favorablemente por parte del cabildo la propuesta del “*maestro Fernando, que auía significado lo conueniente que era se cortase la madera necesaria para el tabernáculo de Nuestra Señora para que estuuiese seca quando se huuiere de hazer*”²³. El diecinueve de abril se pagan un total de 934 reales “*por los toros y sobretoros que se han comprado, para que estén dispuestas las maderas de que se a de hazer el tabernáculo de Nuestra Señora*”²⁴.

Ahora bien, a pesar de que los materiales ya estaban almacenados a la espera de ser utilizados y de que Casas, en efecto, había diseñado conjuntamente la arquitectura y el amueblamiento de la capilla, como demuestra su íntima implicación, que será estudiada más adelante, la construcción del retablo no se llevará a cabo hasta septiembre de 1732, con las obras del recinto ya muy avanzadas²⁵. De hecho, Manuel José de Santamaría²⁶, obispo de Lugo, conmovido ante la belleza de la capilla, decide financiar “*la fábrica del trono, retablo y altar*” el día veintidós²⁷.

El retablo diseñado por Fernando de Casas (*fig. 2*) fue ejecutado por el taller del escultor Miguel de Romay, colaborador habitual del arquitecto, entre septiembre de 1732 y marzo de 1735²⁸. Una vez concluidas las labores de talla y ensamblado, se contrata su dorado con el pintor Miguel Antonio García de Bouzas²⁹, obra que se llevó a cabo entre abril de 1735 y agosto de 1736³⁰. La festividad de la patrona, como no podía ser de otra manera, marcó la inauguración oficial de la capilla³¹.

²³ *Ibidem*, fol. 204.

²⁴ A.C.L., Libro de la fábrica 1726-1809, fol. 9 v.

²⁵ Para completar la estructura edilicia faltaban todavía algunas intervenciones importantes, como voltear la cúpula, que es trazada por Fernando de Casas justo en ese momento [*Ibidem*, fol. 33 v.].

²⁶ Sobre este obispo, véase RISCO, 1798: pp. 246-248.

²⁷ A.C.L., Libro 14 de autos capitulares 1720-1735, fol. 408 v.

²⁸ A.C.L., Libro de la fábrica 1726-1809, fols. 38, 42, 44-44 v. En la sesión capitular del veintidós de enero de 1735 se acuerda disponer de parte de los caudales que había dejado el obispo Santamaría para concluir el retablo e iniciar su dorado [A.C.L., Libro 14 de autos capitulares 1720-1735, fols. 470 v.-471].

²⁹ El acuerdo establecía la entrega del “*oro, plata y pinturas que el señor deán dexó compradas y pagadas en la ciudad do Porto, y treinta y dos mil reales de vellón de los que están en el arca de tres llaues que son los únicos que ay en ser de los treinta y siete mil y quinientos que dexó el señor obispo Santa María para perfeccionar y dorar el dicho tabernáculo, cuya cantidad... se le ha de entregar a dicho don Miguel por mesadas según fuere trabaxando en el dorado de dicho tabernáculo...*” (*Ibidem*, fol. 477).

³⁰ En fecha indeterminada, pero en el año 1736, recibe el pintor varias partidas por su trabajo [A.C.L. Libro de la fábrica 1726-1809, fol. 48 v.]. Por otra parte, las lámparas de la capilla fueron contratadas con el platero Diego Casal, entregándole el cabildo, el 15 de noviembre de 1735, siete onzas de plata [A.C.L. Libro 15 de autos capitulares 1735-1744, fol. 30 v.], y al año siguiente, una vez rematadas las lámparas, el último pago estipulado [A.C.L. Libro de la fábrica 1726-1809, fols. 48 v.-49].

³¹ De hecho, en la sesión del dieciocho de febrero de 1736 se trata de “*las fiestas que hauía de hazer este cauildo en la colocación a su tabernáculo de nuestra patrona Nuestra Señora de los Ojos Grandes*” [A.C.L. Libro 15 de autos capitulares 1735-1744, fol. 51]. Las fiestas, por cierto, debieron de ser muy lucidas, pues, según consta en la documentación, duraron quince días y contaron con un impresionante espectáculo pirotécnico de “*fuegos [que vinieron] de Santiago*”, varios sermones muy celebrados, seis

No cabe duda de que el alzado exterior de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes responde a la pura geometría constructiva, circunstancia fácilmente apreciable por cualquier observador situado en la contigua plaza de Santa María.

Ensimismada, ordenada telescópicamente mediante tres cuerpos cilíndricos superpuestos en disminución progresiva, la capilla barroca que imaginó Fernando de Casas manifiesta un tipo de gradación en altura que camufla externamente tanto la cruz griega que dibuja su planta (*fig. 3*) como su esqueleto estructural, constituido por cuatro pequeñas exedras dispuestas en los brazos y una gran cúpula central sobre la que se eleva su correspondiente linterna.

El unitario muro de cierre que abarca los dos primeros niveles del edificio es animado mediante un juego de dobles pilastras toscanas, un quebrado entablamento y salientes gárgolas que ocupan los interpilastrados. Una airosa balaustrada, dispuesta sobre la cornisa, y decorativos pináculos, que reiteran el ritmo constructivo, completan la configuración de los cuerpos inferiores.

La linterna, por su parte, adopta la forma octogonal, concentrando su decoración especialmente en los ángulos, donde sargas frutales, atectónicos capiteles y movidas volutas con hojas de acanto pugnan por contradecir la desornamentada envoltura mural y anuncian el gusto naturalista que presidirá el interior de la capilla.

Establecer los posibles referentes gráficos que pudo haber manejado Casas a la hora de diseñar el edificio lucense es, desde luego, una tarea bastante incierta porque en toda comunidad cultural las vías de influencia y los modelos de inspiración suelen establecer complejas relaciones de interdependencia.

Pero a pesar de que nunca estaremos seguros del todo al señalar una posible fuente de partida³², parece evidente que el arquitecto, como la mayor parte de los artistas de su época, combinaba un amplio repertorio de imágenes e ideas ajenas que hacía propias gracias a su creatividad y sus conocimientos técnicos.

Es más, el importante hallazgo de un inventario de bienes de Fernando de Casas fechado en marzo de 1718, efectuado a raíz de su matrimonio con María Rosa Vázquez, ha permitido conocer los libros que componían la biblioteca del arquitecto en la fase inicial de su actividad artística³³. El inventario establece, por tanto, un sólido punto de partida que permite indagar en los referentes gráficos al alcance del maestro.

Uno de los textos que figuran en el recuento es el famoso tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio. En él aparecen reproducidas, en forma de grabado, varias obras de Donato Bramante, como la planta de San Pedro del Vaticano que trazó Baldassare Peruzzi a partir de un croquis del mencionado arquitecto italiano o el templete de San Pedro en Montorio (*fig. 4*).

comedias, “*danzas de valencianos*”, un carro triunfal, una sortija burlesca, y “*tres corridas de toros de Castilla*” [A.C.L. Libro de la fábrica 1726-1809, fols. 50-50 v.].

³² Al respecto, véase RODRÍGUEZ G., 1994: pp. 81-94.

³³ FOLGAR, 1982: pp. 535-547.

Ambas estampas, como he apuntado en otro lugar³⁴, mantienen múltiples similitudes con la capilla lucense, por lo que es muy posible que sirvieran de inspiración inicial, al igual que ocurre con un pequeño templete que forma parte de los diferentes monumentos de la antigüedad clásica recogidos por Serlio.

Reglas prácticas para los cálculos geométricos y la erección de bóvedas y arcos los podía haber encontrado Casas en el tratado del arquitecto boloñés, pero también en *Arte y uso de arquitectura*, el conocido manual del agustino recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás, o en la obra de Juan de Torija, pues los textos figuran en su biblioteca³⁵.

El *Triunfo* que reproduce Fernando de la Torre Farfán en su libro dedicado a las fiestas de canonización de rey Fernando III en la catedral de Sevilla (*fig. 5*), obra también documentada en el inventario de bienes del artista, sirvió muy probablemente de modelo general a la hora de amueblar la capilla lucense, tal como manifiesta la coincidencia estilística en el tipo de engarce mediante arbotantes, la propia configuración exenta de la máquina o las formas bulbosas del remate³⁶, aunque asimismo se debe valorar, al menos como referencia complementaria, un grabado incluido en *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* de Juan de Arfe, otro de los textos que poseía el arquitecto, que bien podría haber servido para definir la estructura del camarín de la Virgen y la proyección espacial de su doble soporte coronado por una voluta cabalgada por un ángel³⁷.

Una última relación de posible dependencia formal la tenemos en la rueda de alegres angelotes dispuesta en torno a la sagrada imagen de la patrona de Lugo³⁸, materializada a partir de algunos elementos de la peana del antiguo baldaquino sustituido³⁹, como evidencia la estampa grabada hacia el año 1700 por el maestro Clemente Puche que ilustra *Argos Divina*, el famoso libro de Juan Pallares y Gayoso⁴⁰, aunque, desde luego, la mandorla y la disposición radial del coro angélico sigue modelos antiguos, como

³⁴ FERNÁNDEZ, 2006: pp. 184-185, 189, figs. 162-166, 172.

³⁵ Sobre la posible influencia de San Nicolás y Torija en Fernando de Casas, véase FERNÁNDEZ, 2006: pp. 24, 33, 185, 203, 217; figs. 169, 170, 171, 200.

³⁶ Por otra parte, como en su momento destacó VILA, 1989 b: pp. 363-364, tanto en el *Triunfo* como en la decoración de la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes se utiliza un similar esquema de óvalos enmarcados por hojas de acanto o laureles que incorpora, debajo de la representación pintada, una leyenda explicativa. Esta circunstancia parece confirmar la directa inspiración en la decoración que adornaba la arquitectura efímera hispalense.

³⁷ FERNÁNDEZ, 2006: p. 189; figs. 175, 185, 189.

³⁸ La Virgen aparece rodeada por una mandorla de ángeles entre nubes y rayos y coronada por otra más pequeña, en cuyo centro se halla la paloma del Espíritu Santo. Sobre el camarín se disponen las otras dos personas de la Trinidad. La iconografía se completa en la parte posterior del retablo, el denominado altar de la Santísima Trinidad, con las referencias al misterio y las figuras de María, San José y los padres de la Virgen. Al respecto, véanse VÁZQUEZ, 1953: pp. 42-43; PEINADO, 1979: pp. 131-133; CHAMOSO, 1983: p. 55; y PRECEDO, 1997: pp. 114 y ss.

³⁹ El viejo retablo, muy deteriorado en época de Fernando de Casas, había sido ejecutado a partir del 30 de diciembre de 1655, bajo trazas de Pedro de la Torre, por el ensamblador Francisco González. [Cfr. ABEL, 1995: pp. 158-159].

⁴⁰ Al respecto, véanse BOUZA, 1995: p. 132, y BARRIOCANAL, 1996: p. 114.

documenta una ilustración del siglo XVI de la Virgen de los Ojos Grandes, donde María aparece representada recibiendo la corona que sobre su cabeza colocan dos ángeles⁴¹.

Al construir el espacio de la capilla, el trazado estático de la planta se transforma en pleno organismo tridimensional, en barroca máquina geométrica que reniega de toda limitación y juega a desbordarse, a salir de su límite matemático y su orden previsible. Ya he apuntado anteriormente que un sistema de cubiertas con cuatro exedras y una gran cúpula central constituye el esqueleto estructural de la capilla.

Nada más entrar en el recinto percibimos la poderosa presencia de los machones del crucero con sus tres pilares adosados, que, como proas emergentes, por efecto de su rotunda condición escultórica, cuestionan la gramática clasicista y el módulo circular del diseño, negando al espectador la profundización perspectiva y una rápida comprensión visual del edificio. Volumétricos y aditivos, sin someterse a una línea que los agrupe, los soportes se conciben fluctuantes desde su misma base⁴², y así, mientras los cuatro pilares centrales, rectos y con sus correspondientes pedestales, sustentan la media naranja y establecen el dominio vertical, los ocho pilares de los extremos, de menor altura, sin basamento y en oblicua disposición, organizan el abovedamiento de las exedras y la dilatación de la arquitectura hacia los brazos de la cruz.

Aunque la continuidad plástica de la capilla se abre a mutaciones ornamentales que enriquecen la envoltura mural con juegos de luces y sombras⁴³, el énfasis decorativo se reitera especialmente a la altura del entablamento, donde el movimiento del arquitrabe y el amplio vuelo de la cornisa imprimen un carácter ascendente a la tensión espacial, y en la cúpula, metáfora edilicia de una región superior racionalmente ordenada por casetones en perspectiva.

Las bóvedas de las exedras rompen sin embargo con la estática de círculos concéntricos en disminución progresiva de la media naranja e incorporan en su intradós un sistema de nervios en expansión que favorece la dilatación óptica del edificio. También sus arcos, dúctiles y extremadamente refinados en su movimiento, se alejan de la fría geometría constructiva para doblarse orgánicamente y crear la sensación de un reflejo deformado, metamorfosis caprichosa en apariencia, pero que en realidad se sustenta en complejos cortes de cantería. Las pequeñas hornacinas excavadas en las naves, también presentes en la planta vaticana de San Pedro, cuestionan asimismo la rigidez del diseño y favorecen el crecimiento espacial del recinto.

⁴¹ Sobre la estampa, véase VÁZQUEZ, 1960-1961: pp. 21-23.

⁴² Pienso que no debe descartarse la posible influencia de algún grabado relativo a alguna obra de Francesco Borromini, como San Carlos de las Cuatro Fuentes, que podría haber llegado a manos de Fernando de Casas a través, por ejemplo, de los repertorios de estampas de edificios romanos de Giovanni Giacomo de Rossi. En este sentido, los “*dos libros de estampas de edificios antiguos y modernos de Roma*” que recoge el inventario de bienes del artista podrían aludir seguramente, como propone RODRÍGUEZ G., 1994: p. 88, al *Nuevo Teatro delle Fabriche* de G.B. Falda o al conocido *Vedute di Roma antica e moderna*, que publicó, ya en forma de libro, el librero Fausto Amedei en 1725.

⁴³ Sobre el carácter ornamental, de relleno, del barroco hispánico, véase RODRÍGUEZ G., 1999: pp. 70-73.

El cálculo artístico de Fernando de Casas, tal como evidencia la geometría de la capilla y documenta su historia constructiva, se apoya en una concepción unitaria de la arquitectura y su amueblamiento. El entramado espacial, que se organiza mediante un aparente sistema de baldaquino que da la impresión de encabalgarse directamente la cúpula, en ausencia de tambor, sobre las exedras, tiene su correspondencia en el retablo baldaquino que amuebla justo el centro del recinto y se destaca como elemento clave del drama espacial.

Es más, no nos equivoquemos, la obra que imaginó Casas está construida a escala humana para albergar lo sobrenatural⁴⁴, obligando al espectador, siempre periférico en su posición, a girar en torno al espacio residual que deja libre el retablo⁴⁵. Un basamento poligonal, flanqueado por volutas y ménsulas, sirve de arranque al baldaquino. Asentados sobre esta estrecha base y abiertos a los brazos de la capilla, cuatro arcos de medio punto organizan el camarín de la Virgen, barroca estructura que alterna rítmicamente formas cóncavas y convexas buscando, fiel a su naturaleza escenográfica, un retórico efecto de inestabilidad y movimiento⁴⁶.

Aunque la tectónica del retablo se refuerza en los ángulos mediante cuatro pilastras cajeadas que proyectan la verticalidad de la obra, en los correspondientes estípites exentos, que enlazan a su vez con los machones del crucero a través de dinámicos y ornamentales arbotantes con doble asa contrapuesta en su parte inferior, se ve favorecida la acción recíproca del hueco y de la masa.

La grandilocuente estructura, que atrae y sorprende por su profusión decorativa, sus indudables recursos prospettivos⁴⁷ y su tensión ascendente, se remata con un esbelto cuerpo terminal en forma de cimborrio que, en clara emulación de la cúpula que corona el recinto, manifiesta una menor propensión al desarrollo espacial y una mayor proyección vertical.

Ahora bien, el retablo desarrolla una mecánica, una tendencia a elevarse para amoldarse a su marco receptor, y la arquitectura, por su parte, parece acusar el ímpetu dilatando elásticamente su estructura. La tensionada tectónica de la capilla propulsa el

⁴⁴ El carácter privado de los camarines y capillas sacramentales permite el retiro y la directa relación con el objeto de culto, favoreciendo la creación de singulares espacios de devoción en el barroco hispánico. En este sentido, y aunque la capilla lucense en realidad no es un camarín, se puede afirmar que el edificio remite a esa idea. Al respecto, véanse VILA, 1989 a: p. 40; y CAMACHO, 1991: p. 209.

⁴⁵ De hecho, aunque el devoto puede intuir el centro y relacionarlo fácilmente con la imagen de la patrona de Lugo, jamás podrá experimentarlo físicamente porque la vertical y el eje medio del edificio está reservado a la divinidad. La capilla, en este sentido, rompe con la tradicional fórmula de espacio congregacional, orientado direccionalmente, e impone a los fieles un nuevo sentido de lo sagrado, que ahora es experimentado como totalidad.

⁴⁶ Sobre el retablo, véanse OTERO, 1958: p. 207 y ss., y FOLGAR, 1991: p. 212 y ss.

⁴⁷ Es posible que Casas, a la hora de diseñar el retablo, tuviese en cuenta las pautas técnicas reproducidas en *Prospettiva di Pittori et Architetti* del jesuita padre Andrea Pozzo o el recetario que incluye Caramuel en su *Arquitectura recta y oblicua*, pues ambos libros, como apuntó MARTÍN, 1993: p. 11, influyeron en la retablística del siglo XVIII.

baldaquino, que genera la impresión óptica de izarse sobre su exigua base, apenas sin carga visual⁴⁸, y ocupar el hueco que abre la arquitectura con su movimiento.

Dicho de otra manera, mueble y envoltura mural adoptan un similar sentido espacial que facilita su mutua incardinación⁴⁹, llegando la fusión a tal extremo que la frontera entre la piedra y la madera parece diluirse y la capilla se transforma en el centro de la realidad misma, atrayendo todo hacia sí y expandiendo todo de sí, y siendo todo con todo, principio y fin de armonía⁵⁰.

La iluminación cenital, especialmente intensa durante las primeras horas del día, funciona como complemento emotivo y favorece, con su cambiante efectismo, la integración ambiental. La luz, domada por la piedra, anima la preciosista decoración, reblandece la solidez del muro y crea un ámbito irreal, una dimensión maravillosa fuera de todo límite, acorde con el carácter femenino y virginal de la capilla⁵¹.

No cabe duda de que la apuesta de Fernando de Casas forma parte de esos singulares espacios de devoción tan española que renuevan el estilo barroco hispánico a los que se refiere Virginia Tovar Martín⁵², pues la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, más que incidir en fórmulas rutinarias o ensayos epidérmicos, evidencia en la escenográfica manipulación de su diseño, el interés de su autor por explorar los estados extremos del sentimiento religioso⁵³.

Los principios propugnados por la Iglesia católica, que en su afán por reforzar su autoridad transformó progresivamente el arte religioso del Barroco en un instrumento de propaganda y persuasión de los fieles, definen la decoración e iconografía del edificio⁵⁴.

⁴⁸ Sobre la dinámica perceptiva, véase ARNHEIM, 1978: pp. 40-41.

⁴⁹ Hasta cierto punto, claro está, da la impresión de que el retablo, por así decir, es el vaciado en madera del espacio interior, pues reproduce en su estructura la envoltura interna de la capilla, mostrando en altura una similar disposición. Así, los cuatro arbotantes sobre los que se eleva el camarín de la Virgen equivalen a las cuatro bóvedas de las exedras sobre las que se encabalga la media naranja, y sobre estos elementos, tanto en el retablo como en la arquitectura, se alza el correspondiente remate cupulado.

⁵⁰ Se genera un mecanismo de mutua implicación que no puede ser explicado mediante un sistema de coordenadas visuales. En este sentido, es más pertinente utilizar el concepto de *sustancia visual* y hablar de campo de fuerzas ópticas. Cfr. PORTOGHESI, 1974: pp. 80-82, y ARNHEIM, 1978: pp. 22, 28.

⁵¹ Para un oratorio mariano como la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, tanto el orden corintio de los pilares como la idea de composición centralizada constituyen dos elementos simbólicamente muy apropiados. Sobre la significación religiosa de las iglesias centralizadas, véanse WITTKOWER, 1958: pp. 34-38; y SEBASTIAN, 1981: pp. 230-238.

⁵² TOVAR, 1999: pp. 150-151.

⁵³ De hecho, aunque la antigua capilla compostelana de Nuestra Señora de la Angustia, hoy iglesia de San Fructuoso, parte de una concepción centralizada similar, que desarrolló su autor, Lucas Ferro Caaveiro, por influencia, qué duda cabe, de la capilla lucense, donde había trabajado como aparejador y discípulo aventajado de nuestro arquitecto, el entramado ambiental de las dos obras es completamente distinto: Ferro levanta una digna obra edilicia, Casas, por el contrario, una pequeña obra maestra, singular en Galicia, que fusiona estructura, decoración y amueblamiento a mayor gloria de la patrona de Lugo.

⁵⁴ Los principios ideológicos contrarreformistas también se manifiestan en la arquitectura: frente a la concepción espacial "*casi neutral y exenta de cualidades*" de los edificios religiosos levantados en los

La utilización del ornamento para inflamar la piedad religiosa y como vehículo idóneo de acercamiento humano a lo numinoso forma parte de los postulados defendidos por la Contrarreforma⁵⁵, y está presente, por tanto, en la concepción artística de la capilla y en su recepción estética.

Los devotos penetraban en la estancia adoptando una actitud mental especial: sabían que se encontraban en un espacio significativo y se preparaban para percibirlo y valorarlo según los paradigmas culturales asumidos. El ánimo del espectador de aquella época era permeable, por así decir, a la riqueza matérica y decorativa del recinto, y cada piedra, cada moldura, invitaba a una relación íntima con lo sagrado.

María Dolores Vila Jato vinculó la decoración de la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes con el camarín de la Victoria de Málaga, pero sobre todo, y a mi entender acertadamente, con la descripción y los dibujos del antes aludido *Triunfo* de San Fernando⁵⁶.

De hecho, tanto en la arquitectura efímera hispalense como en la ornamentación de la estancia lucense se emplea un similar esquema de óvalos enmarcados por hojas de acanto o laureles que incorpora una leyenda explicativa debajo de la representación pintada⁵⁷. Esta circunstancia y la apuntada relación de la estampa sevillana con el retablo baldaquino que imaginó Casas establece una más que probable inspiración en los modelos ornamentales del barroco andaluz⁵⁸.

Aunque la biblioteca del arquitecto contaba con algunas obras de temática religiosa⁵⁹ y el artífice, en ocasiones, se había comportado como un hombre devoto⁶⁰, pienso que

países protestantes, las construcciones del barroco católico expresan seguridad y victoria. Cfr. NORBERG-SCHULZ, 1983: pp. 148-149, 167.

⁵⁵ La asociación se puede rastrear en la Biblia, donde el brillo de la Jerusalén Celeste es equiparable a una “*pedra preciosísima, tal como piedra jaspé de transparencia cristalina*” (*Apocalipsis*, 21, 11), y en la mentalidad medieval, que relacionaba divinidad y materiales suntuarios. Pero esta idea adquirió renovado vigor conforme fue avanzando la reforma católica, y ya en BORROMEO, 1985: pp. 2-3, ocupa un lugar destacado. En el siglo XVIII español, como pone de manifiesto UREÑA, 1785: pp. 5-6, el ornato del templo favorece el vínculo entre lo humano y lo sagrado.

⁵⁶ VILA, 1989 a, pp. 48-53. También CAMACHO, 1997: p. 202.

⁵⁷ Sobre esta cuestión, véase VILA, 1989 b: p. 364.

⁵⁸ Es muy posible que el posterior blanqueo de los muros esté inspirado igualmente en los estucos decorativos andaluces, como han apuntado VILA, 1989 a: p. 42; y VIGO, 1996: pp. 467-468. Con todo, Fernando de Casas ya había mostrado años antes una enorme preocupación por la luminosidad de la arquitectura. Al respecto, véase FERNÁNDEZ, 2006: p. 167.

⁵⁹ “...*un flos sanctorum de los santos y santas de la horden de San Venito... otro de la vida de Santa Jetrudis... otro coronicón de la uida de Cristo... otro de estampas de la creación del mundo... otro yntitulado láurea evangélica... quatro libros manuales de deboción... tres libros de ejercicios para la quaresma... otro pequeño de ejercicios de san Ygnacio de Loyola*”. Sobre la identificación de estas obras, véase FOLGAR, 1982: p. 538 y ss.

⁶⁰ Para fundir con ellas la custodia de un monumento, Fernando de Casas dona algunas de las piezas de plata labrada que había recibido de su suegra al fallecer el padre de su esposa. El arquitecto, por otra parte, según refiere el inventario de bienes de 1718, poseía algunas reliquias: “...*vn relicario todo ello guarnecido de plata y puerta de lo mesmo, con dos linum Crucis y otras diferentes reliquias... vna cruz de Carabaca toda ella grabada en plata y en ella algunas reliquias... vna benera pequeña tamuien de*

Fernando de Casas no fue en realidad el responsable último del programa iconográfico de la capilla que materializó el pintor Miguel Antonio García de Bouzas⁶¹, sino posiblemente algún canónigo erudito de la catedral de Lugo versado en temas y símbolos marianos.

El mensaje, como no podía ser de otra manera, está en clara consonancia con la tradición y gira en torno a dos ideas fundamentales: la exaltación de la Virgen como Reina de la Creación y como Camino de Salvación. Sin entrar en la pormenorizada lectura simbólica del plan que decora la estancia catedralicia, se puede destacar el adorno de óvalos y emblemas que figura en los casetones de la cúpula⁶², y el elegante ornamento en forma de inscripciones que recorre el anillo de la media naranja y los abovedamientos de las exedras, pues constituyen las referencias claves del programa salvífico y mediador que consagra a María como puente esencial entre Dios y la Humanidad⁶³.

La monumental letanía que decora la capilla se completa mediante símbolos de variada inspiración que aluden a los atributos de la Virgen, presentes tanto en las ventanas norte y sur como en los machones del crucero, donde se sigue incidiendo, a través de inscripciones y emblemas, en las perfecciones virginales de María y su misión redentora⁶⁴.

plata". Y en el recuento también se enumeran un total de veintiséis cuadros, cinco de ellos de temática religiosa. Otra cuestión que se debe valorar hasta cierto punto es la religiosidad profundamente católica que manifiesta Casas en su testamento, pues defiende el misterio trinitario, la pureza de la Virgen y la doctrina de la iglesia de Roma, detestando "*todas las heregías, yerros que la mesma Santa Yglesia ha condenado y nombradamente las de nuestros tiempos condenados por el Santo Concilio de Trento; en esta santa religion, fee y creencia he viuido, y quiero viuir, y morir*". Cfr. FERNÁNDEZ, 2006: pp. 35-37. Con todo, debemos tener en cuenta los habituales convencionalismos testamentarios y la práctica religiosa de la época, pueril y formalista, en muchos casos. Sobre esta cuestión, véase GONZÁLEZ, 2002: pp. 239-240.

⁶¹ Sobre este artista, véase MONTERROSO, 1995: pp. 591-637.

⁶² La blancura de la cantería y los bellos jeroglíficos dedicados a la Virgen ya fueron admirados a finales del siglo XVIII por RIOBOO, 2000: p. 838: "*De cantería tan ygual, blanca y dócil, que en ella graua el cincel y la escoda las imágenes y molduras más sutiles que tiene la escultura: Y así se uen esculpidos, mui a lo natural en su lisura, los principales misterios y atributos de esta Soberana Reina, con vn rico camarín, que se registra y a que se sube por quatro partes, formando vn hermoso edificio que ilustra la yglesia*".

⁶³ La capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes desarrolla, desde las pilastras hasta la cúpula, un programa en clave mariana que fue estudiado en su momento por VILA, 1989 a: pp. 53-60. Para ello consultó la descripción de ornamentos y pinturas que figura en el manuscrito de Portabales (se trata de un texto inédito conservado en el Archivo de la Catedral de Lugo que detalla la ornamentación de la cúpula y las diferentes inscripciones de los abovedamientos, así como los adornos y pinturas de pilastras y ventanas), ya que, por desgracia, gran parte de la decoración original es ilegible en la actualidad.

⁶⁴ VILA, 1989 b: pp. 363-367.

Bibliografía

- ABEL VILELA, Adolfo, “Pedro de la Torre y los retablos baldauino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo”, en: *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 8 (1995), pp. 145-165.
- ARNHEIM, Rudolf, *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.
- BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda, *El grabado compostelano del XVIII*, Barrié de la Maza, A Coruña 1996.
- BORROMEIO, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*, Universidad Autónoma, México 1985.
- BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, C.S.I.C., Madrid 1990.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, “El espacio del milagro: el camarín en el barroco español”, en: *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, Porto 1991, vol. II, pp. 185-212.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, “Barroco y Rococó: arquitectura y urbanismo”, en: *Historia del Arte, 3. La Edad Moderna*, Alianza, Madrid 1997, pp. 161-214.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, *La catedral de Lugo*, Everest, Madrid 1983.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alberto, *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del barroco dieciochesco*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2006.
- FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen, “Un inventario de bienes de Fernando de Casas”, en: *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 33 (1982), pp. 535-547.
- FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen, “El retablo barroco gallego”, en: *Galicia no Tempo. 1991*, Xunta, Santiago 1991, pp. 201-220.
- GONZÁLEZ LOPO, Domingo, “Mentalidad religiosa y comportamientos sociales en la Galicia atlántica. 1550-1850”, en: *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 11 (2002), pp. 221-246.
- LÓPEZ LÓPEZ, Roberto, “Devociones y cultos marianos en Galicia durante la Edad Moderna”, en: *Religiosidad y Costumbres Populares en Iberoamérica*, Huelva 1999, pp. 51-88.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El retablo barroco en España*, Alpuerto, Madrid 1993.
- MOLINA Y SALDÍVAR, Gaspar de, Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Joaquín Ibarra, Madrid 1785.
- MONTERROSO MONTERO, Juan, *La pintura barroca en Galicia. 1620-1750*, tesis doctoral inédita, Santiago 1995.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Arquitectura occidental. La arquitectura como historia de formas significativas*, Gustavo Gili, Barcelona 1983.
- OTERO TÚÑEZ, Ramón, “Miguel de Romay, retablista”, en: *Compostellanum*, nº 3 (1958), pp. 193-208.
- PALLARES Y GAYOSO, Juan, *Argos Diuina Sancta Maria de los Ojos Grandes, Fundación, y Grandezas de su Iglesia...*, Antonio Frayz, Santiago 1700.
- PEINADO GÓMEZ, Narciso, *Lugo Monumental y Artístico*, Diputación, Lugo 1979.

- PORTOGHESI, Paolo, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1974.
- PRECEDO LAFUENTE, Manuel, "El culto mariano en Galicia", en: *Galicia Terra Única. Galicia Renace*, Xunta, Santiago 1997, pp. 114-125.
- REY CASTELAO, Ofelia, "La Diócesis de Lugo en la Edad Moderna", en: *Historia de las Diócesis Españolas*, B.A.C., Madrid 2002, pp. 95-165.
- RIOBOO Y SEIJAS, Antonio, "Descripción geográfica y topográfica de el Reino de Galicia...", en: *Fontes escritas para a historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia. XI-XX*, VIGO TRASANCOS, Santiago (dir.), Xunta de Galicia, Santiago 2000, t. II, pp. 828-843.
- RISCO, Manuel, *De la Santa Iglesia de Lugo: continuación de su historia desde el siglo XII hasta fines del XVIII*, Viuda e hijo de Marín, Madrid 1798.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "La influencia de la arquitectura grabada en la real y construida del barroco español", en: *Ephialte*, nº 4 (1994), pp. 81-94.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "El *Bel Composto* berniniano a la española", en: *Figuras e imágenes del Barroco*, Fundación Argentaria, Madrid 1999, pp. 67-85.
- RODRÍGUEZ PAZOS, Manuel, *Episcopado gallego*, C.S.I.C., Madrid 1946.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza, Madrid 1981.
- SOBRADO CORREA, Hortensio, "Creencias, prácticas religiosas y devoción popular en la Galicia posttridentina: la diócesis de Lugo, siglos XVI al XIX", en: *Camino hacia la gloria*, Xunta, Santiago 1999, pp. 881-926.
- TAÍN GUZMÁN, Miguel, *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la Catedral de Santiago 1639-1712*, Castro, Sada, A Coruña 1998, vol. I.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "Espacios de devoción en el barroco español. Arquitecturas de finalidad persuasiva", en: *Figuras e imágenes del Barroco*, Fundación Argentaria, Madrid 1999, pp. 143-168.
- UREÑA, Marqués de: *vid.* MOLINA Y SALDÍVAR.
- VÁZQUEZ SACO, Francisco, "Grabados de la Virgen de los Ojos Grandes en el siglo XVI", en: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, nº 53-56 (1960-1961), pp. 21-23.
- VÁZQUEZ SACO, Francisco, *Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Patrona de Lugo*, La Voz de la Verdad, Lugo 1973.
- VIGO TRASANCOS, Alfredo, "La imagen del templo barroco: tradición y renovación", en: *Sémata*, nº 7-8 (1996), pp. 451-484.
- VILA JATO, María Dolores, *Lugo Barroco*, Diputación, Lugo 1989 (a).
- VILA JATO, María Dolores, "El influjo de fuentes textuales en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo", en: *El arte en los caminos*, Universidad, Santiago 1989 (b), pp. 361-368.
- WITTKOWER, Rudolf: *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Nueva Visión, Buenos Aires 1958.

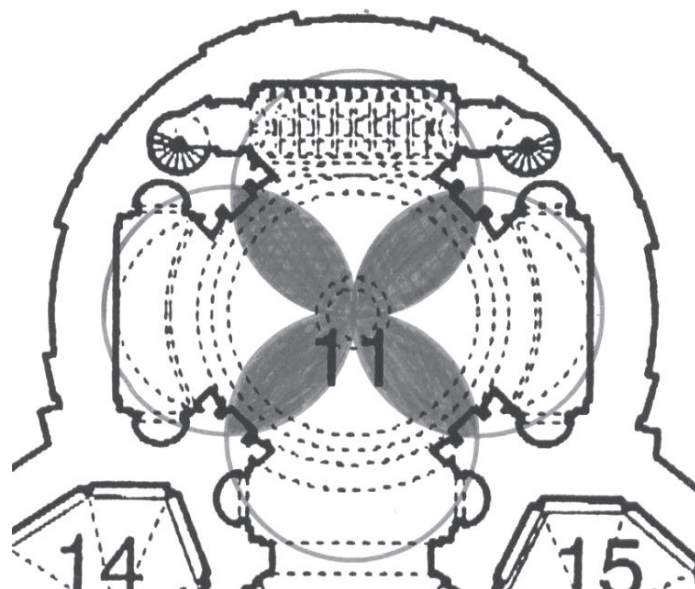
ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ



Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes. Catedral de Lugo.



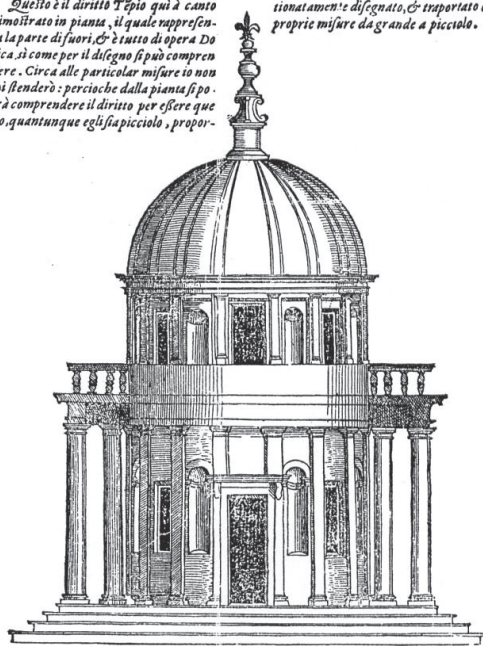
Interior de la capilla y retablo de Nuestra Señora.



Trazado regulador. Planta del edificio.

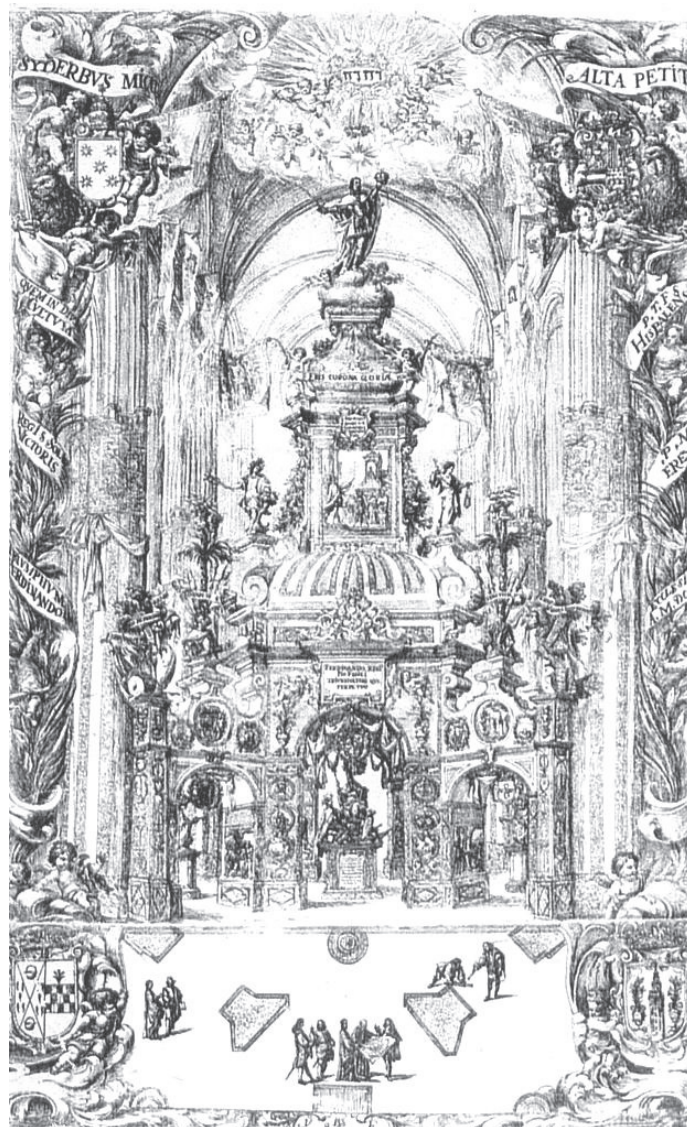
LIBRO TERZO. 68

*Quello è il diritto Tèpio qui à canto
dimostrato in pianta, il quale rappresen-
ta la parte di fuori, & è tutto di opera Do-
rica, si come per il disegno si può compren-
dere. Circa alle particolar misure io non
mi stenderò: perciocche dalla pianta si po-
trà comprendere il diritto per essere que-
sto quantunque egli sia picciolo, propor-
zionatamente disegnato, & trasportato con le
proprie misure da grande a picciolo.*



I 4 H0

San Pedro en Montorio. Grabado (S. Serlio).



Triunfo. Estampa (F. de la Torre Farfán).

**JUAN ARANDA DONCEL
RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA**
coordinadores



REGINA MATER MISERICORDIAE
ESTUDIOS HISTÓRICOS, ARTÍSTICOS Y ANTROPOLÓGICOS
DE ADVOCACIONES MARIANAS

REGINA MATER MISERICORDIAE
ESTUDIOS HISTÓRICOS, ARTÍSTICOS Y ANTROPOLÓGICOS DE ADVOCACIONES MARIANAS

JUAN ARANDA DONCEL
RAMÓN DE LA CAMPA CARMONA
COORDINADORES

REGINA MATER MISERICORDIAE
ESTUDIOS HISTÓRICOS, ARTÍSTICOS Y ANTROPOLÓGICOS DE ADVOCACIONES MARIANAS

CÓRDOBA, 2016

Portada: Símbolo mariano del frontal del altar mayor del antiguo templo de los agustinos recoletos de Luque (Córdoba). (Foto Sánchez Moreno)

© de los textos: sus autores

© de las fotos: sus autores

Edición e impresión: Litopress. Edicioneslitopress. Córdoba

ISBN: 978-84-946378-0-3

Dep. legal: CO-2.150-2016

Printed in Spain

Impreso en España

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de los autores del copyright.

ÍNDICE

PROEMIO	11
ICONOGRAFÍA MARIANA EN LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA	13
Jesús Aguilar Díaz	
LA DEVOCIÓN A NUESTRA SEÑORA DE LA AURORA EN LA CIUDAD DE JÓDAR (JAÉN). LOS ROSARIO PÚBLICOS Y LAS “MUNIDAS” EN LOS DÍAS DE PASCUA, UNA TRADICIÓN DEL SIGLO XVIII QUE RESURGE	25
Ildefonso Alcalá Moreno	
LA VIRGEN DE LOS DOLORES DE UMBRETE (SEVILLA): APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y ARTÍSTICA A UNA DEVOCIÓN BICENTENARIA	41
Francisco Amores Martínez	
ADVOCACIONES MARIANAS ANDALUZAS DURANTE LOS SIGLOS XVI AL XVIII: LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DE LA CABEZA EN TIERRAS CORDOBESAS	57
Juan Aranda Doncel	
LA CONFRATERNITA DI GESÙ E MARIA DEL SS.MO ROSARIO DI SORIANO CALABRO, E IL CULTO DELLA MADONNA DEL ROSARIO E DEL FLAGELLO	87
Martino Michele Battaglia	
EL SISTEMA DE DEVOCIONES MARIANAS EN UNA CIUDAD EN EXPANSIÓN: DOS HERMANAS (SEVILLA)	109
Germán Calderón Alonso	

LAS FIESTAS DE LA VIRGEN EN EL AÑO LITÚRGICO CATÓLICO.....	127
Ramón de la Campa Carmona	
IMÁGENES ITALIANAS DEL CARMEN EN ANDALUCÍA: UN HALLAZGO EN ÉCIJA.....	187
Juan Dobado Fernández	
VIRGEN DE LA CARIDAD. RAÍCES DE UNA DEVOCIÓN EN HUELVA	201
Julián Domínguez Romero	
A MAYOR GLORIA DE NUESTRA SEÑORA: LA CAPILLA DE LA VIRGEN DE LOS OJOS GRANDES DE LA CATEDRAL DE LUGO.....	213
Alberto Fernández González	
EL ORIGEN DE LA ROMERÍA DE LA VIRGEN DE LA CABEZA DE SIERRA MORENA: UNA EXPLOSIÓN DEVOCIONAL MARIANA EN LOS ALBORES DE LA EDAD MODERNA ANDALUZA	229
Rafael Frías Marín	
LA LUCHA DE LA VILLA DE ALMONTE CONTRA LAS TROPAS FRANCESAS EN 1810 Y EL VOTO DE ACCIÓN DE GRACIAS A LA VIRGEN DEL ROCÍO MÁRTIR	243
Manuel Galán Cruz	
LA PIEDAD EN EL SIGLO DE LAS GUERRAS: APROXIMACIÓN A LA EXÉGESIS ICONOGRAFÍA DEL SEXTO DOLOR DE MARÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	255
Javier García-Luengo Manchado	
<i>SEDES SAPIENTIAE</i> Y <i>THEOTÓKOS</i> : UNA VIRGEN CON EL NIÑO EN LA FÁBRICA CATEDRALICIA LEGIONENSE	267
Joaquín García Nistal	
LA VIRGEN DE BELÉN Y SU DEVOCIÓN EN EL CAMINO DE SANTIAGO. SU PATRONAZGO EN CARRIÓN DE LOS CONDES (PALENCIA).....	283
Enrique Gómez Pérez	
EN TORNO A LA POSIBLE AUTORÍA ARTÍSTICA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROCÍO, PATRONA DE ALMONTE (HUELVA).....	299
José González Isidoro	
EL ÁRBOL DEL JARDÍN DEL MAR Y SU DEVOCIÓN MARIANA. EL CASO DE LA VIRGEN DEL CORAL DE SEVILLA.....	319
Francisco Javier Gutiérrez Núñez y Valeriano Sánchez Ramos	
LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DEL CARMEN EN CAZALLA DE LA SIERRA (SEVILLA): NOTAS DE HISTORIA Y ARTE.....	365
Salvador Hernández González	

NUESTRA SEÑORA DE EUROPA, EXCELSA PATRONA DE GIBRALTAR Y SU CAMPO, “MURO DE ESPAÑA, FRENO DE ÁFRICA Y CONSUELO DE AMÉRICA”	383
Jesús Romanov López Alfonso	
LETANÍAS EMBLEMÁTICAS: SÍMBOLOS MARIANOS DE MATERNIDAD, VIRGINIDAD Y MEDIACIÓN EN LA EDAD MODERNA	413
Carne López Calderón	
LA VIRGEN DE LA CABEZA EN MOTRIL. ANALES DE UNA DEVOCIÓN SINGULAR EN LA COSTA GRANADINA	431
Domingo Antonio López Fernández	
25 AÑOS DE PEQUEÑA HISTORIA HEREDERA DE UNA FECUNDA HISTORIA. LA HERMANDAD DEL ROSARIO DEL BARRIO LEÓN DE SEVILLA	453
Francisco de Asís López Sánchez	
EL AGUA EN EL IMAGINARIO POPULAR MARIANO DE LA PROVINCIA DE VALLADOLID. ANOTACIONES DESDE LA ANTROPOLOGÍA CULTURAL	467
Pilar Panero García	
LA ENTREGA DEL ESCAPULARIO A SAN SIMÓN STOCK Y EL PRIVILEGIO SABATINO, DOS TEMAS MARIANOS CARMELITANOS ILUSTRADOS POR UN PRECURSOR DE ARNOLD VAN WESTERHOUT	483
María José Pinilla Martín	
LA DEVOCIÓN A NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA EN LA VILLA DE OLIVARES (SEVILLA)	499
Manuel Ramón Reyes de la Carrera	
PROCESOS DEVOCIONALES DE LA VIRGEN EN ANDALUCÍA	517
Salvador Rodríguez Becerra	
LA PLATERÍA DE LA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO DE MONTILLA (CÓRDOBA)	533
María del Amor Rodríguez Miranda	
LA DEVOCIÓN DE LA VIRGEN DE EUROPA EN SEVILLA: LA MUY ILUSTRE HERMANDAD DE LA PARROQUIA DE SAN MARTÍN Y SU ROSARIO PÚBLICO	547
Carlos José Romero Mensaque	
NOTAS ICONOGRÁFICAS SOBRE LA VIRGEN DE LA MERCED. SUS ARTES PLÁSTICAS EN ANDALUCÍA OCCIDENTAL.....	569
María Teresa Ruiz Barrera	

<i>HODIE MUNDI SALUS INCHOATA EST. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DE IMÁGENES BIZANTINAS DEL NACIMIENTO DE MARÍA A LA LUZ DE UNA HOMILÍA DE SAN JUAN DAMASCENO</i>	<i>589</i>
José María Salvador González	
MARÍA: COLMENA DE VIRTUDES. LAS ABEJAS EN LA SIMBOLOGÍA MARIANA BARROCA	613
Valeriano Sánchez Ramos	