

LA SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA DEL MUSEO DO POBO GALEGO, UNA OBRA INÉDITA DE MATEO DE PRADO*

THE SAINT CATHERINE OF THE MUSEO DO POBO GALEGO, A SCULPTURE OF MATEO DE PRADO

MARICA LÓPEZ CALDERÓN

Universidad de Santiago de Compostela (GI1907)

Resumen

Este artículo versa sobre la imagen, inédita y sin documentar, de *Santa Catalina de Alejandría* perteneciente al *Museo do Pobo Galego* (Santiago de Compostela). La primera parte está dedicada a su análisis morfológico, de manera que en ella, ejerciendo conscientemente como *connoisseurs*, determinamos aquellas señas de identidad que nos permiten, de acuerdo al juicio del ojo, atribuirle a Mateo de Prado. En la segunda, acometemos la interpretación de la obra desarrollando el carácter expresivo de su estilo a la luz de una historia de la cultura.

Abstract

This article is about the unknown and without documenting image of *Saint Catherine* that belongs to the *Museo do Pobo Galego* (Santiago de Compostela). The first part is focused on its morphological analysis in order to, acting consciously as *connoisseurs*, determine those identity signs that allow us, according to the judgment of the eye, attribute it to Mateo de Prado. In the second part, we carry out the interpretation of the work developing the expressive nature of its style in light of a history of the culture.

Palabras clave

Mateo de Prado. *Santa Catalina de Alejandría*. *Museo do Pobo Galego*. Escultura barroca.

Keywords

Mateo de Prado. *Saint Catherine of Alexandria*. *Museo do Pobo Galego*. Baroque Sculpture.

* Este artículo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación *Artifeces e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado* (INCITE09263131PR).

La *filósofa* de los católicos, santa Catalina de Alejandría, cuenta en la imaginería gallega moderna con importantes representaciones fruto de las principales gubias del momento como son las de Juan de Angés el Mozo (ca. 1535/1540-ca. 1595/1596), Francisco de Moure (ca. 1575-1636) o José Gambino (1719-1775). A todos ellos fue un monasterio benedictino -San Esteban de Ribas de Sil (1593, Ourense), en el caso del primero, San Julián de Samos (1619-1621, Lugo), en el del segundo, y San Martín Pinario (1763, Santiago de Compostela), en el del tercero- el que les encomendó la talla de esta Santa¹, hecho que se explica por ser esta muy querida a los benitos gallegos pues los colegios en que se formaban sus monjes se encontraban bajo su patronazgo; pero, además, tanto Juan de Angés como Francisco de Moure acometieron también su representación como parte respectivamente del programa iconográfico de las sillerías de las catedrales de Ourense (1587-1590) y Lugo (1621-1624). A estas piezas conocidas queremos sumar ahora la bella escultura que de la Santa de Alejandría custodia a día de hoy el Museo do Pobo Galego, inserto en el antiguo convento compostelano de Santo Domingo de Bonaval (fig. 1), la cual, si nuestra atribución es correcta, completaría el catálogo de las principales gubias modernas gallegas que figuraron a dicha Santa, ya que muy posiblemente se trate de una obra, y de las mejores, de Mateo de Prado.

1. ESTUDIO MORFOLÓGICO

El hecho es que de esta obra carecemos de cualquier tipo de fuente documental que nos explique su procedencia o confirme su autoría, aunque es muy posible que provenga del propio convento dominico, lo que justificaría la ausencia de datos de su entrada en el Museo, y que sea, y siempre conforme al

¹ Concretamente, Juan de Angés el Mozo la contrata como parte del programa iconográfico del retablo mayor; esta se halla dispuesta en el tercer cuerpo, en la hornacina lateral del lado de la epístola. Sobre su lectura en el conjunto del retablo véase LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., “Los retablos mayores: homilía contrarreformista y propaganda monástica”, en *Opus monasticorum: patrimonio, arte, historia y orden*, Santiago de Compostela, 2005, p. 215. Francisco de Moure, por su parte, concierta la escultura junto al retablo que había de presidir y la restante iconografía del mismo; actualmente, de este encargo sólo se conserva la imagen de Catalina que nos ocupa, sita en uno de los retablos del crucero de la Iglesia, y un relieve en el que se figura a la Santa en el momento mismo de sufrir el martirio, el cual se encuentra depositado en una habitación privada del monasterio. GARCÍA IGLESIAS, J. M., *La pintura manierista en Galicia*, A Coruña, 1986, p. 138; VILA JATO, M.^a D., *Francisco de Moure*, A Coruña, 1991. Finalmente, a partir de una entrada del Libro de Mayordomía y Maestría de 1758-1773 sabemos que el “sábado 25 de Febrero de 1764” se le pagaron a “Joseph Gambino ochocientos onze reales” por la ymagen de Santa Cathelina para colocar en el altar nuevo de su advocación”, altar que todavía a día de hoy preside y que se encuentra en la primera capilla abierta a los pies de la Iglesia en el lado de epístola. FREIRE NAVAL, A. B., *Aportación documental al estudio de la actividad artística del Monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854*, Tesis de Licenciatura inédita dirigida por el Prof. García Iglesias, Universidad de Santiago de Compostela, 1998, p. 59.

“juicio del ojo”², una obra de Mateo de Prado³, el discípulo de Gregorio Fernández que en el año 1639 se establece en Santiago, donde ejercerá una intensa actividad hasta su muerte en 1677⁴, convirtiéndose en el creador de la escultura barroca compostelana.



Fig. 1. *Santa Catalina de Alejandría*. Mateo de Prado (atr.).
Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela.
 (Fotografía: M. López Calderón)

² Como ha señalado Fernando Marías “la comprobación de la verdadera historia y la atribución sólo será posible a partir del ‘juicio del ojo’”. MARIÁS, F., *Teoría del arte II*, Madrid, 1996, p. 41.

³ De hecho, sí tenemos constancia documental de que el artista trabajó para el referido monasterio; concretamente, en el año 1662, Pedro de Taboada contrata con Mateo de Prado las imágenes para el retablo de la capilla del Rosario, obra de Diego de Romay. FERNÁNDEZ GASALLA, L., “Mateo De Prado”, en *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVI e XVII*, Vigo, 2004, p. 302.

⁴ BOUZA BREY, F., “Noticias biográficas del escultor Mateo de Prado”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXV (1956), p. 452.



Fig. 2. Detalle de fig. 1. (Fotografía: M. López Calderón)

En este sentido, si atendemos a la fisonomía de la Santa (fig. 2) observaremos que esta se resuelve a partir de las mismas señas de identidad que se constatan en las *Inmaculadas* de Prado hasta el punto que se puede hablar de un estereotipo facial común; compárese, por ejemplo, con las *Purísimas* del monasterio de Santa María de Montederramo (ca. 1654, Ourense), de la capilla de San Pablo de la catedral de Ourense (1656) o, dentro del ámbito propiamente compostelano, de la iglesia parroquial de San Fructuoso (fig. 3).



Fig. 3. *Inmaculada Concepción*. Mateo de Prado. Iglesia de San Fructuoso. Santiago de Compostela.



Fig. 4. *Santa Marina*. Mateo de Prado. 1639-1647. San Martín Pinario. Santiago de Compostela.

(Fotografías: M. López Calderón)

Como estas, el rostro de Catalina resulta de un desbaste trapezoidal en dos planos, sin apenas modelar y constituido por una muy amplia frente y rellenas mejillas, de lo que resulta mofletuda, una nariz estrecha y excesivamente pequeña, hasta casi ser desproporcionada en el conjunto de la cara, rematada en bola, aunque con su frente inferior plano, un pliegue buconasal muy amplio, una boca muy pequeña y un mentón, con forma de botón, prominente. Donde la pieza de Bonaval se distancia de estas *Purísimas* es en el peinado. Así, mientras estas últimas se caracterizan por presentar, como diría -y pedía- Francisco Pacheco, los “cabellos tendidos”⁵ y distribuidos simétricamente sobre hombros y espalda, conforme al tipo iconográfico creado por Gregorio Fernández -que, en definitiva, es el referente al que está remitiendo Mateo de Prado⁶-, Catalina

⁵ PACHECO, F., *El arte de la pintura*, Madrid, 2001 [1649], p. 576.

⁶ LÓPEZ CALDERÓN, M., “A propósito de la Inmaculada Concepción de Santa María de Montederramo: el tipo iconográfico de la Purísima en la plástica compostelana desde Mateo de

lo lleva en parte recogido detrás, lo que vista de frente se traduce a cada lado en dos volumétricos y ensortijados mechones de pelo por medio de los cuales se rompe con la monótona caída de la ondulada melena, engalanando, conforme a su estatus regio, la figura. Se trata de una solución que, no obstante, sí forma parte del recetario de Prado y, como tal, contribuye a afianzar su autoría. Quizá el ejemplo más destacado del mismo lo constituya el relieve de *santa Marina* del coro de San Martín Pinario (fig. 4) -sin lugar a dudas uno de los mejores, sino el mejor, en lo que a representación femenina se refiere en este conjunto-, cuya confrontación con la imagen de Bonaval pone en evidencia su similitud tanto en la práctica repetición del peinado, como, a nivel formal, en su concepción que resulta de trabajar lumínica y caligráficamente el cabello.

Asimismo, a la paternidad de Prado nos lleva también el tratamiento que reciben los paños de la figura. Su estructura, de hecho, puede igualmente parangonarse con la empleada en la referida imagen de *santa Marina*: como en esta, la pieza de Catalina se compone de una sobretúnica que cae poco más abajo de las rodillas y una túnica que, a pesar de quedar prácticamente encubierta, permite apreciar su división en cinco zonas, esquema este que, precisamente introducido en Santiago por Prado, pasará a convertirse en seña de identidad de la escultura barroca compostelana hasta los inicios de la segunda mitad del siglo XVIII. Consiguientemente, dicha falda se construye a partir de un pliegue central, dos que descansan sobre las piernas y otros dos laterales, de los cuales el derecho -de la pieza de Bonaval- se resuelve mediante un ligero ensanchamiento, que, en su caída, se machaca levemente dotándolo de una apariencia cercana al *zig-zag*; se trata de una fórmula que, si bien no encontramos en la túnica de Marina, resulta harto frecuente en la producción de Prado, convirtiéndose en otro rasgo indiciario del mismo. Además de la estructura, el vocabulario empleado en la concreción de los ropajes de Catalina remite asimismo al de los de Marina, aunque sometido ya a una cierta estilización que se corresponde con la que encontramos en obras que Prado acomete a partir de finales de la década de los cincuenta y principios de la de los sesenta.

En este sentido, mientras la túnica y especialmente la sobretúnica de *santa Marina* se resuelven a partir de un vocabulario similar al que introduce Gregorio Fernández a mediados de la segunda década del siglo XVII, esto es, de textura metálica, como si estuviese trabajado a percusión, y conformado por múltiples y profundas quebraduras, las prendas de Catalina, aún cuando siguen denunciando el entronque biológico de Prado en Fernández, manifiestan una voluntad diferenciadora mayor, fruto de haber personalizado la solución del maestro: ahora las telas pierden la volumetría de las anteriores, se simplifica el número de quebraduras por pliegue, al tiempo que estos tienden a multiplicarse.

Prado a José Gambino”, en *Piedra sobre agua: el monacato en torno a la Ribeira Sacra*, A Coruña, 2010, pp. 133-149.

Ello se aprecia claramente en la caída de las dos mangas de la sobretúnica, cuyo tratamiento puede compararse, por ejemplo, con el que recibe el manto de *san Pedro* de la capilla catedralicia del Cristo de Burgos (1662-1663), y, en general, en toda la parte central de la misma, si bien es cierto que, en este caso, el ejercicio concreto de abstracción y con este de simplificación respecto de la sobretúnica de *santa Marina* encuentra su razón de ser, además de en una cuestión de estilo, en otra semántica como tendremos ocasión de comprobar.

Asimismo, a Mateo de Prado también remite, a pesar de su mal estado de conservación, la fisonomía grotesca del emperador Maximino (fig. 5), equiparable, en cuanto a la forma estilizada de estar modelada y el repertorio caricaturesco empleado en su concreción, a la de los moros que se encuentran a los pies de san Millán de la Cogolla en la sillería de Pinario e, incluso, a los acompañantes derribados en la escena de la *Conversión de san Pablo* del retablo de la capilla del Deán Armada de la catedral de Ourense (1656).



Fig. 5. *Santa Catalina de Alejandría*. Detalle. Mateo de Prado (atr.). *Museo do Pobo Galego*. Santiago de Compostela. (Fotografía: M. López Calderón)

Finalmente, afianza la autoría de Prado el problema de composición y encaje que presenta la propia figura de Catalina; concretamente, la falta de organicidad de su brazo izquierdo, aquel con que la Santa sostiene la rueda “sembrada de clavos y puntas agudas” con que el emperador trató de despedazar su cuerpo⁷, atributo este con que siempre se la representa puesto que, como aún recordaba Interián de Ayala al *pintor chistiano y erudito*, “si no, apenas habría quien conociese ser esta la imagen de Santa Catalina, y no pensase que era la de

⁷ RIBADENEIRA, P. (de), *Flos Sanctorum, de las vidas de los Santos*, Cádiz, 1883 [1599], pp. 239-240.

otra Santa”⁸. Como decimos, esta solución fallida a la hora de insertar el brazo en el hombro y de mover la figura en el espacio acaba por convertirse en otro de los rasgos indiciarios del estilo del escultor, como se observa, por citar sólo algunos ejemplos relativos a la colocación concreta de los brazos, en la imagen de san Pedro del relieve de la *Transfiguración* de la capilla de Alba (ca. 1657-1658) en la catedral compostelana o en la pieza de *san Andrés* de Santa María la Real de Conxo (ca. 1664-1665).

2. EL VALOR EXPRESIVO DEL ESTILO

Hasta aquí la actividad taxonómica, que nos faculta para atribuirle a Mateo de Prado la pieza hasta la fecha anónima de *santa Catalina* del Museo do Pobo Galego, y con esta nuestro oficio de *connoisseurs*, un rigor formativo básico en cualquier verdadero historiador del arte, aunque la específica tarea de este, “la comprensión interpretativa del artista, el encuadramiento de la obra aislada en el mundo espiritual de su creador”, comienza precisamente a partir de entonces⁹.

En este sentido, la obra de Mateo de Prado se inscribe dentro de la época barroca y, como tal, responde al principio de eficacia ideológica que pasó a regir las distintas manifestaciones culturales a raíz del Concilio de Trento; es decir, su objetivo es el de instruir al fiel¹⁰ para lo cual el imaginero, como pedía Francisco Pacheco, “con la verdad posible, representa con claridad lo que pretende”¹¹. Y lo que pretende es enseñarle al devoto el triunfo de Catalina sobre Maximino y, como explicaba el Padre Pedro de Ribadeneira al fiel que leía su hagiografía sobre la Santa, que “la verdad triunfa de la mentira, y la cristiana sabiduría de la vana filosofía, y el verdadero y solo Dios de la chusma de falsos dioses”¹². Este salto de lo concreto -la victoria de Catalina sobre Maximino- a lo genérico -la victoria del Cristianismo sobre la Herejía- que

⁸ INTERIÁN DE AYALA, J., *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suele cometerse frequentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, Libro VIII, Cap. V, Madrid, 1782, p. 453.

⁹ LAFUENTE FERRARI, E., *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, Madrid, 1951, p. 84.

¹⁰ Este es, de hecho, el primer cometido que el Concilio de Trento en su sesión vigésimo quinta confirió a las imágenes; concretamente establece: “Illud vero diligenter doceant Episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis, vel aliis similitudinibus expressas, erudiri, & confirmari populum in articulis fidei commemorandis, & assidue recolendis”. *Canones, et Decreta Sacrosancti Oecumenici, et Generalis Concilii Tridentini*, Roma, 1564, p. CCIII.

¹¹ De hecho, el tratadista continúa diciendo: “Y si esto es tan necesario generalmente en todas las obras de pintura, cuánto más en los misterios de nuestra fe y redención, los cuales han de ser verdaderos libros a los ánimos sencillos de los fieles”; es decir, recoge aquí la primera parte del texto conciliar sobre el fin de las imágenes –véase la nota anterior- estableciendo, pues, en la frase previa la *forma* de conseguirlo. PACHECO, F., *ob. cit.* p. 300.

¹² RIBADENEIRA, P. (de), *ob. cit.* p. 237.

plantea el jesuita como lección para el hombre barroco se insinúa también en los propios tratados de arte del momento. Así, Interián de Ayala al abordar la iconografía de la Santa refiere: “es también cosa muy común, y recibida el representar echada a sus pies la cabeza de su mismo padre: no que por esto se signifique Maxencio Emperador Romano, como observó muy bien un diligente Escritor de estas materias; sino, o ya su propio padre, o bien Maximino, o cualquier otro tirano”¹³. El fraile mercedario condensa aquí la polémica, recogida ya por Santiago de la Vorágine¹⁴, sobre quién mandó martirizar a Catalina y, por lo tanto, el arte debe representar; lo interesante de su reflexión es la abstracción última a que acaba sometiendo las figuras de Maximino¹⁵ y el Padre de la Santa por medio de las palabras “o cualquier otro tirano”, puesto que en ella se evidencia que lo verdaderamente importante para la época en la iconografía de Catalina no es tanto la persona física a quién venció como lo que esta representa. En este sentido cabe recordar que el arte, en su función didáctica, no sólo instruye al fiel en la historia de los misterios de la Redención, sino que, además, como también recuerda el Concilio de Trento, le presenta dicha historia como un espejo en el que ha de reflejarse él mismo¹⁶. La imagen de Catalina se erige, pues, en emblema contra la Herejía en un contexto que así lo requiere¹⁷, pero también en modelo para que, como el propio Padre Ribadeneira pone en boca del fiel, “imitemos vuestras virtudes, resistamos a las blanduras de nuestra carne y a las falsas promesas del mundo, y a los espantos y terrores con que el demonio nos persigue”¹⁸; todo un canto al *contemptus mundi*, *leitmotiv* del discurso oficial de la reformada Iglesia Católica, que el artista, por lo tanto, también debe hacer llegar al fiel.

Atendiendo a esta finalidad, se demanda a la obra, como hemos visto a partir de las palabras de Francisco Pacheco, *claridad y verdad posible*. Lo *verosímil* se convierte, pues, en la máxima de la estética barroca, como expone el propio Lope de Vega en su *Arte Nuevo*¹⁹, de lo que resultará su principal seña

¹³ INTERIÁN DE AYALA, J., *ob. cit.* p. 453.

¹⁴ LA VORÁGINE, S. (de), *La leyenda dorada*, Madrid, 1997 [ca. 1264], p. 774.

¹⁵ Este último es a quien Ribadeneira cita como el emperador que torturó a la Santa de Alejandría, de ahí que sea el nombre que nosotros empleamos a lo largo de este trabajo.

¹⁶ “Sed etiam quia Dei per Sanctos miracula, & salutaria exempla oculis fidelium subiciuntur; ut pro iis Deo gratias agant, ad Santorumq. Imitationem vitam, moresq. suos componant; excitenturq. ad adorandum, ac diligendum Deum, & ad pietatem colendam”. *Ob. cit.*, p. CCIII.

¹⁷ No se olvide que en este momento la Iglesia Católica se encuentra haciendo frente a las propias herejías de su tiempo, aquellas que surgen con el Protestantismo, de ahí que los ejemplos del pasado pasen a ser leídos y presentados al fiel en clave de presente.

¹⁸ RIBADENEIRA, P. (de), *ob. cit.* p. 242.

¹⁹ “Guárdese de imposibles, porque es máxima/ que sólo ha de imitar lo verosímil” (vv. 284-285). ROZAS, J. M., *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, 2002. Esta máxima es la misma que encontramos requerida en los tratados de arte escritos por los teólogos y

de identidad: el naturalismo. Este, por lo tanto, no constituye un fin en sí mismo, sino que es el medio para educar al *idiota*²⁰ y, precisamente, moverlo a ordenar su vida y sus costumbres a imagen y semejanza de las de los Santos, puesto que, como apuntaba Gabriele Paleotti, “¿quién duda no haber instrumento más fuerte o más eficaz que las imágenes vivamente pintadas que casi violentan los sentidos incautos?”²¹. Así, siguiendo con las palabras del cardenal de Bolonia, se prescribe que los Santos “sean retratados con la efigie propia si se puede saber, o verosímil o al menos con aquella con que suele ser representada por los buenos e inteligentes, y que presenta probable apariencia de que así fuese”²². Y esto es, precisamente, lo que Mateo de Prado, en su consecuentemente papel de “tácito predicador del pueblo”²³, lleva a cabo en esta pieza de *Catalina de Alejandría*.

A partir del repertorio y la práctica ausencia de modelado con que antes dijimos que concibe el rostro de la Santa persigue plasmar la belleza con que la describen todos sus exégetas como el Padre Ribadeneira²⁴; el escultor se vale, por lo tanto, de las formas canónicas establecidas ya desde el Renacimiento, en palabras de Leonardo: “no se hagan los músculos con líneas duras, sino deja que las luces dulces se desvanezcan imperceptiblemente en sombras agradables y deliciosas; esto produce gracia y belleza”²⁵. Precisamente todo lo contrario es lo que define la fisonomía del tirano. En ella Mateo de Prado exagera no sólo su repertorio -la boca resulta inmensa en el conjunto de la cara y, posiblemente, también lo fuese su nariz, a día de hoy rota-, sino también su modelado, trabajado en grandes planos rematados dura y linealmente, al excavar excesivamente el entorno del entrecejo y mentón y conferir gran volumetría a

teóricos de la Contrarreforma bajo el término *decorum*; así, por ejemplo, el moralista Gilio da Fabriano en sus *Due Dialogi* (Camerino, 1564) establece que este ha de “conservarse en todas las cosas, tanto en la edad, como en el sexo, la dignidad, la patria, las costumbres, los trajes y en cualquier otra cosa propia al hombre” (fol. 88).

²⁰ Término empleado en los escritos surgidos a raíz del Concilio de Trento para referirse al público analfabeto al que se destina la obra de arte. Sirva como ejemplo el tratado que, precisamente bajo el título *Norte de Idiotas*, publica Francisco de Monzón en 1563, en el que, concretamente, explica: “llamamos este Tratado *Norte de Ydiotas*, porque todas las personas (por más simples que sean) que se guiaren por este ejemplo que aquí ponemos, sacarán muchos provechos espirituales”, a lo que, a continuación, añade: “sin que nadie tenga excusa de no ejercitarse, diciendo que no tiene ciencias y letras para saber hacer los ejercicios de la vida contemplativa, pues que sin ser letrado podrá hacerlos, como los hacía esta devota mujer, que aun leer no sabía”. CILVIL, P. (ed.), *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle: le traité "Norte de Ydiotas" de Francisco de Monzón*, París, 1995.

²¹ PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bolonia, 1990 [1582], p. 26.

²² *Id.* p. 168.

²³ Así es como Paleotti se refiere al artista de imágenes sagradas atendiendo al fin devocional que este ha de perseguir con su obra. *Id.* p. 275.

²⁴ Concretamente refiere que “era hermosa por todo extremo”. *Ob. cit.* p. 232.

²⁵ VINCI, L. (da), *Tratado de la pintura*, Madrid, 2005, p. 118.

los músculos como el que, partiendo de la nariz, separa las mejillas de la zona orbicular de la boca, de todo lo cual resulta un rostro grotesco y, consecuentemente, “feo”.

Fealdad que también ha de ser entendida dentro de la referida búsqueda de lo verosímil. Así se desprende de las siguientes palabras de Vicente Carducho: “Bien creo no avrá quien ponga en duda esta verdad, ni la dexé de conocer, pues por ella se manifiesta (como está dicho) que no tendrá el mismo rostro, ni las mismas facciones y miembros, regularmente hablando, la doncella vergonzosa, como la meretriz deshonestá: pues en el Derecho de un delito que se imputa a dos, presume mas culpa en el del rostro talle y feo, que en el que tiene más hermoso y perfecto”²⁶. El tratadista, por consiguiente, consigna -y nótese que lo hace al amparo de la verdad- valores morales negativos al concepto feo -significación, por otra parte, harto repetida por los escritores áureos²⁷-, lo que explica la caricatura a que Mateo de Prado somete el tema del tirano puesto que, a partir de la misma, materializa la fealdad que, como a tal, se le presupone.

Consecuentemente, el escultor resuelve la pieza a partir del lenguaje naturalista de época y, en concreto, a través de dos de los *modos*²⁸ de expresión de su estilo²⁹: idealizado, el de Catalina, el cual resulta similar, como hemos

²⁶ CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, Bolonia, 1990 [1633], p. 49.

²⁷ Baltasar Gracián, por ejemplo, en *El Criticón* (1651) escribe: “A los principios proseguía Andrenio- rudamente me reconocía, pero cuando pude verme a toda luz y por extraña suerte acabé de contemplarme en los reflexos de una fuente; cuando advertí era yo mismo el que creí otro, no podré explicarte la admiración y gusto que allí tuve: remirábame, no tanto necio, cuanto contemplativo. Lo primero que observé fue esta disposición de todo el cuerpo, tan derecha, sin que tuerça, a un lado ni a otro.

– Fue el hombre -dixo Artemia- criado para el cielo, y assí crece hazia allá; y en esta materia rectitud del cuerpo está simbolizada la del ánimo, que tal correspondencia, que al que le faltó por desgracia la primera sucede con mayor faltarle la segunda.

– Es así –dixo Critilo– donde quiera que hallamos corvada la disposición, rezelamos tambien torcida la intención; en descubriendo enseñadas en el cuerpo, tememos haya doblezes en el ánimo; el otro a quien se le anubló alguno de los ojos, también suele cegarse de pasión, y lo que es digno de más reparo que nos les tenemos lástima como a los ciegos, sino rezelo que no miran derecho; los coxos suelen tropezar en el camino de la virtud, y aun echarse a rodar, coxeando la voluntad en los afectos; faltan los mancos en la perfección de las obras, en hazer bien a los demás, pero la razón, en los varones sabios, corrige todos estos pronósticos siniestros”. SANTOS, A. (ed.), Madrid, 1984, pp. 189-190.

²⁸ Concepto que desarrolla Nicolas Poussin en 1647 en la carta que escribe a Paul Frèart de Chantelou. Se trata de un estilo aplicado: consiste en seleccionar los recursos estilísticos en función de un contenido en base a que sus efectos son los más adecuados al tema a desarrollar. BIALOSTOCKI, J., *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, pp. 13-18. MORALEJO, S., *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, 2004, p. 125.

²⁹ De entre las diversas posibilidades de interpretación del concepto estilo manejadas por la Historia del Arte y sintetizadas por Meyer Shapiro [“Estilo (1953)”, *Estilo, artista y sociedad*.

referido en la atribución de la pieza, al que emplea en sus Purísimas conforme también respuesta a la demanda del propio tema de María³⁰; y grotesco, el de Maximino -“o cualquier otro tirano”-, el cual, a su vez, es el que utiliza cuando ha de figurar la malicia, entendida esta como cualidad moral negativa, de un personaje como ocurre en los también citados moros de *san Millán* de Pinario o en los acompañantes de *san Pablo* en Ourense. Así, Mateo de Prado transmite con *claridad*, además de con la *verdad posible*, lo que pretende. En este sentido cabe tener en cuenta que la belleza de la Santa, aparte de remitir a su efigie verosímil, no deja de ser, como la fealdad del tirano, una metáfora visual de valor³¹ que personifica, como se infiere del propio texto de Vicente Carducho, valores morales positivos³². La contraposición entre ambas por medio de estos dos *modos* de expresión supone, pues, la concreción plástica de la lección de Ribadeneira, tras la cual no deja de subyacer la alegoría ignaciana de los dos

Teoría y filosofía del arte, Madrid, 1999, pp. 71-72], nosotros lo empleamos en el sentido de “sistema de formas con una cualidad y expresión significativas por medio del cual se hace visible la personalidad del artista” porque se trata del significado que, desarrollado a partir del adagio “ogni dipintore dipinge sé” por la estética del Cinquecento bajo el concepto *maniera*, cristaliza a finales del siglo XVI en el pensamiento de Lomazzo para desarrollarse a lo largo del siglo XVII bajo la idea barroca de genio creador; concretamente, el crítico italiano en su *Trattato dell'arte della Pittura* (1584) define *stile* -primera vez que este concepto sustituye al de *maniera* en la literatura artística- como el retrato involuntario del artista, expresión de su temperamento individual, es decir, de su gusto.

³⁰ Así, de hecho, se lo recuerda Vicente Carducho al pintor científico cuando aborda los peligros que conlleva la simple imitación de la naturaleza sin las debidas precauciones: “y adonde la majestad, gravedad, deidad, hermosura, y benignidad que asistan al cuerpo santísimo de nuestra Señora, Madre, y Virgen, sin mancha, ni amago de imperfección, ni en el alma, ni en el cuerpo? Cómo formará aquella divina presencia, por quien dixo el sabio Aeropagita (quando san Pablo se la enseñó) que a no saber que avia Dios, la adorara por Dios? Como distinguirá esta virginal y sobrenatural hermosura, tan alabada y ponderada del Espíritu Santo, y adorada y venerada de toda la celestial monarquía?”. CARDUCHO, V., *ob. cit.* fol. 50 r.º-v.º

³¹ GOMBRICH, E., “Metáforas visuales de valor en arte”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, 1967, pp. 25-45.

³² Así también se lo hacía ver el P. Ribadeneira al fiel cuando, al inicio de su hagiografía, tras describir la apariencia externa de la Santa como “hermosa por todo extremo”, le explicaba: “el obispo Equilino dice, que antes que se bautizase tuvo un sueño y revelación, en que se le apareció la sagrada Virgen María Nuestra Señora con su precioso Hijo, niño de extremada belleza, y que la madre le ofrecía a su Hijo; y el bendito niño la desechaba y se extrañaba de ella diciendo que en sus ojos no era hermosa aquella doncella, porque no era bautizada. Despertó Catalina, y entendiendo lo que le faltaba, y que no era digna de ver el hermoso rostro de Jesucristo se hizo cristiana y se bautizó” [RIBADENEIRA, P. (de), *ob. cit.* p. 232]. Consecuentemente, el jesuita enseña al devoto que la Santa es bella no sólo física, sino también espiritualmente por su condición de cristiana, siendo, además, esta la belleza que verdaderamente importa; sobre esta idea aún vuelve a insistir cuando, ahora haciéndose eco de las palabras de la propia Catalina, relata: “conoció luego la sabia doncella el lazo de Satanás, y dijo al emperador que no hiciese caso de la hermosura del cuerpo que como flor se marchita y seca, sino de la del alma que siempre florece y dura, y es la que tienen los santos en el cielo” [p. 239].

ejércitos³³ tan del gusto del pensamiento contrarreformista³⁴: es la dialéctica entre el Bien y el Mal o, como concretaba el jesuita, entre el Cristianismo y la Herejía, entre el *bien vivir*³⁵ y la condena eterna, expresando Prado el triunfo de Catalina sobre Maximino y, consecuentemente, de aquello que respectivamente simbolizan, que es donde verdaderamente se concentra la enseñanza barroca para el fiel, por medio del tema de encuadre del vencido³⁶; de nuevo en palabras de Ribadeneira: “[a Catalina] suelenla comúnmente pintar con una espada en la mano, y debajo de sus pies la cabeza de un emperador; para denotar que por la espada alcanzó la corona del martirio y victoria del tirano que la martirizó”³⁷

El papel de tácito predicador del pueblo de Mateo de Prado resulta, pues, evidente. Y lo es todavía más si cotejamos esta pieza con aquellas otras de la estética manierista. Así, Juan de Angés el Mozo, tanto en la *santa Catalina* del coro de la catedral de Ourense como en la de San Esteban de Ribas de Sil, sencillamente prescinde de la figura de Maximino; por su parte, Alonso Martínez, aún cuando introduce la figura del tirano en la imagen que ca. 1597 talla para el retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios de la iglesia parroquial de Santiago de Vilamaior (Verín, Ourense)³⁸, no la resuelve de *maniera* distinta a la de la Santa, al contrario, la materializa a partir prácticamente de las mismas recetas de repertorio y modelado fruto de un estilo idealizado como corresponde al lenguaje manierista en que se inscribe. Es, pues, en la obra de Prado, como poco antes en la que Francisco de Moure acomete para San Julián de Samos, donde la forma acompaña claramente al contenido no pudiéndose de hecho explicar aquella sin este porque, no se olvide, el lenguaje barroco y su concreción particular a través de los estilos de cada uno de los artistas es sólo un medio al servicio de la reformada Iglesia Católica para instruirlo en su doctrina y moverlo a actuar conforme a la misma.

³³ “Meditación de dos banderas, la una de Cristo summo capitán y señor nuestro; la otra, de Lucifer, mortal enemigo, de nuestra humana natura”. DALMASES, C. (de); IPARRAGUIRRE, I., *Obras completas de san Ignacio de Loyola*, Madrid, 1977.

³⁴ De hecho, goza de amplio predicamento en el Catecismo que el Concilio de Trento publicó para los párrocos; en concreto, el tema se aborda pormenorizadamente al comentar la sexta petición del Padre Nuestro: “Y no nos dejes caer en la tentación”, parte IV, capítulo XV, pp. 204-215.

³⁵ Es decir, vive bien al objeto de tener una buena muerte y con esta alcanzar la salvación. Se trata de una pastoral que surge en el siglo XV (Tomás de Kempis o Jean Gerson), manteniéndose durante los siglos XVII y XVIII como el discurso oficial de la reformada Iglesia Católica regido, como antes explicamos, por el *contemptus mundi*. GONZÁLEZ LOPO, D., *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*, Santiago de Compostela, 2002, pp. 117-119.

³⁶ BIALOSTOCKI, J., *ob. cit.* p. 114.

³⁷ RIBADENEIRA, P. (de), *ob. cit.* p. 242. La espada muy posiblemente la sujetase con su mano derecha, a día de hoy rota.

³⁸ VILA JATO, M.^a D., *Escultura manierista*, Madrid, 1983, pp. 129-136.

Por otra parte, la pieza de Prado se diferencia de la de Moure en la concepción naturalista que le confiere a toda la figura del tirano, no limitándose a utilizar sólo su cabeza como atributo, de forma que, como en el *san Miguel* de la iglesia parroquial de San Miguel de las Dueñas (León)³⁹ donde el Arcángel aparece materialmente de pie sobre el cuerpo de Satanás, Catalina lo está sobre el de Maximino, lo que, combinado con el referido tema de encuadre del vencido, intensifica el explícito carácter de vencedora de la Herejía y de los espantos y terrores con que el demonio nos persigue -que decía Ribadeneira- que ya de por sí exhibe la Santa de Samos; solución esta de Prado sobre la que José Gambino aún volverá en su *santa Catalina* de San Martín Pinario. Asimismo, a expresar fehacientemente esta victoria contribuye la confrontación a que Mateo de Prado somete, en una línea similar a la escultura de San Miguel de las Dueñas, el *pathos* de la misma y el de su verdugo. En este sentido cabe señalar que tras el concepto *vivo* o, lo que es lo mismo, tras el naturalismo barroco⁴⁰ se esconde no sólo el mostrar, con la mayor exactitud descriptiva posible, la fisonomía externa del Santo representado, conforme hemos visto requerir a Gabriele Paleotti, sino también su realidad interna espiritual: “el pintor excelente fácilmente sabrá expresar los gestos convenientes y propios a cada pasión”, afirma en este caso el moralista Gilio da Fabriano en sus *Due Dialogi* (1564)⁴¹. Se trata, pues, del realismo de almas del que habla Dámaso Alonso, seña de identidad del lenguaje barroco, fundamentalmente del lenguaje barroco español⁴², y del que Mateo de Prado, merced a su formación en el arte expresivo de Gregorio Fernández, supo dar perfecta cuenta. En este caso opone al gesto de virtuosa serenidad de Catalina el paroxismo de Maximino, sabiamente denotado este último por medio de la concatenación de las cejas y el entrecejo a través de ondas de talla muy profundas y el recurso a una boca grande y abierta, el cual no es sino reflejo de las pasiones desordenadas que lo combaten y, como tal, expresión, como su fealdad a la que acrecienta, de lo negativo, como la serenidad de la Santa lo es de lo positivo.

³⁹ Obra que el escultor acomete unos años antes de su establecimiento en Galicia. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “En torno al escultor Mateo de Prado”, *Tierras de León*, 73 (1988), p. 108.

⁴⁰ El concepto *vivo* constituye el término empleado en la época moderna para caracterizar la nueva corriente naturalista; de hecho, Vicente Carducho la describe como “tan *viva*, tan actual, que admira y espanta a todos”. De igual forma, Francisco Pacheco en *El arte de la Pintura*, siguiendo la obra *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* de Gabriele Paleotti, dice que el fin de la pintura “será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura, porque la hace que parezca *viva*” e, igualmente, dentro del mismo capítulo XI, se refiere a “*imágenes hechas vivamente*” e “*imágenes vivamente pintadas*”. CARDUCHO, V., *ob. cit.* fol. 50 r.º-v.º; PACHECO, F., *ob. cit.* pp. 248, 256 y 257.

⁴¹ GILIO, G., *ob. cit.* fol. 81 v.º

⁴² WEISBACH, W., *El barroco arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942, p. 276.

Además, Mateo de Prado, como igualmente es característico de la estética barroca, se vale de las telas como vehículo de transmisión del ánimo del representado; así, la caída reposada de la túnica y sobretúnica de Catalina redonda en su afecto sereno, al tiempo que acrecienta la dialéctica con su tirano al figurarse este último, por medio de la agitada disposición de sus extremidades, completamente encrespado. Aquí se encuentra, por lo tanto, el porqué de la simplificación que referimos al inicio de la sobretúnica de Catalina respecto a la de Marina en base a una cuestión semántica. Y es que esta última se figura extática. De hecho en ella Mateo de Prado muestra su capacidad en la transmisión de los afectos plasmando *vivamente* las recetas que Charles Le Brun codificará en su *Conferencia sobre la expresión* (1668) para esta pasión⁴³, lo que, además, lo lleva a tener que agitar sus telas, y de ahí su mayor complejidad formal respecto a la pieza de Bonaval al concretarse dicho movimiento mediante un mayor número de golpes en las mismas, puesto que se trata del recurso, aparte de la luz, con que cuenta la plástica para hacer visible la invisible presencia de la divinidad que comporta el arrobo; concretamente, tiene por función simbolizar el *Numine afflatur*⁴⁴. Por ello el manto de la *santa Catalina* de José Gambino, asimismo figurada extática conforme también al decoro del tema⁴⁵, se sacude grácilmente, no así el de Francisco de Moure que, en cambio, aún se mueve en este punto dentro del concepto plástico de masa bien calmada del lenguaje manierista en que se forma -obsérvense sino los paños de las imágenes de Angés y Alonso Martínez-, aunque ya por poco tiempo, pues este artista, en su siguiente empresa, el coro de la catedral de Lugo (1621-1624), se manifiesta ya a partir de un estilo plenamente barroco y como tal todo en la figura, incluidas las telas, se encuentran al servicio de la claridad y verdad del tema como en la obra de Prado; en definitiva, todo al servicio de la salvación del fiel incluida también la *maestría* con que en este caso concreto el

⁴³ Concretamente, dice: “Mais si l’Admiration est causée par quelque objet fort au dessus de la connoissance de l’ame, come peut éter la puissance de Dieu & sa grandeur, alors les mouvements d’Admiration & de Veneration seront differens des precedens, car la tête sera penchée du côté du coeur, & les sourcils eleves en haut, & la prunelle sera de même. La tête penchée comme je viens de dire, semble marquer l’abaissement de l’ame & son incapacité. C’est pour cela aussi que les yeux, ni les sourcils ne sont points attirés du côté de la glande, mais eleves vers le ciel, où ils semblent éter attachés comme pour y découvrir ce que l’ame ne peut concevoir. La bouche est entr’ouverte, aiant les coins un peu eleves en haut, ce qui témoigne une espece de Ravissement”. MONTAGU, J., *The expresion of the passions*, New Haven, 1994, p. 117.

⁴⁴ *Id.*, p. 154.

⁴⁵ El arrobo muestra al fiel que se encuentra ante la esposa mística de Cristo y, por lo tanto, como el propio Padre Ribadeneira le explicaba en su hagiografía, que “porque [su corazón] estaba llagado del amor de su dulce Esposo”, las grandes promesas del emperador, su amor fingido de padre y todo el artificio que usó para persuadirla no lograron hacer mella en ella, alcanzando, así, el triunfo por medio del martirio. RIBADENEIRA, P. (de), *ob. cit.* p. 238.

escultor ha resuelto la *santa Catalina* de Santo Domingo de Bonaval⁴⁶. Maestría que, además, constituye, junto con el referido análisis morfológico de la pieza, el criterio de atribución de la misma a Mateo de Prado.

⁴⁶ Aunque pensamiento típicamente contrarreformista es el de supeditar la calidad de la obra a su intencionalidad ética, como ejemplifica el siguiente párrafo de Vicente Carducho: “no importa que la imagen en quien se haze oración, ó el sacrificio, esté hecha con arte, ó sin ella; porque no obra ni la forma ni la maestria (sino lo que representa, y no mas) y asi no importa para esto que sea hecha con perfeccion, ó sin ella”, lo cierto es que la conciliación de ambas posturas –lo *utile* y lo *dilettevole*– gozará de gran predicamento durante el Barroco, de manera que el mismo Carducho concluye: “Basta que de lo dicho se infiere con quanta diferencia mueve los afectos de la devoción y disposición la pintura, con mayor perfeccion conducida, que no la inculta y toscamente fuere pintada”. CARDUCHO, V., *ob. cit.* fol. 124 v.º y 126 r.º