



Las claves del contexto histórico-artístico en la Compostela del cambio de siglo (XIX-XX) a través de las artes industriales: el caso de la platería¹

Ana Pérez Varela²

Recibido: 11 de novembro de 2019 / Aceptado: 17 de xuño de 2020

Resumen. Este artículo explora cinco elementos que hemos escogido como representativos del panorama artístico de Santiago de Compostela entre finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el contexto histórico y económico favorable motivó ciertos cambios que distinguen el arte de este momento de la dinámica decimonónica anterior. En base a la segunda *inventio* apostólica, la institucionalización del aprendizaje de los oficios, el auge de las exposiciones regionales, el historicismo neomedieval y la construcción de la identidad nacionalista, pretendemos explorar qué relación tienen estos factores con las artes industriales –nuestro objeto de estudio– y cómo estas son un claro espejo de su contexto artístico y estético.

Palabras clave: Platería; gremios; historicismo; exposiciones; Santiago de Compostela.

[gal] As claves do contexto histórico-artístico na Compostela do cambio de século (XIX-XX) a través das artes industriais: o caso da pratería

Resumo. Este artigo explora cinco elementos que escollimos como representativos do panorama artístico de Santiago de Compostela entre finais do século XIX e comezos do XX, cando o contexto histórico e económico favorable motivou certos cambios que distinguen a arte deste momento da dinámica decimonónica anterior. En base á segunda *inventio* apostólica, a institucionalización da aprendizaxe dos oficios, o auge das exposicións rexionais, o historicismo neomedieval e a construción da identidade nacionalista, pretendemos explorar que relación teñen estes factores coas artes industriais –o noso obxecto de estudo– e como estas son un claro espello do seu contexto artístico e estético.

Palabras chave: Pratería; gremios; historicismo; exposicións; Santiago de Compostela.

[en] The Keys of the Historical and Artistic Context of Compostela in the Turn of the Century (19th-20th) through Industrial Arts: the Case of the Silversmith

Abstract. This paper explores five elements that we chose as representative items in the artistic scene of Santiago de Compostela between the nineteenth and the twentieth century, when the favourable historical and economical context motivated certain changes that distinguish this art from the past nineteenth century art. Revisiting the second *inventio* of the Apostle, the institutionalization of the education of the guilds, the neo-medieval historicism style, and the construction of nationalist identity, we pretend to explore the relationship between these factors and the industrial arts –our subject of study– and in which way these arts are a clear reflection of their artistic and aesthetic context.

Keywords: Silversmithing; Guilds; Historicism; Exhibitions; Santiago de Compostela.

Sumario. Introducción. 1. La segunda *inventio* apostólica y la legitimación de los restos. 2. La institucionalización del aprendizaje. 3. La Exposición Regional de 1909. 4. Los historicismos y el revival medieval. 5. La construcción de la identidad nacional. 6. A modo de conclusión: las artes industriales en su contexto. 7. Fuentes y referencias bibliográficas.

Como citar: Pérez Varela, A. (2021): “Las claves del contexto histórico-artístico en la Compostela del cambio de siglo (XIX-XX) a través de las artes industriales: el caso de la platería”, en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 24, pp. 171-190, DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/madr.80239>.

¹ Este estudio se enmarca en la financiación del Ministerio de Educación con un contrato FPU (2014/00349).

² Universidade de Santiago de Compostela. Grupo de investigación Iacobus (GI-1907).
Correo-e: ana.perez.varela@usc.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-71951565>.

Introducción

El presente texto tiene como objetivo el desarrollo de cinco *items* que a nuestro juicio, marcaron de forma definitiva el panorama artístico de la Compostela del tránsito del siglo XIX al XX, una etapa en la que la ciudad resurgió de las cenizas decimonónicas a partir del próspero contexto de la segunda *inventio*. Estos cinco elementos se relacionan de forma evidente con las artes industriales –nuestro objeto de investigación–, especialmente con la platería santiaguesa. A falta de estudios específicos en esta disciplina, tan olvidada por la historiografía compostelana, pretendemos constatar la importancia de este oficio en la época, demostrando que la platería misma es un espejo de su contexto artístico, y se relaciona de forma directa con los rasgos más importantes de la filosofía artística de la Compostela finisecular.

1. La segunda *inventio* apostólica y la legitimación de los restos

La tradición afirma que el arzobispo Juan de Sanclemente y Torquemada (1587-1602) ocultó los huesos del Apóstol para prevenir el saqueo de las tropas de Francis Drake, que habían desembarcado en A Coruña en 1589. El miedo a la invasión inglesa provocó que el prelado enviase el resto de reliquias a la catedral de Ourense para protegerlas, enterrando las de Santiago para evitar moverlas del lugar sagrado. De este modo los restos quedaron perdidos en un lugar desconocido de la fábrica durante tres siglos³.

La iglesia compostelana se enfrentaba a finales del siglo XIX a una situación complicada. La pérdida de las reliquias había mitificado la presencia del cuerpo de Santiago, que se suponía enterrado en algún punto bajo el presbiterio sin mayor concreción. La imposibilidad de contemplar un sarcófago, una lápida, o cualquier indicio material, perjudicaba gravemente la credibilidad de la presencia del cuerpo del Apóstol. El enterramiento jacobeo había sido puesto en duda desde poco después de la pérdida de las reliquias⁴, pero la problemática se había acrecentado en el siglo XIX, reflejada claramente en la literatura de viajes de la época⁵.

Seguramente motivado por esta situación, el arzobispo Payá y Rico decidió encargar en 1878 que se llevase a cabo una expedición arqueológica que reconociese el edículo supuestamente oculto bajo el altar y recuperase las reliquias jacobeanas. Como apuntó Suárez Otero (1999: 47), en el caso concreto de Santiago además del factor de la incredulidad, debieron influir otros como el movimiento de recuperación de cuerpos de santos iniciado con el de san Francisco de Asís a principios del siglo XIX, o el desarrollo positivista en la época.

Con el impulso de los estudios de Arqueología Sagrada, la Iglesia pasó de ver a la ciencia moderna como una enemiga para emplearla en su beneficio, convirtiéndola en herramienta legitimadora de sus verdades. Como señaló Requejo Alonso (2005: 143-144), la ciencia fue “la forma de acercarse a los ambientes más hostiles de la religión al adoptar una metodología

³ Todo parece indicar que el fabriquero Vega y Verdugo orquestó una primera excavación para recuperar los restos, previa a su célebre remodelación barroca del presbiterio. Esta idea fue señalada por Fita y Fernández-Guerra (1880: 82), recogida por Guerra Campos (1982: 111) y desarrollada por Taín Guzmán (2008: 200-216), quien explicó el silencio documental al respecto en el siglo XVII debido a la infructuosidad de la búsqueda. Admitir que no se había hallado el legendario sepulcro hubiese sido un argumento clave para la defensa del bando antisantiaguista que rechazaba la autenticidad de los restos.

⁴ Incluso cuando las reliquias se tenían localizadas, antes de perderse, la imposibilidad de entrar en el edículo sepulcral ya suscitaba testimonios recelosos, como el de Hieronymus Münzer en 1494-1495: “Se cree que [el Apóstol] está enterrado con dos de sus discípulos bajo el altar mayor (...) aunque nadie ha visto el cuerpo, ni siquiera el rey de Castilla cuando estuvo allí por el año del Señor de 1487. Lo creemos solamente por la fe, que es la que nos salva a los hombres” (Münzer 1991: 205).

⁵ Pese a que las guías y obras descriptivas de la época surgidas del círculo catedralicio (Villaamil y Castro 1866: 73-74; López Ferreiro 1877; o Zepedano y Carnero 1870: 20-27) afirmaban la existencia del cuerpo, los viajeros extranjeros se mostraban recelosos. Cuando George Borrow realizó su viaje a Santiago en 1837, su desconfianza ante el asunto lo llevó a preguntar la opinión de la gente del lugar, dando noticia del testimonio de un anciano librero que le dijo: “De eso sabe usted tanto como yo. Debajo del altar mayor hay una piedra muy grande que, según dice, cierra la boca de un profundo pozo en cuyo fondo se cree que están enterrados los huesos de Santiago (...). Uno de los dependientes de la iglesia me ha contado que una noche estaba de guardia con un compañero (...), tomaron una palanca, removieron la losa y miraron en la sima abierta (...), ataron un peso al extremo de una cuerda y lo echaron dentro. A muy gran profundidad chocó, al parecer, contra un objeto sólido (...). Supusieron que podía ser un ataúd y quizá lo fuese, pero, ¿de quién?. Esa es la cuestión” (Borrow 1996: 316-317).

moderna de interpretación, pero también en la forma de acercarse a la sociedad dando la apariencia de quien no teme a la ciencia ante la seguridad de sus creencias”. La teología descubrió que la ciencia moderna podía “testimoniar, confirmar y demostrar, a través de objetos tangibles, aquellas verdades que ateos y anticatólicos ponían en duda” (*Id.*). La expedición de Payá buscaba así un certificado arqueológico y un testimonio material de la presencia no sólo del cuerpo sino del sepulcro original del siglo I.

Las excavaciones, dirigidas por el fabricante Antonio López Ferreiro (1837-1910), dieron sus frutos al toparse con los restos del edículo apostólico, pero sin embargo, las reliquias no estaban allí. Realizando las conjeturas pertinentes se llegó a la conclusión de que podrían estar en el trasaltar, lugar que había ocupado la *confessio* de tiempos de Gelmírez (Guerra Campos 1982: 111). La noche del veintiocho al veintinueve de enero de 1879 se descubrió en dicho lugar un tosco sepulcro con los restos de tres esqueletos humanos⁶.

Una vez cristalizó el esperadísimo hallazgo, se abrió un impaciente proceso canónico de certificación de la autenticidad de los huesos, que se confirmó definitivamente con la bula *Deus Omnipotens* del pontífice León XIII, el 1 de noviembre de 1884, texto que animaba a los fieles a peregrinar a Santiago⁷. La ratificación “científica” por parte de los catedráticos pertinentes⁸, fue la gran jugada del bando santiaguista, ejemplificada en estas palabras del Boletín Oficial del Arzobispado (7-8-1884: 17): “Quedan pues, para siempre, sepultadas las maliciosas dudas que lastimando las seculares tradiciones de un pueblo había suscitado la falsa crítica, despreciadora de tradiciones y aún de probados acontecimientos históricos”.

En palabras de Otero Túñez (1970: 319): “el empuje que el hallazgo dio a la empobrecida ciudad resultó incalculable”. No es difícil imaginar lo extraordinario que resultó para una fábrica en decadencia este afortunado episodio, que se tradujo en una intensa revitalización de las peregrinaciones iniciada con el Año Santo especial de 1885. A ello se unió la continua revalorización de la Catedral como joya de la arquitectura medieval y el contexto de impulso

turístico y ferviente interés por los estilos históricos, que comentaremos posteriormente.

Las excavaciones sacaron a la luz los restos del edículo sepulcral original, y tras la confirmación papal comenzaron las obras para dignificar el enterramiento jacobeo. La Catedral llevó a cabo un atractivo proceso de reconstrucción historicista de la cripta reactivando así las intervenciones arquitectónicas en la fábrica, que habían sido reducidas al mínimo a lo largo del ruinoso siglo XIX. El grueso de las obras se debe al verdadero cerebro de la operación, el propio López Ferreiro. Éste supo conjugar la imagen del monumento original que le brindaban las fuentes con el pensamiento estético dominante en la época, que se lamentaba de las reformas barrocas que habían “desfigurado la fábrica bizantina” (Fernández Sánchez y Freire Barreiro 1880: 45). El estilo escogido para hilvanar su discurso, que él mismo denomina como “románico bizantino”, es toda una declaración de intenciones. Atienden a esa elección tres razones: ser “el estilo propio de la Catedral”; el más “sobrio, severo y reposado” de la historia del arte; y un estilo “originalmente nacido y evolucionado en el seno de la Iglesia según los ideales cristianos” (López Ferreiro 1891: 11-12).

El mérito del fabricante fue adaptar la funcionalidad de un espacio reducido, de culto y veneración, conservando en la medida de lo posible las formas arqueológicas originales impregnadas de un importantísimo componente testimonial, dejando a la vista los sillares romanos del que se creía el enterramiento primitivo de Santiago del siglo I. Sobre estos, orquestó un aparato arquitectónico neorrománico, devolviendo así el lugar más sagrado de la fábrica a sus dos grandes momentos: el siglo I o el enterramiento de Santiago, y el siglo XII o la construcción de la catedral de Gelmírez.

Además de la reorganización del presbiterio, los trabajos artísticos llevados a cabo en la fábrica tuvieron naturaleza epidérmica y estuvieron destinados a engalanar y engrandecer la fábrica desde el punto de vista decorativo. El nuevo interés catedralicio por promocionar obras artísticas, y la reactivación del flujo de peregrinos, supusieron la revitalización de las

⁶ ACS. Actas Capitulares. Libro 79, 31-1-1879: 214; y 1-2-1879: 214v-215r.

⁷ ACS. Actas Capitulares. Libro 79, 26-07-1884: 116v-121r; y 31-07-1884: 46v-47r.

⁸ Fueron Antonio Casares, rector de la Universidad de Santiago y catedrático de Farmacia, y los doctores Freire Barreiro y Sánchez Freire, catedráticos de Medicina y Cirugía. Además, el proceso también contó con la presencia de Aureliano Fernández Guerra y Fidel Fita, académicos de la Real Academia de la Historia.

artes industriales, en especial aquellos gremios relacionados con la Catedral y con las peregrinaciones, entre los que debemos destacar en primer lugar, la platería⁹. La obra más sobresaliente del periodo, fue, sin duda, la construcción de la extraordinaria urna argétea para albergar los restos de Santiago. Tanto la cripta como la urna transparentan esa dicotomía estilística siglo I-siglo XII y están concebidos, de forma muy inteligente, para legitimar el culto jacobeo.

Estamos ante “el pasado en el presente” de Argan (1977: 7-28), o el entendimiento del pasado filtrado por el ojo actual. Pero López Ferreiro no está haciendo solamente un uso del historicismo con una vocación artística, sino también histórica. Su intención no sólo es evocar estéticamente el romano y el románico, sino sus connotaciones históricas intrínsecas en relación a la Catedral. Por un lado, su semilla primigenia, ese sepulcro de Santiago sobre el que habían ido construyéndose las basílicas de Alfonso II, Alfonso III y Gelmírez cual *matrioshka* arquitectónica; y por otro lado la gran catedral románica que señala el pasado glorioso de Santiago en el siglo XII¹⁰. De hecho, López Ferreiro está así demostrando un empeño similar al del primer arzobispo, por convertir Compostela en uno de los epicentros de la Cristiandad occidental, cada uno en su época. Basándose en las fuentes escritas¹¹, gráficas¹² y arqueológicas, rechazadas por los historiadores escépticos, el fabriquero configuró la arquitectura en torno al concepto de “arca

marmarica”¹³, concebido por él como “arcos de mármol”, y adecuando el vocabulario neorrománico a la tipología de sepulcro propia del siglo I, como las tumbas de Absalón y Zacarías en Jerusalén (López Ferreiro 1891: 19-20).

Y en la urna funeraria sucede exactamente lo mismo. La obra tiene un claro referente de inspiración, la *tabula retro altaris* colocada por Gelmírez en 1137 (López Ferreiro 1898-1901: IV, 157-158) un retablo de plata de tipo políptico decorada en relieve con el Salvador, los doce Apóstoles y la Virgen, organizados en arcos trilobulados entrepilastrados (Yzquierdo Peiró 2017: 255). Perdida en la reforma barroca del presbiterio, la conocemos gracias a un dibujo del célebre *Informe* (1657) del fabriquero José Vega y Verdugo (1623-1696) (Sánchez Cantón 1956: 7-52). Se nos muestran dos versiones: el retablo original del siglo XII, y el retablo con las modificaciones del platero valisoletano Juan Álvarez en 1560 (Taín Guzmán 2008: 208-210). Este encajó la plancha en una estructura rectangular de madera con friso decorado y ceñida en sus vértices por columnas de orden gigante, modificaciones que hicieron que la obra gelmiriana perdiese su naturaleza tipológica de retablo y pasase a ser un arca. Precisamente, esta tipología de arca y distribución morfológica –caja rectangular, columnas de orden gigante, friso decorado, cubierta triangular– fue la que adoptó López Ferreiro para el diseño de la urna actual. Lo que está consiguiendo así el fabriquero es la tipología de un sarcófago paleocristiano, añadiéndole

⁹ Sobre la relación de la platería y la peregrinación, véase Larriba Leira 2004.

¹⁰ Sobre los restos arqueológicos romanos anteriores y el proceso constructivo de la Catedral, tanto en sus construcciones primigenias prerrománicas como la catedral románica actual de Gelmírez, véase: Suárez Otero 1999 y 2014. Sobre la catedral de Santiago véase la obra dirigida por García Iglesias 1993, especialmente el capítulo de López Alsina 1993.

¹¹ Aluden a un pequeño mausoleo en un *tumulus* (acta de consagración de Alfonso III); una *parva arcuata domus* (carta del pseudopapa León), un *arcuatum sepulcrum* (*Liber Sancti Iacobi*), una *domuncula* o un *mausoleo inferior* (*Historia Compostelana*). Sobre estas fuentes escritas, véase, entre otros: Díaz y Díaz 1965, 1966 y 1998. Sobre los nombres del enterramiento de Santiago en estas fuentes, véanse Guerra Campos 1982 y Guerra Campos y Cebrián Franco 2003.

¹² La miniatura de la *inventio* que ilumina el *Tumbo A* de la Catedral (1129); la misma iconografía del ejemplar de la *Historia Compostelana* del Palacio Real de Madrid (1240); dos grabados de Diego de Astor incluidos en la *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo* de Castellá Ferrer (1610); y el relieve del retablo de la parte trasera del camarín del altar mayor (anterior a 1640). *Vid.* Taín Guzmán 2006: 599-600.

¹³ Este término, como lugar de enterramiento de Santiago, fue mencionado en el *Breviarium Apostolorum* (siglo VI), la primera fuente que relaciona al Apóstol con Galicia. La tradición interpretó la expresión latina como arca de mármol o arcos de mármol, es decir, refiriéndose al edificio en sí, línea seguida por algunos investigadores como Torres Rodríguez (1957: 365-369) y López Alsina (2013). No obstante, otros estudios señalaron que el término podía referirse a un topónimo –Millán González-Pardo (1990: 20) apuntó a una desfiguración de *in arcam anmaicam*, es decir, “en un castro de la Amaia”; y López (1935: 16) relacionó *arca* con la designación topográfica en relación a un monumento–, o una figura literaria –Menaca (1995: 209-233) señaló una posible confusión con *arces aethereas*, es decir, “las alturas del cielo”.

una cubierta a cuatro aguas decorada con un patrón de escamas de pez. López Ferreiro concibió un tipo de enterramiento romano que podría haber sido usado para enterrar a Santiago en el siglo I, aunque le añadió características más genéricas basadas en el imaginario artístico del arte paleocristiano, y por lo tanto, más tardío y anacrónico, pero más reconocible. Lo importante es que volvemos a tener el diálogo entre el siglo I –cuando murió Santiago– en el tipo de sarcófago romano, y el siglo XII –cuando se construyó la catedral románica– en la imitación del altar gelmiriano.

Asimismo en las figuras antropomórficas, la inspiración románica y mateana acorde con las portadas catedralicias, e incluso la iconografía escogida, también es fruto de la política legitimadora del fabriquero. Sobresale en primer lugar la presencia de María Salomé, madre de Santiago. Según Gómez Darriba (2017), la promoción del culto a la santa podría ser inédito de Compostela, teniendo origen en el siglo XII, en el contexto, ya comentado, en el que el arzobispo Gelmírez trataba de legitimar las reliquias jacobeanas y reclamar la importancia de la sede compostelana. Una vez más, López Ferreiro está apoyándose en las ideas que Gelmírez tuvo en la construcción de la Catedral medieval para perseguir el mismo objetivo: la legitimación del culto y la contextualización de Santiago el Mayor rodeándolo de los personajes que la literatura exegética y la tradición le atribuían. La misma intención subyace al añadir a sus discípulos Atanasio y Teodoro, y al varón apostólico Torcuato¹⁴.

Además de la urna, también se encargaron obras pictóricas como el lienzo de la *Inventio*

(1880) de Laureano Cao Cordido¹⁵, que ilustra el hallazgo del obispo Teodomiro; y el cuadro tríptico *Las Tradiciones del apóstol Santiago en Galicia* (ca. 1897) de Modesto Brocos (Yzquierdo Peiró 2017: 249-150). Esta pintura es muy significativa con respecto al contexto de afirmación del culto apostólico, porque ilustra y materializa iconográficamente los tres problemas del debate histórico sobre la presencia del cuerpo de Santiago en Hispania: predicación, *traslatio* e *inventio*. Además, el pintor reprodujo el enterramiento como un sarcófago paleocristiano, tal y como López Ferreiro lo había concebido.

Así, queda claro que la iglesia compostelana supo emplear el poder intrínseco a las artes para celebrar el hallazgo que la volvía a situar como uno de los epicentros del culto cristiano. López Ferreiro siguió así la intención que demostró el fabriquero Vega y Verdugo al acometer las reformas barrocas del presbiterio en el siglo XVII para devolver Compostela la importancia de uno de los centros clave de la cristiandad como lo era el Vaticano (Taín Guzmán 2006). La secuencia lógica Gelmírez / Vega y Verdugo / López Ferreiro, representa tres momentos distintos de la historia de la fábrica en la que estos personajes trataron de engrandecer la sede y legitimar el culto jacobeano.

De este modo, el siglo XIX confeccionó su estrategia promocional, a través del arte, en dos sentidos: por un lado, la remodelación de una cripta y un sepulcro de plata que empleó el estilo histórico como reafirmación de su pasado glorioso, para entroncarlo directamente con un presente y futuro igual de fructífero. Por otro, a través de obras suntuarias y plásticas cuyo

¹⁴ Sobre los Varones Apostólicos existen a su vez dos concepciones. La primera es la empleada por López Ferreiro, donde se habla de los Varones como acompañantes de Santiago en su evangelización de Hispania –a diferencia de los “discípulos”, que acompañaron su cuerpo de Jerusalén a Galicia tras su muerte. La segunda, más aceptada, y extendida por el padre Flórez, es la que considera que estos personajes habrían sido mandados por san Pedro y san Pablo y habrían evangelizado el sur de España. Según la línea historiográfica detractora de la autenticidad de las reliquias, opuestos a considerar la presencia de Santiago en Hispania, la tradición jacobea habría *plagiado* estas figuras para apoyar su causa (Guerra Campos y Cebrián Franco 2003: 499, n. 82). Esta misma línea historiográfica rechaza también la *traslatio* y por consiguiente la existencia de los discípulos, tildándolos de una invención medieval.

¹⁵ Este autor es hasta ahora desconocido. Yzquierdo Peiró (2017: 248) lo mencionó como P. C. Cordido por la firma de dicho cuadro. Por nuestra parte, y aunque no hemos hallado la entrada específica de dicha obra, hemos encontrado mencionado el nombre de Laureano Cao Cordido como pintor en numerosas facturas de la época en el vaciado de la documentación del archivo de la Catedral, certificando que era el artista al que se le encargaban los trabajos habituales de la fábrica en el momento. Al examinar la firma del cuadro, es evidente que la “L” estilizada inicial puede confundirse con una “P”, de ahí la mención de Yzquierdo Peiró. Dichas facturas son muy numerosas y pueden consultarse con las siguientes signaturas: ACS. Cuentas (IG 584) y Comprobantes de Cuentas (CB 464).

contenido ilustraba directamente la creencia que se pretendía atacar desde ciertos sectores, creando un imaginario que defendía y certificaba la presencia de Santiago en Hispania. Y dentro de ellas, los plateros compostelanos José Losada, Ricardo Martínez Costoya y Eduardo Rey, jugaron un papel fundamental dando vida a las ideas de López Ferreiro, en una urna tan cargada de significado¹⁶.

2. La institucionalización del aprendizaje artesanal

La estructura corporativa gremial, que hundía sus cimientos en la Edad Media, estaba tan arraigada y asumida que su caída no fue inmediata ni fue aceptada con beneplácito por el sistema tradicional. El germen de su derrumbamiento lo sembró el cambio de paradigma que vino motivado por el pensamiento ilustrado y las políticas de corte reformista. En palabras de Escolano Benito (1982: 174), “(...) la filosofía de la Ilustración revalorizó y difundió las ciencias y las artes útiles, y creó las condiciones para que cristalizara la escuela técnica moderna, como institución pedagógica de apoyo a las nuevas necesidades derivadas de la expansión económica en los comienzos del industrialismo”.

La arquitectura había comenzado a mostrar mayor modernización en el plano de transmisión del conocimiento, en parte porque el pensamiento ilustrado la había revestido de una categoría filosófica que la elevó por encima del resto de las artes, y en especial de aquellas manuales de raíz gremial. La creación de la Academia de San Fernando en Madrid (1752) y la supresión en sus estatutos (1755) de las congregaciones o cofradías, significó el inicio de la irremediable desintegración del sistema gremial tradicional en España, que se haría

efectiva en la primera mitad del siglo XIX (Belda Navarro y de la Peña Velasco 1992: 17). Las teorías fisiocráticas de ilustrados como Campomanes (1723-1802) o Jovellanos (1744-1811) criticaron duramente a los gremios y abogaron por una política reformista de institucionalización de la educación. El decreto promulgado por las Cortes de Cádiz en 1813 hizo efectiva la desintegración del sistema y significó la posibilidad de ejercer el libre comercio, permitiendo a cualquier persona realizar un oficio sin estar examinado. La norma, derogada y establecida en varias ocasiones durante el reinado de Fernando VII, fue finalmente legitimada con el decreto del 9 de marzo de 1842, que ordenó la conversión de los colegios de plateros en asociaciones artísticas y eliminó los exámenes para obtener el título de maestro. Es el momento que se señala de forma generalizada en España como la efectiva desintegración del sistema gremial¹⁷.

En paralelo al contexto nacional, Barriocanal López (1996: 131) señaló que la desaparición de las estructuras gremiales en nuestro territorio fue promovida por economistas ilustrados gallegos del último cuarto del siglo XVIII como Antonio Sánchez Vaamonde (1749-1806), quien acusó a las exageradas contribuciones del gremio del empobrecimiento y atraso de los artesanos, que estaban continuamente pleiteando. En nuestro análisis de la documentación consistorial de la época, hemos hallado varios documentos que transparentan este contexto reformista y las tensiones entre las instituciones y los gremios, que se resistían a desaparecer¹⁸.

En Santiago los gremios siguieron manteniendo ciertos rasgos de potestad, con permisividad por parte del Ayuntamiento. Por ejemplo, en 1825 se elevó al Concejo una

¹⁶ La revista *Galicia Diplomática* (22-7-1888: 217-218) dedicó un artículo contemporáneo a la obra donde recogió a los tres autores. En las facturas catedralicias se han conservado documentos firmados por Losada donde se detalla que el fabriquero le había entregado plata vieja para reaprovechar, además de los distintos recibos de gastos en plata nueva, madera, terciopelo, etc. En una hoja de cálculo que cierra la carpeta de facturas y gastos, aparecen varias cantidades siendo la última la de 168.750,46 reales, suma a la que pudo ascender el coste total de la obra, teniendo en cuenta la envergadura de esta pieza (ACS. Obras de todo género en y para esta iglesia (IG 404), separata de “gastos en la construcción de la urna de plata para guardar las reliquias del Santo Apóstol. 1884-1888”, s. f.).

¹⁷ El proceso de desintegración de 1813 a 1842 está exhaustivamente descrito en Cruz Valdovinos 1983: 192-223.

¹⁸ Sirva como ejemplo el informe del Concejo, pedido por el conde de Aranda (1771) sobre todas las cofradías, congregaciones y gremios para suprimir aquellas que no ofrecían una verdadera razón de ser y controlar las restantes (fue publicado por Rodríguez González 1896: 463-473). Asimismo, contamos con un informe similar presentado en consistorio por el regidor Francisco de Ulloa (1782), publicado por Pérez Costanti (1918: 1); y otro remitido por el Concejo al Intendente de Galicia (1815), donde la corporación municipal todavía calificaba de «antiguallas» a los gremios y sus ordenanzas, quejándose de su carácter de cofradía religiosa más que de unidad de producción artesanal (Pérez Costanti 1993: 218).

queja del platero de Noia, Francisco Crespo, acerca de los artífices que ejercían el oficio sin estar autorizados¹⁹. Eso demuestra que el control consistorial seguía existiendo, o que los plateros debían seguir presentando un título oficial legitimado por el gremio. También seguían regulándose visitas a las platerías por parte de veedores designados por el Concejo estableciéndose una mensual²⁰. Asimismo, siguió activa la preocupación por la incursión de artistas foráneos y se siguieron elevando quejas al cabildo municipal. Conservamos algunos documentos en los que el gremio de San Eloy se lamentó de la actuación en la ciudad de plateros cordobeses, solicitando que “no se les permita más detención en los pueblos que los días de ferias y mercados”. El Ayuntamiento prohibió finalmente que permaneciesen en Compostela: “(que) los plateros cordobeses salgan en un término perentorio de esta capital y que solo quince días pueden venir y permanecer en las ferias del Apóstol”²¹.

Además de perder sus privilegios legislativos, perdieron el monopolio de la formación y legitimación del título. Compostela, a la que Pose Antelo (1992: 114) llamó “la ciudad artesana por excelencia”, se resistió al cambio conservando ciertos rasgos típicos del sistema de aprendizaje tradicional. Esto queda evidenciado por la marcada endogamia familiar en los talleres de oficios artísticos como pintores, doradores, imagineros, escultores, tallistas, doradores, azabacheros, joyeros o plateros. Estos profesionales mantuvieron de forma habitual un local fijo donde trabajaban y vendían sus piezas, es decir, donde disponían su obrador y su tienda, sustentando unos núcleos familiares durante generaciones que siguieron marcando las pautas del aprendizaje del oficio (Pérez Varela 2019: 145-146).

En Compostela no se llevó a cabo ninguna experiencia de tipo institucional, de corte industrial y con una ambición de distribución a gran escala, como lo fue, por ejemplo, la

Real Fábrica de Platería Martínez de Madrid²². Los obradores compostelanos se mantuvieron fieles a las técnicas y al sentido de producción tradicional. Fruto de esta situación, y aunque habría que matizarlas, destacan las palabras de Juan Facundo Riaño, quien en *The Industrial Arts in Spain* (1879: 39-40), obra contemporánea a este contexto, afirma que centros como Madrid, Barcelona, Sevilla o Valladolid, acusaron una gran mecanización de sus procesos artesanales desde el siglo XVII, haciendo que “[...] el modo y estilo de la escuela de plateros españoles fue olvidado. Las únicas localidades que conservaron las formas tradicionales fueron Salamanca, Córdoba, Astorga y Santiago”.

Pese a esta situación, sí sucedió un gran cambio en el aprendizaje. Éste vino motivado, al igual que aconteció en otras ciudades españolas, por la institución que mejor ejemplifica en Compostela el calado de las ideas ilustradas: la Sociedad Económica de Amigos del País. Fue fundada en 1784, como organismo que velara e impulsara los intereses económicos y culturales del territorio de Galicia. En su primera relación de socios aparecen algunos artistas, especialmente aquéllos que formarán parte de la labor educativa de la propia Sociedad. Entre ellos encontramos a un platero, Ángel Piedra, de quien se indica que era “maestro de platería (y) director de la escuela patriótica de dibujo de mérito”²³.

La institución promovió considerablemente el desarrollo de la agricultura, la ganadería, la industria y el comercio; introdujo técnicas modernas de producción y cultivo; renovó y abrió redes viarias, y fomentó la repoblación forestal. Además, impulsó extraordinariamente las Letras y las Artes a través de la creación de premios, un museo arqueológico, diversas publicaciones especializadas, y patrocinio de exposiciones. No sólo estuvo tras la organización de las grandes muestras regionales de 1858, 1878, 1885 y sobre todo, la de 1909, evento que analizaremos con más detenimiento y en

¹⁹ AHUS. Consistorios 1825: 263r.

²⁰ AHUS. Consistorios 1829: 152r.

²¹ AHUS. Consistorios 1828: 384v; y 1829: 208v, 321v y 396v. Debemos puntualizar que seguramente se trataba de corredores de comercio que actuaban como viajeros minoristas moviéndose por España. Los plateros propiamente dichos no se movían de la ciudad para vender sus piezas.

²² Sobre ésta, véase especialmente Martín 2011.

²³ Sobre esta institución son imprescindibles los estudios de Fernández Casanova 1981, 1985 y 2001; Fraguas Fraguas 1986; Pose Antelo 1992: 254-258 y Fernández Castiñeiras y Folgar de la Calle 2006. Estos últimos coordinaron un volumen colectivo que abarca un amplio campo de aspectos relacionados con la Sociedad, con textos de historiadores de referencia en este contexto.

el que participó una enorme cantidad de representantes de la industria gallega; sino que también creó sus propias exposiciones, a menudo coincidentes con las fiestas del Apóstol o eventos importantes en la ciudad. La platería, como la más suntuosa de las artes industriales y muy apreciada en Compostela, hubo de tener gran presencia en estas muestras. Sin ir más lejos, la exposición de la Sociedad en las fiestas de 1881 contó con varias piezas de plateros de la época: joyas de Andrés Legrande; sortijas de Emilio Bacariza; o una figura del Apóstol de Eduardo Rey Villaverde (*El Independiente* 1-8-1881: 2-3).

Pero sin duda, la iniciativa más interesante de la Sociedad Económica relacionada con los gremios y en concreto el de plateros, fue su labor pedagógica. Según los criterios ilustrados de los que venimos hablando, la educación formaba una parte esencial de la planificación social, y partía de la concepción de que se debía ofrecer una instrucción acorde con la utilidad de cada clase social. Por lo tanto, el objetivo era favorecer el conocimiento técnico de las clases populares para que pudiesen ejecutar mejor sus trabajos (Fernández Casanova 1985: 218). Ya en 1772, Carlos III había proclamado “la necesidad de educar a los artesanos, fuera de rutina, en el estudio del dibujo, hasta conseguir que fuesen en ello expertos” (Sousa y Pereira 1988: 3).

En 1784 se inauguró la Escuela de Dibujo²⁴, en cuyo acto el propio presidente, Páramo y Somoza, insistió: “El establecimiento de una Sala de Dibujo es indispensable; este conocimiento, que creen muchos de nada sirve, es tan preciso, que todo menestral le necesita para perfeccionarse en su oficio: el carpintero, cantero, bordador, sastre, platero, herrero, y hasta el zapatero no podrá cortar unos zapatos con el ajuste, y perfección debida sin el auxilio del dibujo” (Pérez Rodríguez 2010: 162). Tal es así, que las propias ordenanzas del gremio de San Eloy de 1786 (Barriocanal López 1994), denominado ya como “Colegio de Plateros”, establecieron una directriz reformista muy interesante, que instauró la obligatoriedad a los aprendices de asistir diariamente a la Escuela de Dibujo de la Sociedad. Este hecho demuestra el empeño del gremio por profesionalizar

su oficio y asegurar que todos los aspirantes a maestros plateros tenían los conocimientos requeridos del arte del dibujo y el diseño, cuya importancia fundamental ya había sido señalada desde la reivindicación intelectual del arte de la platería con la *Varia Commensuracion* de Juan de Arfe (1585). Esto supuso un impulso ilustrado a la platería de Santiago, pasando, aunque fuese en una parte pequeña del proceso, del control arbitrario de los maestros al contexto reglado de las Academias (Larriba Leira 2004: 149). Hasta entonces, la platería se había mantenido enmarcada exclusivamente dentro de un contexto de transmisión del conocimiento en un sentido gremial tradicional.

Con una historia llena de altibajos y cambios de sede y planes de estudio, las Escuelas de la Sociedad Económica vinieron a cristalizar en la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago en 1888²⁵, por lo tanto, en la franja cronológica que estamos analizando en este artículo. Nos estamos moviendo en un contexto finisecular europeo marcado por la creación de este tipo de centros de enseñanza para paliar la crisis de aprendizaje que se había hecho patente tras la disolución de los gremios; por el cambio de los modelos educativos de corte fisiocrático e ilustrado; y por la repercusión del movimiento inglés *Arts and Crafts* (Blakesley 2006). No debemos olvidar que lejos de ser una ciudad industrializada, la base económica de Compostela era el comercio protagonizado por pequeños artesanos, cuya formación vertebrada desde las instituciones era un factor determinante para el desarrollo y progreso de la riqueza de la ciudad. La Escuela surgió como una institución educativa dedicada a la enseñanza de las artes aplicadas y de los oficios artísticos, para formar a obreros y artesanos, mejorar sus condiciones socioeconómicas, y como apunta Durán Rodríguez (2012: 144-145), despertar en los trabajadores “el espíritu de empresa y lograr la igualdad de clases en la faceta cultural”.

Con respecto a la platería, en el curso inaugural fue el segundo oficio con más alumnos. Luego fueron paulatinamente disminuyendo en número. Nunca hubo en la escuela un obrador de platería como tal. Aunque en 1897 se planteó abrir uno de orfebrería, “por ser, junto

²⁴ Sobre ésta, véanse: Pérez Costanti 1993: 433-435; Fernández Casanova 1981, 1985 y 2001; Pereira y Sousa 1999; López Vázquez 2006; Pérez Rodríguez 2010: 158-172 y Fernández Castiñeiras y Folgar de la Calle 2013.

²⁵ Sobre la fundación de la Escuela y su historia a lo largo del siglo XX, véase Sousa y Pereira 1988.

a la carpintería, cantería y cerrajería las artes industriales que en nuestro país tienen más desarrollo” (Sousa y Pereira 1988: 46), finalmente su establecimiento no se hizo efectivo. Aún sin enseñanza específica, plateros como Andrés Lado Puente, Manuel Aller o Eduardo Rey Villaverde, salieron de las filas de alumnos de la Escuela (*Ibid.*: 32-50).

Cabe mencionar de nuevo la importancia que tuvo en la Escuela la organización de exposiciones para exhibir los trabajos y progresos de sus alumnos, labor ya iniciada por la Sociedad Económica, estableciendo premios y pensiones anuales, que en algunos casos permitieron a los ganadores viajar y visitar las exposiciones universales (*Ibid.*: 30). Debemos destacar el éxito que tuvo el certamen artístico-industrial de la Escuela en 1906, que recibió el Premio de Honor y un donativo del rey Alfonso XIII. Además de las muestras propias, las Escuelas también acudieron como participantes a otras exhibiciones externas. La compostelana obtuvo premios en exposiciones celebradas tanto dentro como fuera de las fronteras de Galicia, tales como la segunda medalla en la Exposición de Artes Decorativas e Industrias Artísticas de Madrid (1911), la medalla de oro en la Exposición Regional de Lugo (1916), el diploma de honor en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), o el diploma de honor del II Certamen Regional de Trabajo celebrado en Ferrol (1935) (Durán Rodríguez 2012: 153-155).

3. La Exposición Regional de 1909

Enlazando con el epígrafe anterior, cabe detenerse en las mencionadas exposiciones regionales, que se enmarcan en el auge que estaban teniendo los eventos de este tipo en todo el mundo a lo largo del siglo XIX²⁶, debido en gran medida, a la necesidad de mostrar los continuos avances en una sociedad dominada por el progreso como nunca antes, y de hacer partícipes y aclimatar a los propios espectadores a la nueva realidad industrial (Fernández Casanova 1982: 108). Estos eventos no sólo supusieron un escaparate riquísimo de intercambio de influencias, sino que, como apuntaron Sousa y Pereira (1988: 7), motivaron

reflexiones teóricas muy interesantes, como las del *De l'Union de l'Art e l'Industrie* (1857) de León de Laborde; *The True and the False in the Decorative Arts* (1863) de Owen Jones; o los textos de Gotfried Semper y William Morris. En estas obras se deliberó acerca de la importancia de la conjunción armónica entre arte e industria, la sistematización del aprendizaje en los artesanos, y la formación de los mismos en el gusto estético. Además, la mejora de las técnicas y los recursos propuestos por Morris defendieron la perpetuación del trabajo artesanal de calidad sin sucumbir a la fría mecanización en cadena, y conservando el aura artística de los productos²⁷.

Además de evidenciar la exhibición del progreso como meta más valiosa en una sociedad cada vez más industrializada, ya hacia finales del siglo XIX, estas exposiciones sirvieron para identificar el arte como un componente fundamental de la definición de la cultura y la imagen de un país, en nuestro caso, de Galicia (López Vázquez 1998: 15-25). Con respecto a la valoración de los objetos expuestos y al papel que jugaron en esa configuración identitaria, en las exposiciones españolas fue inevitable que las llamadas “artes industriales” jugaran un papel menor, teniendo en cuenta el contexto decimonónico de separación entre artes mayores y menores. Por un lado, se alzaron voces defendiendo su equiparación e incluso relacionando directamente el progreso con las artes industriales como propias, como su etimología refiere, de la industria. Esta revalorización corrió paralela a la importancia que estaban alcanzando estas artes en Europa, y que las llevó a ser, por ejemplo, el gran atractivo de la Exposición Universal de París de 1900. Sólo Cataluña, región más preocupada por lo que sucedía en Inglaterra, Alemania y Francia, y con una estructura de artes industriales de gran calidad basadas en el modernismo, organizó sucesivas exposiciones específicas apoyadas por el gobierno municipal. A partir de 1897 estas artes ya se consideraron parte de las Exposiciones Nacionales. Por otra banda, algunos personajes conservadores se quejaron por esta equiparación ya que según su criterio no deberían estar a la misma altura que las Bellas Artes. Sorprendentemente, éste fue el caso de

²⁶ La primera considerada con la categoría de “universal” sería la de Londres de 1851 y daría el pistoletazo de salida a una sucesión de exposiciones en las distintas capitales europeas que quisieron emular la magnitud de la exhibición inglesa (Canogar 1992: 23).

²⁷ Los textos de William Morris (1894-1896) fueron recopilados en un volumen antológico (véase Morris 1975).

Balsa de la Vega, historiador paradójicamente muy preocupado por la orfebrería gallega (Gutiérrez Burón 1986: 22).

En Santiago, su especial naturaleza como meta de peregrinación llevó a los promotores de las exposiciones a hacerlas coincidir con los Años Santos, de gran afluencia turística y de visitantes (Requejo Alonso 2016: 150). Estos eventos tienen gran importancia para el estudio de nuestro tema, ya que en sus catálogos hemos hallado obras de platería y plateros que nos han ayudado a reconstruir el panorama del gremio en la segunda mitad del siglo XIX, dándonos no sólo los nombres y alguna información sobre las piezas, sino también generando una idea de la importancia social de estos artífices en relación a los premios que recibieron, y la percepción de la época de la mayor o menor calidad técnica de los plateros que conocemos²⁸.

La más importante de todas ellas fue la Exposición Regional de 1909. No es nuestra intención realizar un recorrido detallado por la misma, que ya ha sido sobradamente estudiada²⁹, pero sí queremos incidir en la importancia e impacto que tuvo en la sociedad compostelana un acontecimiento de tal calibre. Encajado en un año de fervorosa actividad cultural en Santiago, el evento coincidió con la celebración del Año Santo, la IV Semana Social, el primer Congreso Franciscano o importantes peregrinaciones como la de los católicos ingleses presidida por el arzobispo londinense de Westminster. Además, la propia comisión organizadora programó actividades paralelas multitudinarias, como el Congreso de Primera Enseñanza, el de Emigración, el de Ciencias Médicas, certámenes pirotécnicos, conciertos y conferencias (Fandiño Veiga 2010). La muestra destacó, con respecto a sus antecesoras y aquéllas llevadas a cabo en otras ciudades gallegas, por la extensión del espacio expositivo, la variedad y singularidad de los objetos escogidos, y el gran aparato de arquitectura efímera desplegado en los terrenos que ocupan hoy día la Alameda y el Campus Sur de la Universidad (Vigo Trasancos 2010: 74-76).

El pabellón de Industrias, en donde se expusieron las obras de los plateros compostelanos contemporáneos, se situaba en tres edificios que rodeaban en semicírculo la cara trasera del pabellón central, con una superficie que según Carro García (1959: 11), no fue lo suficientemente amplia para albergar las 567 exposiciones que se organizaron. Precisamente, uno de los grandes aciertos de la muestra fue la conjunción efectiva de la industria y el arte (Alvarellos Casas 2009: 26). La Escuela de Artes y Oficios de Santiago, en cuyo discurso de inauguración Díaz de Rábago (1888: 15) ya había dejado clara la importancia de las exposiciones, tuvo pabellón propio, así como la escuela homónima viguesa. La compostelana además jugó un papel importante en su organización, ganó un diploma de honor, y algunos alumnos y profesores obtuvieron medallas individuales (Durán Rodríguez 2012: 154). Asimismo, sabemos que fueron premiados los plateros compostelanos Ricardo Martínez, Andrés Lado, Eduardo Rey y la viuda de Bacariza, María Varela (Carro García 1959: 12).

Estamos por lo tanto ante un proyecto excepcional, fruto de la colaboración conjunta entre todas las instituciones y personalidades de la urbe, pero también del tejido artesanal e industrial de la ciudad (Fernández González y Giráldez Rivero 2010: 79). En palabras de Monteroso Montero (2004: 38), la muestra contribuyó enormemente a la renovación del arte gallego, fruto de “la semilla plantada por el regionalismo (...)”, que “legitimaría una labor que aspiraba a conciliar el pasado con el presente, las tendencias estéticas peninsulares y la identidad galaica”. De este modo, Compostela quiso presentarse al público como una ciudad moderna, que despertaba del letargo en el que había estado sumida a lo largo del siglo XIX.

4. Los historicismos y el revival medieval

El XIX fue el siglo del nacimiento de la Historia del Arte como disciplina científica³⁰. La crítica artística, hasta ese momento hilvanada casi en exclusiva por la historia formalista del estilo, comenzó a preocuparse por el estudio

²⁸ Véanse los siguientes catálogos: Souto e Hijo 1858 y Paredes 1875, y la publicación de García Martínez y Méndez García 2010.

²⁹ Véanse, entre otros: Carro García 1959, Barral Martínez 2005: 269-320, Alvarellos Casas 2009 y García Martínez y Méndez García 2010.

³⁰ Sobre la consolidación de la teoría del arte como disciplina, véanse, entre otros: Henares 1982, Kultermann 1996 y Pochat 2008.

de las fuentes, la documentación histórica, el análisis detenido de las formas, y la contextualización de las obras (Pochat 2008: 533). La fragmentación cronológica en estilos hegelianos había provocado la valoración de unos por encima de otros, y el periodo medieval fue el gran triunfador del anhelo romántico. Alentado por los estudios de Augustus Pugin (1812-1852), John Ruskin (1819-1900) y Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), que difundieron la complejidad estructural y constructiva del Gótico y ensalzaron sus cualidades estéticas, nació el *Gothic Revival*³¹.

En España, los estudios de eruditos de la segunda mitad del siglo XVIII como Antonio Ponz (1725-1792), Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), o Isidoro Bosarte (1747-1807) habían mostrado algún interés por los edificios románicos, pero cierta opinión despectiva hacia los góticos (García Melero 1998: 200-203). Fue el *Gothic Revival* el que jugó un papel crucial en el redescubrimiento del arte medieval español, cuando éste halló en nuestro país un territorio exótico en el que descubrir y desempolvar el interés por un gran número de monumentos. El ejemplo más demostrativo en Galicia es la valoración alcanzada por el Pórtico de la Gloria, desde las obras de Richard Ford (1845)³² y Edmund Street (1865); hasta el vaciado que realizó en 1866 el South Kensington Museum de Londres³³, actual Victoria & Albert. Esta legitimación extranjera vino a unirse por un lado al fructífero momento de la reactivación de las peregrinaciones y el turismo gracias a la segunda *inventio*, ya comentada; y por otro, al contexto de lectura de las obras en clave política de orgullosa identidad nacional, que comentaremos a continuación.

El interés por la historia del arte se ve reflejado en la literatura artística, un género con tanto desarrollo en el siglo XIX como la literatura de viajes. En estos textos, el estilo medieval es el que inspira y eleva la contemplación estética: “ninguna [reforma está] en armonía

con la fábrica primitiva que inspiró el sueño cristiano” (Fernández Sánchez y Freire Barreiro 1885: 119-120), alabando especialmente a la pétrea Gloria mateana, el alzado de las naves, y la portada de Praterías, única fachada románica. Además, el románico gallego fue visto por los extranjeros como un estilo propio con características autóctonas. Según Catherine Hartley (Garrido 1994: 303-304), “el románico se mantuvo en Galicia durante cinco siglos y fue empleado por los arquitectos gallegos hasta el siglo XV, mucho después de que se dejase de utilizar en el resto de España”, tomando un cariz muy localista y según ella, anclado en imaginarios sumamente poéticos y elementos de raíz celta.

Dentro de este discurso de ensalzamiento del estilo medieval, lógicamente, las intervenciones modernas no fueron vistas con buenos ojos. Las continuas quejas³⁴ de la revista *Galicia Diplomática* (24-12-1882: 179-180) son un buen ejemplo de ello: “Valdría más la simple corona de hierro que pendía antes sobre la efigie de piedra del Apóstol (...) que aquél dosel inmenso que abrumba hoy la basílica con su fealdad y su peso; que no permite la luz ni la ventilación y que hace irresistibles las grandes ceremonias”. El editor aguardaba esperanzado a que el gusto restaurador decimonónico eliminase los añadidos modernos y recuperase la esencia original: “Terminarán estas obras, tarde o temprano y volveremos a poseer la catedral de Gelmírez y el templo de Munio (...) ya libre de todo obstáculo borrominesco”.

La mayoría de escritores con conocimientos artísticos, se quejaron de la heterogeneidad artística de la fábrica: “siendo de varias épocas, no satisface a la vista, como sucede con los templos y otros edificios de un solo tiempo y de una sola mano” (Anónimo 1842: 30); o “no presenta ese aspecto ligero y elegante de catedrales góticas como las de León o Burgos ya por las modernas restauraciones que ha sufrido” (Álvarez de la Braña 1875: 21). En realidad, no es la mezcla de estilos lo que molesta al

³¹ El *Gothic Revival* fue un movimiento estético de enorme calado, especialmente en Inglaterra, que abarcó múltiples aspectos artísticos. Véanse, entre otros: Clark 1928, Addison 1938, Frankl 1960 y Eastlake 1978.

³² Mateo Sevilla (1984, 1986 y 1992) estudió la progresiva valoración del monumento en las sucesivas ediciones de Ford en la segunda mitad del siglo XIX, pasando de una simple mención a la alabanza que lo catapultó a la fama en la Inglaterra victoriana, llegando a decir de él que era la representación del Juicio Final más importante del siglo XII. Véase también Mera Álvarez 2011: 110-113.

³³ Fue realizado por Domenico Brucciani, financiado por el gobierno inglés, fruto del interés mostrado por John Charles Robinson, *art referee* del South Kensington Museum en su viaje del año anterior a España y Portugal para adquirir obras de arte y modelos para el centro. Sobre este proceso véase Mateo Sevilla 1992.

³⁴ Sobre la visión del barroco en esta publicación, véase Rivo Vázquez 2013.

ojo decimonónico, sino el barroco de los siglos XVII y primera mitad del XVIII. Los edificios que se corresponden con diferentes fases constructivas de los periodos medieval, plateresco, renacentista y neoclásico, resultan agradables a la visa y elegantes. Cuando la construcción incluye algún añadido barroco, es tachado inmediatamente de “engendro”. Así, Fernández Sánchez y Freire Barreiro (1885: 194) no opusieron problema a la mezcla de estilos: “Cada siglo dejó impreso su sello especial (...) desde el estilo ojival, severo y desnudo del primer periodo, hasta el exuberante y recargado del florido, y modelos lindísimos del plateresco y el grecorromano”. Sin embargo, “el XVII ejerció sus estragos, escondiendo entre pesadísimos muros las delicadas columnas del ábside, erigiendo aquel enorme baldaquino que abruma con su carga (...) y estropeando el resto de la obra de Gelmírez con otros torpísimos engendros de los admiradores de Churriguera”; y si estos elementos modernos son contemplados junto a las partes medievales, “el carmín de la vergüenza enrojecerá sus mejillas pensando en la triste decadencia a la que las artes han venido a parar a nuestros días”.

Para el tema que tratamos en este artículo, cabe hacer una matización crucial. La tendencia general de rechazo e incluso repulsión hacia la arquitectura y escultura barroca, con gran incidencia en retablos y fachadas, no se da en el campo de la platería. Cuando los autores de estas obras se refieren al tesoro catedralicio y analizan piezas concretas, incluso las más rococós no reciben las mismas acusaciones que las *bellas artes*. Como señaló Caballero Carrillo (2006: 112) sobre los primeros manuales de artes industriales de España, generalmente, se huye del maniqueísmo estético y se reconoce la validez y hermosura de las obras “bien hechas”. En esta dicotomía, mientras en aquéllas más alabadas, las *bellas artes*, el juicio de gusto se aplica rigurosamente en base a las formas y al estilo, en las *artes industriales* parece primar más la suntuosidad, riqueza de materiales, y el virtuosismo del cincel, cuya minuciosidad y detallismo se reconoce siempre como un gran logro.

5. La construcción de la identidad nacional

Compostela era en esta época el principal núcleo de la aristocracia gallega. Desde el punto de vista de su estructura y composición, en palabras de Pose Antelo (1992: 183): “la sociedad compostelana de la Restauración

respondía con bastante fidelidad al modelo de sociedad tradicional o preindustrial”. Al intentar definir su perfil ideológico, y teniendo en cuenta lo antedicho, no podemos calificar a Santiago con otros apelativos que no sean los de tradicional, levítica y conservadora. La mayoría de la sociedad seguía todavía imbuida en un paradigma de control eclesiástico, institucionalizado en un clero abiertamente carlista, opuesto al régimen liberal.

La que podemos calificar como “clase media”, era un grupo complejo y heterogéneo que a grandes rasgos podemos dividir en dos grandes subgrupos. El primero es un sector integrado principalmente por la élite liberal de la ciudad, nutrida del conjunto de funcionarios de la Universidad y la Administración, así como por los profesionales liberales como catedráticos de instituto, abogados, escribanos, procuradores, militares, médicos, boticarios, etc. La segunda división sería la conformada por oficios artísticos como litógrafos, pintores, escultores, músicos, azabacheros, entalladores, y también plateros, que Barreiro Fernández (2003: 459) definió como “aristocracia popular”, y Pose Antelo (1992: 183) como “aristocracia artesanal”, un sector de trabajadores industriales que tenían cierta fama e ingresos estables.

Finalmente, frente al sector tradicional y al de profesionales liberales y artesanos, tenemos el tercer sector o del pueblo, agrupado un amplio grupo que abarca desde profesiones como costureros, sastres, silleros, herreros, sirvientes, horneros, etc., hasta los oficios más humildes y todos aquéllos que tienen que ver con el mundo agrario. Tenemos por lo tanto otro conjunto que abarca también oficios artesanos, pero con una más baja consideración social en la época, que no estaban tan bien remunerados como aquéllos que desempeñaban oficios artísticos.

El perfil ideológico del primer sector social fue el Carlismo, que halló en Compostela un baluarte fortificado de apoyo a su causa. El Cabildo llegó a financiar el soborno a la guardia del general Juan Díaz Porlier (1815), que se había sublevado en A Coruña para restablecer la Constitución. Fue la misma mentalidad la que se opuso al levantamiento de Riego en A Coruña (1820); y que actuó como resistencia carlista ante la restauración del régimen liberal durante la regencia de María Cristina. El arzobispo Rafael de Vélaz (1824-1850) llegó incluso a ser presidente del Carlismo gallego; labor continuada por su sucesor, Miguel García Cuesta (1851-1873) (Barreiro Fernández 2003: 450-451).

Por su parte, la clase media permaneció adherida a posturas liberales tanto moderadas como progresistas. Este sector estaba muy politizado, y aunque era católico, ideológicamente tendió al anticlericalismo y se perfiló como auténtico motor del progreso social. Especialmente a partir de la restauración del Régimen Liberal en 1833, el ayuntamiento de Santiago, que había vivido hasta entonces coartado por el poder de la curia compostelana, adquirió más autoridad en la ciudad, gestionado por la aristocracia y la burguesía de corte liberal (Barral Martínez 2005: 78). El *Galeguismo*³⁵ nació de la élite intelectual de este grupo social, y aunque en absoluto fue adoptado ideológicamente por el conjunto burgués, sino por una reducida capa erudita, sí constituye el elemento político más interesante de la historia de la centuria.

Se enmarca en el contexto estatal de las últimas décadas del siglo XIX, fundamentadas en la dicotomía entre dos identidades nacionales: por un lado, la construcción patriótica de la «nación española», o el estado centralista, fruto de la política de la restauración borbónica; y por otro lado, la cimentación de las “nacionalidades históricas peninsulares” (López Vázquez 1992: 382). En nuestra opinión, el rasgo más original y trascendente del entramado de ideologías decimonónicas en la Compostela de la segunda mitad del *ochocientos*, fue precisamente la creación de la identidad nacional de Galicia, que partió del segundo sector social de pensamiento liberal.

El espíritu romántico que impregnó Europa en el siglo XIX estuvo caracterizado por la autoafirmación que cada territorio hizo de sus valores patrios: sus costumbres, su lengua, sus tradiciones, sus valores culturales y su arte. Música, literatura, arquitectura, pintura, escultura o artes industriales hallaron en la propia esencia de cada región el motor para escribir el presente sin dejar de mirar al pasado. El sentimiento patriótico galeguista será una de las claves ideológicas para entender el arte del periodo, y la utilización del mismo como piedra angular para la construcción de la idea de nación. La acción cultural reivindicativa del *Rexurdimento*³⁶, a partir especialmente de la celebración de

los Juegos Florales de Galicia (1861) a imagen de los de Barcelona (1859), impulsó un arte renovador en nuestra región, vertebrado en torno a la ideas del pasado glorioso, la raza, la mitificación del celtismo y la exhibición del progreso de Galicia (Tilve Jar 1999: 303). El *Galeguismo* supo aprovechar los hitos de la historia del arte compostelano, y partiendo del interés general por estos monumentos, consiguió crear un discurso de identidad propia basado en la idea de promoción del patrimonio cultural –artístico, lingüístico, literario, costumbrista, etc.– y la ligazón de estas manifestaciones con épocas pasadas de esplendor, como el arte medieval de la época de Gelmiéz.

Las publicaciones de la época transparentan la construcción identitaria de Galicia a través de su historia cultural y artística. Autores como Murguía (*Galicia Diplomática* 9-2-1884: 219-220) escribieron sobre la utilidad del folclore como fuente histórica y como realidad llamada a prestar “grandísimos servicios a Galicia y a su historia”. En el prólogo de su célebre *El arte en Santiago durante el siglo XVIII* (1884), desde un punto de vista patriótico y galeguista, evidencia la intención de inspirar a la nueva generación de artistas decimonónicos para conseguir que Galicia despuntase y brillase con luz propia en la historia del arte de España, cosa que todavía no había conseguido. La misma idea subyace en el texto de José Couselo Bouzas (1869-1962), *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX* (1932), que recoge muchas de las noticias del primero, ampliando su franja cronológica. Como dijo López Vázquez (1998: 16) de la de Murguía, estas obras son historias de “nombres, fechas y obras”. Los artistas son valorados por su talento, que es sentido a su vez como un valor que atesora la nación gallega, un orgullo que mostrar y difundir.

6. A modo de conclusión: las artes industriales en su contexto

El panorama artístico del último cuarto del siglo XIX y el primero del XX en Santiago ha sido sobradamente estudiado, pero solamente desde la óptica de las llamadas “Bellas Artes”³⁷. Sin embargo, la línea de investigación

³⁵ No es nuestra intención intentar especificar el término o su alcance y calado, sobradamente estudiados. Véanse, entre otros: Brañas 1889, Barreiro Fernández 2007: 74-90 y 149-212, Máiz Suárez 1984, Villares Paz 1980: 286-299, Beramendi González 1998 o Viejo Viñas 2002.

³⁶ Sobre el *Rexurdimento*, entre otros, véase: Tarrío Varela 1999 y Ríos Panisse 2000.

³⁷ Véanse los estudios fundamentales de: Sobrino Manzanares 1974, López Vázquez 1992 y 1993, Martínez Vilanova 1998 o Vigo Trasancos 2005.

que venimos siguiendo desde hace unos años demuestra la gran importancia que tuvieron en la ciudad las “Artes Industriales”, absolutamente olvidadas por la historiografía. Es importante recalcar que, en la segunda mitad del siglo XIX asistimos a una revalorización de este tipo de artes al calor de la filosofía hegeliana que intenta eliminar las barreras entre lo *bello* (bellas artes) y lo *útil* (artes industriales) por medio de la síntesis dialéctica de lo *bello-útil*, fundiendo las dignidades de artista y artesano. Como resultado de este nuevo paradigma, alentado por la filosofía de William Morris y el *Arts and Crafts*, movimiento ya mencionado, se consolidó la importancia de las artes industriales en las también comentadas exposiciones universales, especialmente desde la de Londres (1851) y con gran protagonismo en París (1900). En España estas artes tuvieron también gran importancia en la Exposición Universal de Barcelona (1888) y la Histórico-Europea de Madrid (1892). También es el momento en el que se afianzaron los museos de Artes Decorativas como el Victoria & Albert (1862) o el Museo Industrial de Madrid (1871), germen de actual Museo Nacional de Artes Decorativas. Además, la enseñanza de las artes industriales adquirió un carácter institucionalizado a través de la inclusión en los programas educativos de la Institución Libre de Enseñanza (ILE). La historiografía comenzó también a interesarse por estas disciplinas, y como resultado aparecen en el marco de la ILE las obras: *The industrial arts in Spain* (1879) de Juan Facundo Riaño, por encargo del Victoria & Albert; *Artes Industriales desde el Cristianismo a nuestros días* (1900), de Hermenegildo Giner de los Ríos; y *Estudios sobre Artes Industriales* (1892) de su hermano Francisco (Carballero Carrillo 2006).

Teniendo en cuenta por un lado la dicotomía conceptual de las artes, y por otro, la revalorización progresiva de las artes industriales, en el panorama artístico de la época en Compostela podemos observar dos grupos diferenciados de artistas. Un primer grupo es el formado por arquitectos, pintores y escultores, que se destacaron por un aprendizaje de corte

academicista, en su mayoría de los casos con una estancia de aprendizaje en Madrid a cargo de un artista de cierta importancia.

El segundo grupo lo constituyen tallistas, carpinteros, doradores, o maestros de obras, oficios que, aunque siendo afines a los anteriores, no se consideraban dentro del sistema de las Bellas Artes. También integraban este segundo grupo plateros, azabacheros, joyeros, herreros, y otros artesanos. Todos ellos se caracterizan por una formación de corte gremial, que en la mayoría de los casos tuvieron oportunidad de complementar con la asistencia a las Escuelas de la Sociedad Económica. Como demuestran los periódicos de la época, los artistas de este segundo grupo tuvieron un destacado papel en la escena artística y el panorama cultural de la Compostela de la época, desde luego, más determinante de lo que transparenta la historiografía.

La prensa³⁹, fuente fundamental para la reconstrucción de esta época, recoge una y otra vez la importancia capital de artífices de las artes industriales como el grabador y azabachero Enrique Mayer, el rejero José Vilas, los escultores Ángel Bar y Manuel Corgo, el ebanista Urbano Anido o los plateros Eduardo Rey, Manuel Bacariza, Bernardino Otero, y muy especialmente, Ricardo Martínez. De este último platero hemos hallado hasta más de doscientas referencias en prensa, donde se certifica su importancia en la Compostela de la época, su relación con las instituciones artísticas y políticas, y su participación activa en el contexto cultural de la ciudad (Pérez Varela 2020: 182-192).

No existe todavía una historia fundamentada de estos artistas, a diferencia de la bibliografía que se ha volcado con aquéllos que se han dedicado a las “Bellas Artes”, y como tal, no podemos llevar a cabo aún una periodización por etapas cronológicas o estilísticas, o una diferenciación de escuelas. Nuestras investigaciones presentes pretenden realizar una aportación al conocimiento de esa otra realidad artística compostelana que como queremos demostrar, tuvo tanta relevancia en la sociedad de su época. La conclusión de este texto es

³⁹ En el siglo XIX la prensa se consolidó como medio de información de masas, diversificándose y especializándose, resultando una fuente de gran interés para el estudio del contexto artístico del momento, también para la platería. En el caso de Santiago, debemos destacar especialmente la segunda mitad de la centuria, época en la que se multiplicó considerablemente el número de periódicos y que Barreiro Fernández (1981: 179) denominó la “mayoría de edad” de la prensa gallega, o la consecución de su madurez. También cabe mencionar la importancia que adquirió en esta época la fotografía, no sólo como medio de expresión artística sino sobre todo como documento testimonial de primer orden.

que a través de las artes industriales, y en concreto a través de la platería, podemos explicar los cinco *items* que en nuestra opinión, mejor reflejan el cambio paradigmático del contexto artístico en la Compostela del tránsito del siglo XIX al XX.

Así, en primer lugar, jugaron un papel fundamental en el proceso de legitimación de las reliquias jacobeanas, en dos sentidos. Por un lado, la reactivación del gremio de plateros para servir al creciente flujo de peregrinos con recuerdos y pequeñas piezas. Por otro, la construcción de la urna argétea supuso un hito artístico en la época cargado de significado simbólico, cuyo historicismo refleja la clara intención del fabricante López Ferreiro y marcó las pautas de la platería compostelana a partir de entonces.

En segundo lugar, la evolución del gremio, desde su desintegración corporativa desde principios del siglo hasta la adopción de medidas de corte reformista, evidencia el proceso de modernización y especialización de los oficios artísticos a partir de la Ilustración. Los plateros compostelanos, sujetos hasta entonces a un sistema de aprendizaje gremial, con transmisión del conocimiento adquirido en obradores, pasaron a cursar estudios de matemáticas, dibujo, y modelado, pasando a alcanzar un perfil más próximo al del profesional liberal que al del mero artesano. Su importancia se constata en la prensa de la época, que certifica que los plateros compostelanos participaron en las estructuras culturales y políticas de la ciudad, y su trabajo era muy apreciado.

En tercer lugar, se relacionan de modo directo con las exposiciones regionales, auténticos

escaparates del progreso compostelano, donde las artes industriales jugaron un papel fundamental como perfecta conjunción de arte e industria. Estos orfebres fueron premiados no sólo en las exposiciones compostelanas sino también en muchas muestras nacionales, demostrando la difusión de nuestra platería y la adopción de estos maestros de estilos y técnicas nuevos que tuvieron oportunidad de observar en sus viajes.

En cuarto lugar, la platería se enmarca perfectamente en el contexto del *revival* medieval, haciendo gala de la filosofía estética de su tiempo. Las piezas, especialmente las sacras, se nutrieron de la complejidad constructiva del gótico para trazar en plata chapiteles, gabletes, pináculos y rosetones. Pero además, la orfebrería compostelana puso el acento en un neorrománico, propio y original de Compostela, con piezas que reproducen la arquitectura gelmiriana y la imagen hierática y solemne del Santiago del altar mayor.

Y en quinto lugar, los plateros compostelanos jugaron un papel fundamental en ese proceso de creación de la identidad nacional de Galicia y la definición de su arte. En las obras historiográficas del periodo se refleja su importancia, equiparada a pintores, escultores y arquitectos. En la prensa, una vez más, la reseña de piezas de plata y las menciones a sus artífices, certifican el orgullo de Compostela por contar con auténticos maestros de la platería, cuya arte se exportaba a todo el estado e incluso internacionalmente, llevando el esplendor de la orfebrería compostelana más allá de sus fronteras. Los plateros ya no eran artesanos. Eran artistas.

7. Fuentes y referencias bibliográficas

7.1. Fuentes

ACS (Arquivo da Catedral de Santiago). Actas Capitulares. Libro 79, 31-1-1879: 214; 1-2-1879: 214v-215r; 26-07-1884: 116v-121r; y 31-07-1884: 46v-47r.

ACS. Obras de todo género en y para esta iglesia (IG 404), separata de “gastos en la construcción de la urna de plata para guardar las reliquias del Santo Apóstol. 1884-1888”.

ACS. Cuentas (IG 584).

ACS. Comprobantes de Cuentas (CB 464).

AHUS (Arquivo Histórico Universitario de Santiago). Consistorios 1825: 263r; 1829: 152r, 208v, 321v y 396v; y 1828: 384v.

El Independiente 1-8-1881: 2-3

Galicia Diplomática 24-12-1882: 179-180; 9-2-1884: 219-220 y 22-7-1888: 217.

7.2. Bibliografía

Addison Agnes (1938): *Romanticism and the Gothic Revival*. Nueva York: Richard R. Smith.

Alvarellos Casas, Henrique (2009): *Santiago, 1909. Centenario da Exposición Rexional Galega*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago / Alvarellos.

- Álvarez de la Braña, Ramón (1875): *Guía del viajero de Santiago*. León: Establecimiento Tipográfico de Miñón.
- Anónimo (1842): *Viaje a Galicia verificado recientemente por dos amigos*. Madrid: Imprenta de don Miguel de Burgos.
- Argan, Giulio Carlo (1977 [1974]): *El Pasado en el Presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barral Martínez, Margarita (2005): *Eugenio Montero Ríos e a Cidade de Santiago*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón (1981): *Historia de Galicia. Edade Contemporánea*. Vigo: Galaxia.
- (2003): “De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808-1875)”, en Ermelindo Portela Silva (dir.): *Historia de la Ciudad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Concello de Santiago, pp. 433-475.
- (2007): *A Gran Historia de Galicia: Historia política da Galicia Contemporánea*. A Coruña: La Voz de Galicia.
- Barriocanal López, Yolanda (1994): “El fiel contraste de oro y plata de la ciudad de Orense en el siglo XVI-II”, *Boletín Auriense* 24, pp. 337-342.
- (1996): *El grabado compostelano del siglo XVIII*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Belda Navarro, Cristóbal y Concepción de la Peña Velasco (1992): “La visión de un mundo en crisis: los gremios frente a la Academia”, en AA.VV.: *El arte español en épocas de transición. Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte*. León: Universidad de León, vol. 2, pp. 17-25.
- Beramendi González, Xusto (1998): *Alfredo Brañas no rexionalismo galego*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.
- Blakesley, Rosalind (2006): *The arts and crafts movement*. Londres: Phaidon.
- Borrow, George (1996 [1843]): *La Biblia en España*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brañas, Alfredo (1889): *El regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*. Barcelona: Jaime Molinas.
- Caballero Carrillo, María Rosario (2006): “La platería española en los primeros manuales de artes industriales del siglo XIX”, en Jesús Rivas Carmona (coord.): *Estudios de platería San Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 97-112.
- Canogar, Daniel (1992): *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*. Madrid: Julio Ollero Editor.
- Carro García, Jesús (1959): *La Exposición Regional Gallega de 1909*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento.
- Clark, Kenneth (1928): *The Gothic revival: an essay in the history of taste*. Londres: Constable.
- Couselo Bouzas, José (1932): *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (1983): *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. Madrid: Gremio de Joyeros y Plateros de Madrid.
- Díaz de Rábago, Joaquín (1888): *Solemne inauguración de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Santiago verificada el domingo 19 de febrero de 1888*. Santiago de Compostela: Escuela Tipográfica del Hospicio Asilo de San Agustín.
- Díaz y Díaz, Manuel Cecilio (1965): “La literatura jacobea anterior al código calixtino”, *Compostellanum* 10/4, pp. 283-305.
- (1966): “Estudios sobre la antigua literatura relacionada con Santiago el Mayor”, *Compostellanum* 11/4, pp. 621-666.
- (1998): “La Epistola Leonis Pape de Translatione Sacti Iacobi in Gallaeciam”, *Compostellanum* 43/1-4, pp. 517-568.
- Durán Rodríguez, María Dolores (2012): “Las Exposiciones Universales y Regionales como recurso didáctico en las Escuelas de Artes y Oficios (1886-1939)”, *Sarmiento* 6, pp. 143-165.
- Eastlake, Charles (1978): *A history of the Gothic Revival*. Nueva York: Leicester University Press.
- Escolano Benito, Agustín (1982): “Economía e Ilustración. El origen de la Escuela técnica moderna en España”, *Historia de la Educación* 1, pp. 169-191.
- Fandiño Veiga, Xosé Ramón (2010): “Actividades complementarias”, en Carlos García Martínez y Rosa María Méndez García (eds.) (2010): *Exposición galega de 1909: conmemoración do 1º centenario da*

- Exposición Regional Gallega, Santiago 1909*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago / Museo do Pobo Galego / Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, pp. 251-265.
- Fernández Casanova, Carmen (1981): *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX. Un estudio de la organización interna y de su actuación a favor de Galicia*. Sada: Edicións do Castro.
- Fernández Casanova, Carmen (1982): “La Exposición regional de Santiago en 1858”, *Revista de Historia Contemporánea* 1, pp. 108-137.
- (1985): “La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX”, en Xavier de Castro y Jesús de Juana (eds.): *II Xornadas de Historia de Galicia. Aspectos da realidade galega (s. XVI ó XX)*. Ourense: Deputación Provincial, pp. 193-220.
- (2001): “La actividad docente de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX”, en Xesús Balboa y Herminia Pernas Oroza (eds): *Entre nós. Estudos de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 571-589.
- Fernández Castiñeiras, Enrique y María del Carmen, Folgar de la Calle (coms.) (2006): *Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago de Compostela (1784-2006)*. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia.
- (2013): “La Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. Juan José Cancela del Río”, en Miguel Ángel Zalama y Pilar Mogollón Cano-Cortés (coords.): *Alma Ars: estudos de arte e historia en homenaxe al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 321-328.
- Fernández González, Ángel y Jesús Giráldez Rivero (2010): “Santiago 1909: a economía galega no escaparate da *Exposición Regional*”, en Carlos García Martínez y Rosa María Méndez García (eds.) (2010): *Exposición galega de 1909: conmemoración do 1º centenario da Exposición Regional Gallega, Santiago 1909*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago / Museo do Pobo Galego / Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, pp. 79-119.
- Fernández Sánchez, José María; y Freire Barreiro, Francisco (1880): *Santiago, Jerusalén, Roma: diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares de España, Francia, Egipto, Palestina Siria e Italia en el año del jubileo universal de 1875*. Santiago: Imprenta del Boletín Eclesiástico.
- (1885): *Guía de Santiago y sus Alrededores*. Santiago: Imprenta del Seminario Conciliar.
- Fita, Fidel y Aureliano Fernández-Guerra (1880): *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*. Madrid: Imprenta de los Sres. Lezcano y Compañía.
- Ford, Richard (1845): *A handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*. Londres: John Murray.
- Fraguas Fraguas, Antonio (1986): *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Primera Época: 1784-1813-1821*. Santiago de Compostela: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago.
- Frankl, Paul (1960): *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton: Princeton University Press.
- García Melero, José Enrique (1998): *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid: Encuentro.
- Garrido, Gustavo (1994): *Aventureiros e curiosos. Relatos de viaxeiros extranxeiros por Galicia, séculos XV-XX*. Vigo: Galaxia.
- Gómez Darriba, Javier (2017). “Santa María Salomé: la invención de un culto compostelano”, en Carme López Calderón y Juan Manuel Monterroso Montero (eds.): *El Sol de Occidente: sociedad, textos, imágenes simbólicas e intertextualidad*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 291-312.
- Guerra Campos, José (1982): *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago de Compostela: Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela.
- Guerra Campos, José y Juan José Cebrián Franco (2003): “Estudios y ocurrencias sobre la Cuestión de Santiago en el siglo XX. Revisión panorámica”, *Compostellanum* 47, pp. 463-464 [conferencia pronunciada por Guerra Campos en 1994, publicada por Cebrián Franco].
- Gutiérrez Burón, Jesús (1986): “Los enviados especiales a las exposiciones universales del siglo XIX”, en AA.VV.: *Los Caminos y el Arte. Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 13-25.
- Henares, Ignacio (1982): *Romanticismo y teoría del Arte de España*. Madrid: Cátedra.
- Kultermann, Udo (1996): *Historia de la Historia del Arte*. Madrid: Akal.

- Larriba Leira, Mariel (2004): “El azabache y la plata como recuerdo de peregrinación”, en Xosé Manuel García Iglesias (dir.): *Santiago Apóstol desde la memoria*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 145-159.
- López, Atanasio (1935): “Descubrimiento del sepulcro del Apóstol Santiago: la estrella refulgente”, *Galicia: revista gráfica mensual* 4-18, pp. 14-16.
- López Alsina, Fernando (1993): “A sé compostelá e a catedral de Santiago na Idade Media”, en Xosé Manuel García Iglesias (dir.): *A Catedral de Santiago de Compostela*. Laracha: Xuntanza, pp. 13-44.
- López Alsina, Fernando (2013): *La ciudad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago / Universidade de Santiago de Compostela.
- López Ferreiro, Antonio (1877): *El altar de Santiago, sus vicisitudes y transformaciones desde los tiempos primitivos hasta nuestros días*. Santiago de Compostela: Imprenta del Boletín Eclesiástico.
- (1891): *Altar y cripta del apóstol Santiago. Reseña histórica desde su origen hasta nuestros días*. Santiago de Compostela: Imprenta y Encuadernación del Seminario Conciliar Central.
- (1898-1909): *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 11 vols.
- López Vázquez, José Manuel (1992): “Panorama das artes na idade contemporánea”, en Xosé Manuel García Iglesias (dir.): *Galicia no tempo. Conferencias. Outros estudos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 379-385.
- (1998): “Introducción”, en Antón Pulido Novoa (dir.): *Artistas Galegos. Pintores. Tomo II: Novecentos*, Vigo: Nova Galicia Edicións, pp. 15-25.
- (2006): “A escola de debuxo. Os artistas de Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago”, en E. Fernández Castilleiras y M. C. Folgar de la Calle: *Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago de Compostela (1784-2006)*. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, pp. 115-127.
- Máiz Suárez, Ramón (1984): *La construcción teórica de Galicia como nación en el pensamiento de Manuel Murguía*. Madrid: Instituto de Estudios Laborales y de la Seguridad Social.
- Martín, Fernando (com.) (2011): *El aragonés Antonio Martínez y su fábrica de platería en Madrid*. Madrid: Museo de Historia.
- Mateo Sevilla, Matilde (1984): “La consagración del Pórtico de la Gloria como obra maestra: su divulgación en la Inglaterra del siglo XIX”, *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 85-86, pp. 172-186.
- (1986): “La Fortuna Crítica del Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana: de la Guía de Viajes al Museo Imaginario”, en AA.VV.: *Los Caminos y el Arte. Actas del VI Congreso Nacional de Historia del Arte*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. 1, pp. 163-172.
- (1992): *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana: la invención de una obra maestra*. Santiago de Compostela: Museo Nacional de las Peregrinaciones.
- Menaca, Marie de (1995): “Dos problemas diferentes sobre Santiago en España, su predicación y su sepultura”, en Manuel Antonio Silva Romero (dir.): *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 209-233.
- Mera Álvarez, Irene (2011): *La catedral de Santiago en la época contemporánea: arte y arquitectura (1833-1923)*. Santiago de Compostela: Teófilo Edicións / Consorcio de Santiago.
- Millán González-Pardo, Isidoro (1990): “Importantes descubrimientos en el mausoleo del Apóstol Santiago”, *Peregrino* 17, pp. 18-20.
- Monterroso Montero, Juan Manuel (2004): “A difícil arte de pintar”, en José Manuel López Vázquez y Juan Manuel Monterroso Montero: *Pintores composteláns: histopria e renovación entre os séculos XIX e XX*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago / Xunta de Galicia, pp. 32-47.
- Morris, William (1975): *Arte y Sociedad Industrial*. Valencia: Fernando Torres.
- Münzer, Hyeronimus (1991): *Viaje por España y Portugal*. Madrid: Polifemo [texto original: 1494-1495].
- Murguía, Manuel (1884): *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticias de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe.
- Otero Tüñez, Ramón (1977): “La Edad Contemporánea”, en Manuel Lucas Álvarez (dir.): *La catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Caja de Ahorros de Santiago, pp. 379-399.
- Paredes, José María (imp.) (1875): *Programa de la Exposición Regional de Galicia de 1875, promovida por la Real Sociedade Económica de Amigos del País*. Santiago de Compostela: Establecimiento Tipográfico de José M. Paredes.

- Pereira, Fernando y José Sousa (1999): “Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia”, en Marcelina Calvo Domínguez (coord.): *Santiago: A Esperanza. Fonseca*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 226-227.
- Pérez Costanti, Pablo (1918): “Notas Compostelanas: la custodia de Arfe”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 16-187, pp. 147-150.
- (1993 [1925-1927]): *Notas viejas galicianas*. A Coruña: Xunta de Galicia.
- Pérez Rodríguez, Fernando (2010): *El arquitecto Miguel Ferro Caaveyro (1740-1807)*. Tesis doctoral inédita. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez Varela, Ana (2019): “El ocaso de un gremio: San Eloy de Santiago de Compostela en el siglo XIX”, *Ars Longa* 29, pp. 137-151.
- (2020): *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago / Andavira.
- Pochat, Götz (2008): *Historia de la estética y la teoría del arte: de la antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Pose Antelo, Xosé Manuel (1992): *La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Requejo Alonso, Ana (2005): *Los museos eclesiásticos de Galicia*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (2006): “Da feira á exposición no ámbito local. Conservar, expoñer e mirar como condicións para o progreso”, en Enrique Fernández Castilleiras y María del Carmen Folgar de la Calle: *Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago de Compostela (1784-2006)*. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, pp. 143-153.
- Riaño, Juan Facundo (1879): *The industrial arts in Spain*. London: Chapman and Hall.
- Ríos Panisse, María do Carmo (2000): “Os inicios do Rexurdimento (1840-1868)”, en Francisco Rodríguez Iglesias (ed.): *Galicia. Literatura. Tomo XXXI: Os Séculos Escuros. O Século XIX*. A Coruña: Hércules, pp. 148-257.
- Rivo Vázquez, María (2012): “En torno a un ‘arte degenerado’: la valoración del barroco en una revista gallega de finales del siglo XIX”, en Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle y María Inmaculada Rodríguez Moya (coords.): *Barroco Iberoamericano: Identidades Culturales de un Imperio*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 449-460.
- Rodríguez González, Ángel (1986): “Cofradías y gremios de Santiago”, *Compostellanum* 31, pp. 463-473.
- Sanchez Cantón, Francisco Javier (1956): *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- Souto e Hijo, Jacobo (imp.) (1858): *Catálogo metódico de objetos exhibidos en la Exposición agrícola, industrial y artística de Galicia: celebrada en Santiago por el Excmo. Ayuntamiento y la Sociedad Económica, en Julio y Septiembre del presente año*. Santiago de Compostela: Imprenta de Jacobo Souto e Hijo.
- Sousa, José; y Pereira, Fernando (1988): *Historia de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago*. A Coruña: Editorial Diputación Provincial.
- Street, George Edmund (1865): *Some account of Gothic architecture in Spain*. Londres: John Murray.
- Suárez Otero, José (1999): “A tumba de Santiago: entre a fe a arqueoloxía”, en Diego Bernal *et. al.*: *Compostela na Historia: redescubrimiento-rexurdimento*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 15-22.
- (2014): *Locus Iacobi: Orígenes de un santuario de peregrinación*. Tesis doctoral inédita. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Taín Guzmán, Miguel (2006): “El proyecto del canónigo José Vega y Verdugo para el sepulcro del Apóstol de la Catedral de Santiago”, en AA.VV.: *Congreso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto: C/Arte, pp. 596-610.
- (2008): “Prolegómenos de una excavación en tiempos del canónigo José Vega y Verdugo: el mito de la cripta del apóstol Santiago y el retablo del arzobispo Gelmírez”, *Goya* 324, pp. 200-216.
- (2010): “Permanencia e destrucción do Altar de Xelmírez na Época Moderna”, en Manuel Antonio Castiñeiras González (dir.): *Compostela e Europa: a historia de Diego Xelmírez*. Santiago de Compostela: S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, pp. 166-181.
- Tarrío Varela, Anxo (1999): “O Rexurdimento”, en Xosé Manuel García Iglesias (dir.): *Galicia Terra Única. O século XIX*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 309-316.

- Tilve Jar, María Ángeles (1999): “A arte como cultura e feito diferenciador cultural”, en Xosé Manuel García Iglesias (dir.): *Galicia Terra Única. O século XIX*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 300-308.
- Torres Rodríguez, Casimiro (1957): “Arca marmorea”, *Compostellanum* 2/2, pp. 323-351.
- Viejo Viñas, Raimundo (2002): “Do provincialismo ao rexionalismo. A xénese do galeguismo”, en Gonzalo Costenla Bergueiro y Luis Domínguez Castro (eds.): *Tempos de sermos: Galicia nos tempos contemporáneos*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 103-122.
- Vigo Trasancos, Alfredo (2005): “La Imagen de la ciudad y la diversidad estilística: la arquitectura gallega en la época de Canalejas (1870-1912)”, en Charo Ferreiro e Inmaculada Pena (coord.): *Congreso José Canalejas e a sua época: actas do Congreso en Ferrol*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 95-118.
- (2010): “Galicia no horizonte de 1909: cidades e arquitecturas para unha época de esplendor burgués”, en Carlos García Martínez y Rosa María Méndez García (eds.): *Exposición galega de 1909: conmemoración do 1º centenario da Exposición Regional Gallega, Santiago 1909*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago / Museo do Pobo Galego / Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, pp. 31-78.
- Villaamil y Castro, José (1866): *Descripción histórico-artística-arqueológica de la catedral de Santiago*. Lugo: Imprenta de Soto Freire.
- Villares Paz, Ramón (1980): “Edad Contemporánea”, en José Carlos Bermejo Barrera et. al.: *Historia de Galicia*. Madrid: Alhambra, pp. 225-299.
- Yzquierdo Peiró, Ramón (2017): *Los tesoros de la Catedral de Santiago*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago / Teófilo Edicións.
- Zepedano y Carnero, José María (1870): *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana*. Lugo: Imprenta de Soto Freire.