

Gregorio Ferrao

Pintor de Boqueixón

Enrique Fernández Castiñeiras • José Manuel B. López Vázquez



Terras
de Ulla e Tambre

Proceso de Evaluación por pares

Todos os estudos incluídos en este libro, así como a publicación no seu conxunto, foron debidamente revisados e avaliados por pares. Para iso emitíuse o correspondente dictame por parte de varios dos membros do Comité Científico con obxecto de garantir a súa calidade e a validez científica dos seus contidos.

Este estudo intégrase nos Proxectos de Investigación «Arte y monasterios. La aplicación del patrimonio artístico a la sostenibilidad de la Ribeira Sacra (Montederramo y Ribas de Sil)» financiado polo Ministerio de Educación e Ciencia (HUM2007-61938/ARTE)» e «Artífices e patronos no monacato galego: Futuro, presente e pasado» financiado pola Consellería de de Innovación e de Industria da Xunta de Galicia (PGIDIT06PXIB210137PR).

Autores:

Enrique Fernández Castiñeiras,
Universidade de Santiago de Compostela.

José Manuel B. López Vázquez.
Universidade de Santiago de Compostela.

Coordinación da Edición:

Alicerce,
Desenvolvemento e Xestión da Cultura da Contorna, S. L.

Fotografía e maquetación:

César Candamo

Impresión:

Imprenta Provincial

Depósito Legal: xxxxxx

ISBN: xxxxx

Publicación elaborada mediante o «Plan de mellora da Calidade Turística de Portodemouros» financiado pola Consellería de Cultura e Turismo da Xunta de Galicia e a Deputación da Coruña.

ÍNDICE

A SÚA VIDA. A SÚA FORMACIÓN ACADÉMICA	11
A OBRA E O ESTILO DE GREGORIO FERRO	51
OBRAS DE FORMACIÓN E AFIANZAMENTO COMO PINTOR	51
A Alegoría do Nacemento do Infante Carlos Clemente	51
Os Retratos da Familia de San Rosendo do Mosteiro de San Salvador de Celanova	52
O Retrato de Luís María de Borbón e Vallabriga	73
A MADUREZ NA DÉCADA DOS 80	77
O Martirio de San Sebastián	77
Ferro nos parangóns entre pintores existentes nas decoraciones das igrexas madrileñas	81
A PLENITUDE DO ESTILO: A DÉCADA DOS 90	88
Cadros do Museo de Pontevedra	90
A muller adultera	94
Retratos	103
OS ANOS FINAIS	116
ATRIBUCIÓN	130

ÍNDICE DE OBRAS

Figura 1.- Partida de bautismo de Gregorio Ferro Requeijo (A. H. D. S.)

Figura 2.- Gregorio Ferro: O Día (obra que figura catalogada como A Noite).

Figura 3.- Gregorio Ferro: Morte do asasino de Lucio Pison

Figura 4.- Juan Barcelón: O Día (obra que figura catalogada como A Noite)

Figura 5.- Francisco Javier Ramos: Morte do asasino de Lucio Pison

Figura 6.- Gregorio Ferro: Apolo e Marsias

Figura 7.- Francisco Javier Ramos: Apolo e Marsias

Figura 8.- Gregorio Ferro: A Alegoría do Nacemento do Infante Carlos Clemente.

Figura 9.- Jacinto López: A Alegoría do Nacemento do Infante Carlos Clemente.

Figura 10 A e B.- artida de matrimonio de Gregorio Ferro (A. H. D. S.)

Figura 11.- Gregorio Ferro: San Rosendo. Convento de San Salvador de Celanova. Foto: César Candamo.

Figura 12.- Gregorio Ferro: Retrato de Ilduara. Mosteiro de San Salvador de Celanova. Foto: César Candamo.

Figura 13.- José Ferreiro: San Rosendo, Mosteiro de San Martiño Pinario. Santiago de Compostela. Foto: César Candamo.

Figura 14.- Mateo de Prado: San Rosendo, Coro do mosteiro de San Martiño Pinario Foto: César Candamo.

Figura 15.- San Rosendo, Coro do mosteiro de San Salvador de Celanova. Foto: César Candamo.

Figura 16.- Guido Reni: Retablo do Voto de Bolonia.

Figura 17.- Mengs: Retrato de Mariana de Silva e Sarmiento, Duquesa de Huescar.

Figura 18.- Gregorio Ferro: Estampa de San Rosendo que a devoción do abade Crespo gravou Juan Moreno Tejada.

Figura 19.- Mengs: A Virxe e o neno.

Figura 20.- Correggio: A Noite.

Figura 21.- Mengs: A Adoración dos Pastores.

Figura 22.- Mengs: A Flaxelación.

Figura 23.- Mengs: A Oración no Horto.

Figura 24.- Correggio: Noli me tangere.

Figura 25.- Gregorio Ferro: Gutierre Menéndez. Mosteiro de San Salvador de Celanova. Foto: César Candamo.

Figura 26.- Gregorio Ferro: Don Froilán. Mosteiro de San Salvador de Celanova. Foto: César Candamo.

Figura 27.- Heemsebeck: Vitorias de Carlos V. Os seus vencidos.

Figura 28.- Heemsebeck: Vitorias de Carlos V. O duque de Cleves é derrotado e perdoado por Carlos V.

Figura 29.- Gregorio Ferro: Don Munio. Mosteiro de San Salvador de Celanova. Foto: César Candamo.

Figura 30.- Gregorio Ferro: Dona Hermisenda. Mosteiro de San Salvador de Celanova. Foto: César Candamo.

Figura 31.- Mengs: Carlos, Príncipe de Asturias.

Figura 32.- Mengs: María Luísa de Parma, Princesa de Asturias.

Figura 33.- Gregorio Ferro: Carlos, Príncipe de Asturias. Deputación de A Coruña. Museo do Pobo Galego. Foto: César Candamo.

Figura 34.- Gregorio Ferro: María Luísa de Parma, Princesa de Asturias. Deputación de A Coruña. Museo do Pobo Galego. Foto: César Candamo.

Figura 35.- Mengs: María Francisca Pignatelli e Gonzaga, Duquesa de Medinaceli.

Figura 36.- Mengs: Retrato de María Amalia de Sajonia.

Figura 37.- Gregorio Ferro: Retrato de Luís María de Borbón e Vallabriga.

Figura 38.- Mengs: Retrato da infanta Carlota Joaquina.

Figura 39.- Gregorio Ferro: O Martirio de San Sebastián.

Figura 40.- Juan Carreño de Miranda: San Sebastián.

Figura 41.- Guido Reni: Sansón Victorioso.

Figura 42.- Guido Reni: San Sebastián. Pinacoteca Nacional de Bolonia.

Figura 43.- Le Brun : Dor.

Figura 44.- Mengs : Sagrada Familia.

Figura 45.- Mengs: Noli me tangere.

Figura 46.- Gregorio Ferro: San Agustín e o Misterio da Santísima Trindade.

Figura 47.- Gregorio Ferro: Sagrada Familia no taller de Nazaret.

Figura 48.- Murillo: Sagrada Familia do Paxariño.

Figura 49.- Francisco Bayeu: Fuxida a Egipto. Oratorio real no Palacio de Aranjuez.

Figura 50.- Gregorio Ferro: San Xosé. San Pedro de Frómista.

Figura 51.- Gregorio Ferro: A Piedade. Museo de Pontevedra.

Figura 52.- Otto Veen: A Piedade.

Figura 53.- Otto Veen: A Piedade.

Figura 54.- Gregorio Ferro: Os Ministros de Guerra e Mariña Conde de Ricla e Marques de Castejón reciben as ordes do Rei, para facer a guerra ofensiva á Inglaterra. Museo de Pontevedra.

Figura 55.- Gregorio Ferro: A muller adúltera. ©Catedral de Santiago de Compostela. Foto de César Candamo.

Figura 56.- David. O Xuramento dos Horacios.

Figura 57.- Francisco Bayeu: Traslado das reliquias de S. Euxenio.

Figura 58.- Cochín e Fragonard: Academias.

Figura 59.- Gregorio Ferro: Retrato de Felipe de Castro. Foto: César Candamo.

Figura 60.- Goya: Retrato da familia do Infante don Luís.

Figura 61.- Felipe de Castro: León da fachada do Palacio Real de Madrid.

Figura 62.- Alciato: Vigilantia, et custodia.

Figura 63.- Saavedra Fajardo: Non maiestate securus.

Figura 64.- Francisco Ribelles: gravado do Retrato de Felipe de Castro realizado por Mengs.

Figura 65.- Mengs: Retrato do Pai Joaquín de Eleta.

Figura 66.- Gregorio Ferro: Retrato do Beato Juan de Ribeira.

Figura 67.- Gregorio Ferro: Retrato de Frei Mauro de Villarroel. Mosteiro de San Salvador de Lourenzá. Foto: César Candamo.

Figura 68.- Anónimo: Retrato de Frei Benito Marín. Mosteiro de San Salvador de Lourenzá. Foto: César Candamo

Figura 69.- Anónimo: Retrato de Frei Anselmo Rodríguez. Mosteiro de San Salvador de Lourenzá. Foto: César Candamo

Figura 70.- Gregorio Ferro: San Bernardo e San Benito adorando ao Santísimo Sacramento.

Figura 71.- Gregorio Ferro: Aparición dos corpos dos Santos Xusto e Pastor.

Figura 72.- Gregorio Ferro: Anunciación. ©Catedral de Santiago de Compostela. Foto: César Candamo.

Figura 73.- Anónimo: Copia da Anunciación de Mengs para o Palacio Real de Madrid.

Figura 74.- Mengs: Anunciación.

Figura 75.- Gregorio Ferro: San Jorge. ©Catedral de Santiago de Compostela. Foto: César Candamo.

Figura 76.- Alciato: O combate de Beloferonte e a Quimera.

Figura 77.- Juan Antonio Salvador Carmona: A Conversión de San Paulo, segundo debuxo de Antonio González Velázquez.

Figura 78.- Rafael: San Jorge e el Dravón.

Figura 79.- Gregorio Ferro: Soño de San Xosé. ©Catedral de Santiago de Compostela. Foto: César Candamo.

Figura 80.- Anónimo: Soño de San Xosé.

Figura 81.- Mengs: Soño de San Xosé.

Figura 82.- Gregorio Ferro: Visitación. ©Catedral de Santiago de Compostela. Foto: César Candamo.

Figura 83.- Zacarías González Velázquez? Antes atribuído a Gregorio Ferro: Santa Catalina de Alejandría.

Figura 84.- Zacarías González Velázquez: Inmaculada.

Figura 85.- Zacarías González Velázquez: Inmaculada.

Figura 86.- Anónimo, antes atribuído a Gregorio Ferro: A Inmaculada co Pai eterno.

Figura 87.- Gregorio Ferro: A muller apocalíptica.

Figura 88.- Corrado Guiaquinto: O Pai eterno acollendo a María

Figura 89.- Ferro e autor Anónimo: María Tota Pluchra. Convento de San Paio de Antealtares. Foto: César Candamo

Figura 90.- Antonio González Velázquez: O Pai eterno acollendo a María.

Figura 91.- Antonio González Velázquez: Aristóteles mostrando a Beleza de Alexandro.

Figura 92.- Anónimo: Inmaculada Concepción.

Figura 93.- Anónimo: Inmaculada Concepción.

Figura 94.- Murillo: Inmaculada Concepción de San Felipe Neri de Cadiz.



Figura 1. Partida de bautismo de Gregorio Ferro Requeijo (A. H. D. S.)

GREGORIO FERRO REQUEIJO. A súa vida. A súa formación académica

ENRIQUE FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS
Universidade de Santiago de Compostela

Gregorio Ferro Requeijo, que é o segundo fillo¹ dos cinco habidos no matrimonio constituído por Cayetano Ferro Casal e Maria Requeijo de Freiria², nace na pequena parroquia de Santa María de Lamas, concello de Boqueixón³, a uns dez quilómetros de Santiago e á beira do histórico Pico Sacro o día 24 de decembro de 1742⁴ (figura 1). Pertence pois a aquela época que, como sinala Henares Cuellar

«...verase dominada por formas novas, aínda que ambiguas, do espírito moderno: neoclasicismo, despotismo ilustrado, enciclopedismo. Nas artes, os neoclasicismos aparecen como o intento de reintegrar na tradición das culturas as esixencias teóricas da razón. As academias saen, en suma ... victoriosas da confrontación do racionalismo cunha experiencia que limita o carácter estreito da sociedade cultivada»

...Forma parte, por conseguinte, da primeira xeración do movemento do Neoclasicismo, desa xeración tan chea de contradicións, non só por esa actitude filosófica vacilante entre racionalismo e idealismo, senón polos seus propósitos artísticos que están dominados por dúas correntes contrarias e que tan pronto se achegan a unha concepción severamente clasicista como a outra desenfreadamente pictórica. Por iso é polo que podamos facer extensiva a Gregorio Ferro aquela definición coa

que Otero Túñez presentábanos ao gran imaxineiro José Ferreiro: «un escultor con roupaxe neoclásica, pero alma barroca»⁶. Definición moi acertada e ata nos atrevemos a xulgar como a máis apropiada para mostrar a este pintor que vai procurar coa súa obra unha reacción á artificialidade e á feminidade do rococó e a buscar, co novo estilo, unha severidade de liñas, de cores, de formas e de temas.

Aínda neno e quizais debido ao falecemento da súa nai, feito que sucede o 3 novembro de 1750⁷, e ás novas nupcias do seu pai con Jacinta González⁸ abandona o seu fogar e vén a Santiago onde ingresa en calidade de servente, «mozo de sancristía»⁹, no mosteiro de San Martín Pinario, onde, precisamente, terá os seus primeiros contactos cos principios do debuxo¹⁰.

Axudado economicamente por un sacerdote vinculado á súa familia e animado polos monxes beneditinos¹¹, sobre todo por aquel que fora o seu primeiro mestre e do que se descoñece incluso o seu nome, pasa a Madrid onde se inscribe no mes de outubro de 1759, contaba por conseguinte aínda con dezaseis anos, como alumno da Real Academia de Belas Artes de San

Fernando¹², institución que se inaugurou en xunta solemne e en nome da súa maxestade o 13 de xuño de 1752, oito anos logo de iniciarse a asemblea preparatoria, asistindo, primeiro, ás clases impartidas polo escultor Felipe de Castro para pouco tempo despois pasar a estar baixo a tutela e coidados do pintor napolitano Corrado Guaiquinto, de quen trataría de asimilar «...esa pintura fuxidía sen efectos plásticos e onde a luz logra móbiles reflexos, ata producir un efecto ornamental...»¹³.

A finais de 1761 abandona estes ensinos para entregarse incondicionalmente ao ditador do Neoclasicismo e pedra angular do movemento Antonio Rafael Mengs, recén chegado ao noso país para decorar o Palacio Real de Madrid, e ao que se entregou, como o mesmo confesaranos, «...todo o tempo da súa estancia en España...»¹⁴, é dicir, ata 1769, ano no que Mengs, alegando motivos de saúde, pide permiso para ir a Roma onde esperaba repoñerse. Período, por conseguinte, máis que suficiente para matar toda posible orixinalidade no espírito do pintor galego e borrar, ou polo menos facerlle esquecer, as influencias anteriores.

Seguindo as memorias da Academia de San Fernando e os cadros copiados polos que foron discípulos desta institución podemos pescudar cal foi o proceso seguido na formación do pintor de Boqueixón, e así sabemos que nun principio o alumno debía debuxar as distintas partes do corpo humano: os ollos, a boca, as orellas, o nariz, as mans, os pés, etc, partindo para iso dos debuxos que previamente fixeran os distintos profesores da Academia. Unha vez adquirido o dominio suficiente pasaba a

debuxar na chamada «Sala de Cabezas», na que xa podía plasmar rostros completos. Só cando os profesores consideraban que se alcanzaba o nivel axeitado pasábase a recibir clases de debuxo nas que copiaba, baseándose nas ideas de Johann J. Winckelmann e de Antonio Rafael Mengs, as estatuas da Antigüidade, pois ambos teóricos considerábanos fundamentais para entender a beleza da natureza xa que «... el verdadero camino era estudiar continuamente los modelos de la Antigüedad ...»¹⁵. Para, por último, pasar, só cando os alumnos estivesen perfectamente «instruídos en debuxar as estatuas e coas belas ideas das boas formas e carácter do antigo»¹⁶, ao estudo do espido con modelos naturais.

Transcorridos dous anos, que era o que duraba a mencionada práctica, e só cando o alumno xa alcanzara certo progreso, dábanselle entón a copiar determinados cadros, en particular obras de Rafael, «...el mejor pintor... porque antes de él ninguno había poseído las partes que él poseyó, ni en la cantidad, ni en la calidad de ellas...»¹⁷; Corregio e Tiziano, que para Mengs eran os tres «... mayores Maestros, porque fueron grandes en todas las partes, y en algunas excelentes, é incomparables. Sus Gustos fueron diversos, porque fueron diversos los objetos que escogieron. Rafael tenía el Gusto de la Expresion; Corregio el de lo Agradable; y Tiziano el de la Verdad»¹⁸, e que nos volverá a ratificar neste outro parágrafo que copio das súas Reflexións e que ben puidese ser o resumo da súa teoría:

«... el Pintor que quiera hallar el mejor Gusto, debe estudiarle tomando de los Antiguos el de la Belleza, de Rafael el de la Expresión, de Corregio el de lo Agradable y Harmonioso, y de Tiziano el de la Verdad

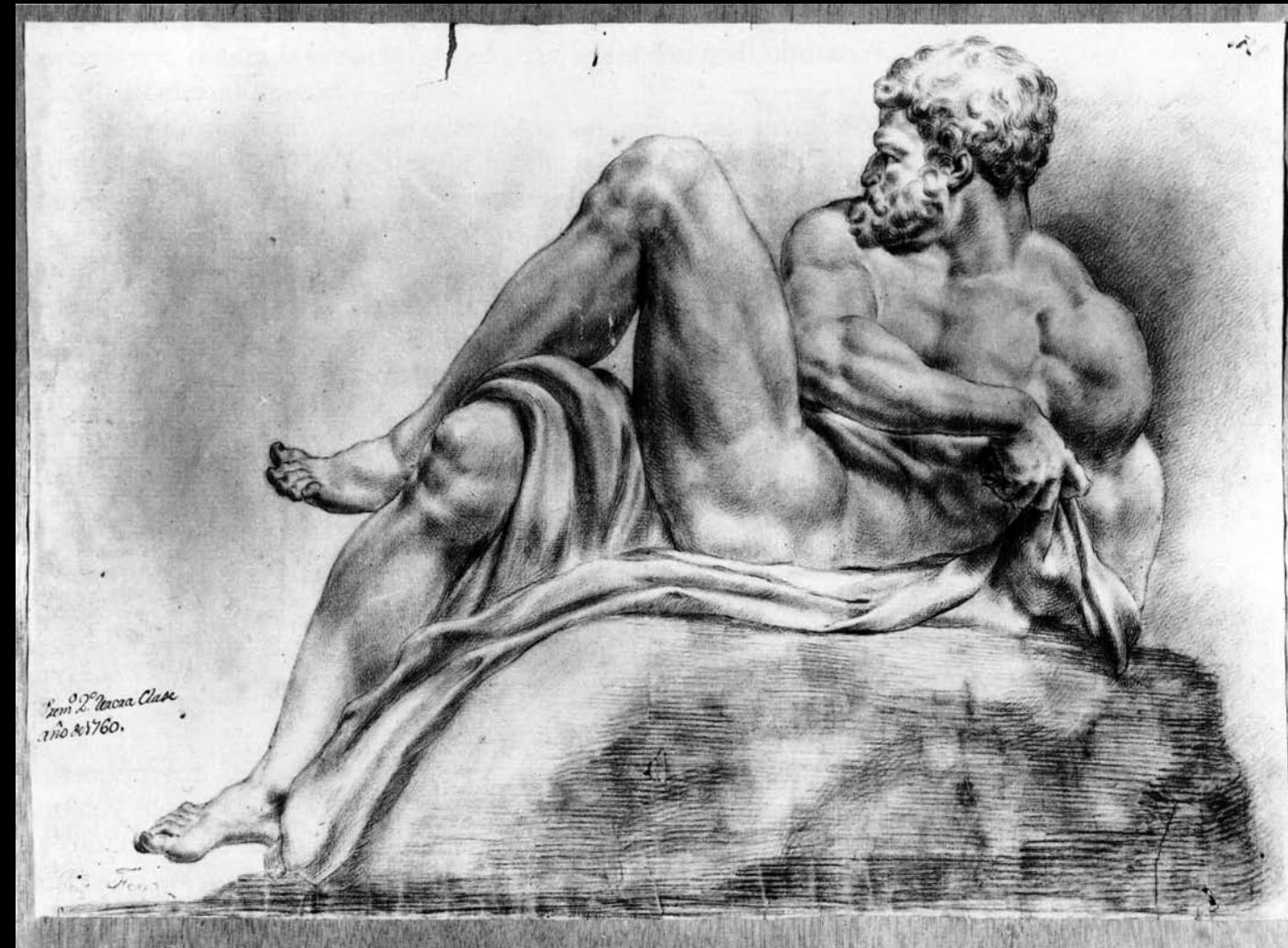


Figura 2. Gregorio Ferro: O Día (obra que figura catalogada como A Noite).

ó Colorido; y todo esto en fin debe buscarlo en la naturaleza»¹⁹

e dalgúns outros mestres italianos, ademais da dos españois Diego Velázquez, Bartolomé Murillo, ou Alonso Cano, así como do mesmo Mengs.

De todo isto falaranos Ferro no seu Dietario²⁰, no que son frecuentes as alusións a procedementos de grandes pintores, ao parecer escollidos cun criterio ecléctico: Rúbens, ao que o pintor galego cualifica como o mellor colorista, Tiziano, Cerezo, Velázquez, Murillo, Rafael, etc. Ademais está o feito de que entre a súa produción atopamos notables obras que son copias dos devanditos autores, algunhas de tanta calidade que fan en extremo dificultoso o facer unha atribución, así nun artigo de Juan Manuel Paz titulado El museo de pintura de Orense e que recolle Manuel Murguía:

«... lese que ten pola perla do devandito Museo, unha Virxe de Mateo Cerezo. Moito tememos non sexa copia feita polo noso Ferro, pois a maioría dos cadros alí depositados proveñen de Celanova, para cuxo Monasterio pintou bastante o noso artista”²¹.

Esta metodoloxía complementariase con nocións de xeometría, perspectiva e anatomía, prácticas que xa foran propostas en 1763 a instancias do escultor galego Felipe de Castro, con todo esta docencia preconizada polo escultor galego e que contaba co total apoio de Antonio Rafael Mengs non se impartirá ata algúns anos despois. Así, Alejandro González Velázquez sería nomeado profesor de perspectiva o primeiro de outubro de 1766, a cátedra de anatomía, que non sería creada ata o primeiro de febreiro de 1767, seríalle confiada a Agustín Navarro, mentres

que Benito Bails sería o encargado do ensino da xeometría a partires do dous de outubro de 1768 en que é posto á fronte da devandita materia.

A estancia de Gregorio Ferro Requeijo na Real Academia de Belas Artes de San Fernando estará marcada toda ela por innumerables premios e méritos, chegando a enfrontarse e a triunfar sobre un dos máis grandes pintores de todos os tempos, Francisco de Goya, sendo a última, precisamente, cando ambos se enfrontan en loita franca por un dos cargos máis apetecibles no panorama artístico español, o de Director Xeral, posto ao que accederá o pintor de Boqueixón o día 30 de setembro de 1804 ao triunfar sobre o gran xenio por vinte e nove votos contra oito.

Así en 1760, o 28 de agosto, e ao ano de ingresar na devandita institución consegue a medalla de prata de tres onzas á que lle daba dereito o alcanzar, nunha durísima competencia con trinta e dous compañeiros²², o segundo premio da terceira clase de pintura con dous votos, tras Juan de Barcelón que obtivera catro, e unha vez realizadas as dúas probas preceptivas. A de *«pensado»* (así chamada porque para realizala o concursante dispoñía de seis meses) que consistira en *«Dibujar la estatua de la Noche de Micael Angelo que esta en la Academia»*. Curiosamente os debuxos premiados (*figuras 2 e 4*) non representarán esta escultura senón aqueloutra que o mencionado escultor florentino tamén realizara para acompañar a Lorenzo de Médicis na tumba que lle erixe na capela familiar de San Lorenzo de Florencia, a de O Día, o que claramente fala dun erro de identificación por parte da persoa encargada de elixir os exercicios, e que realizará

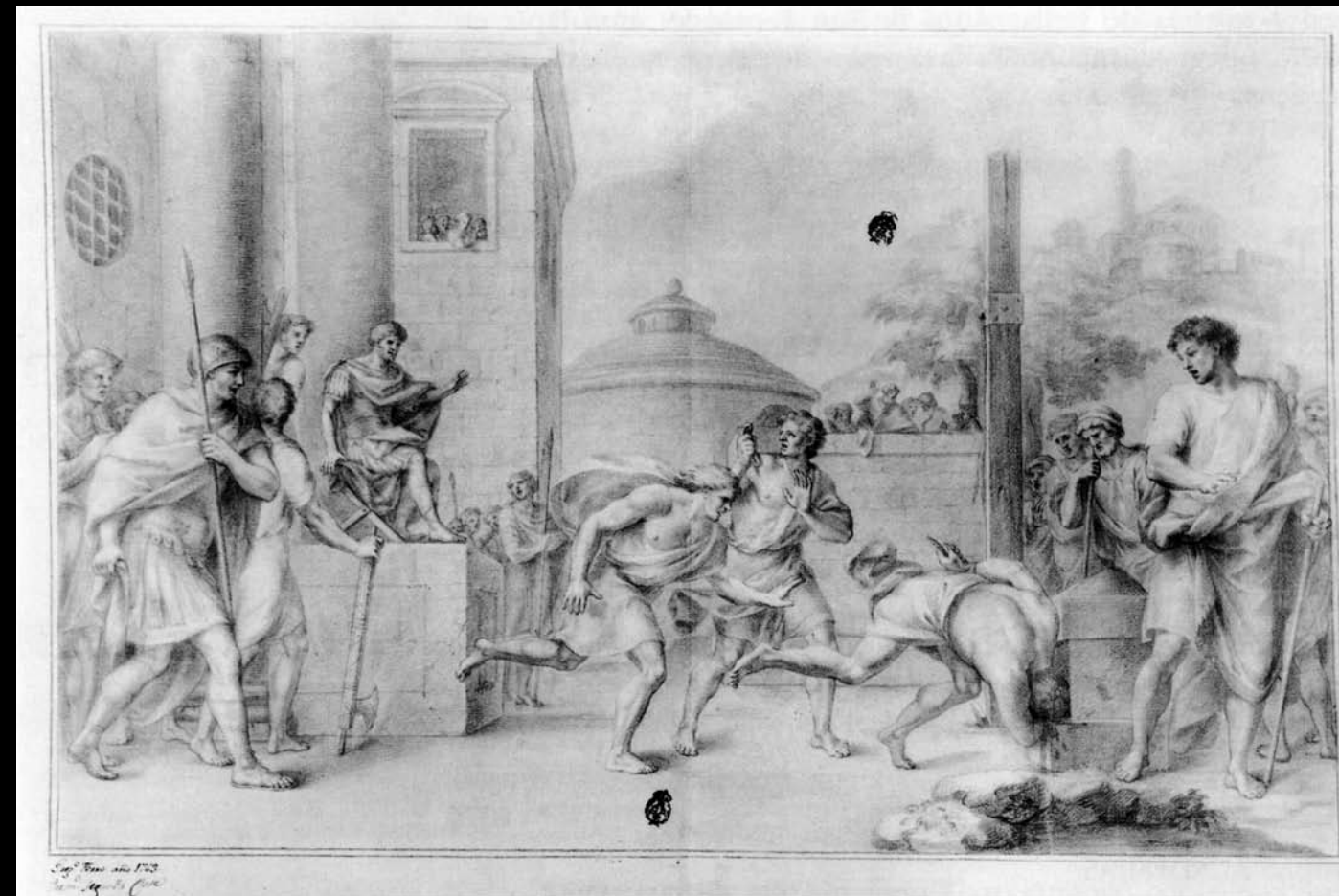


Figura 3. Gregorio Ferro: Morte do asasino de Lucio Pison.



Figura 4. Juan Barcelón: O Día (obra que figura catalogada como A Noite).

á «*sanguina*» e usando como soporte papel agaranzado²³. Mentres que como proba de «*repente*» (denominación que toma por ter que facerse nun tempo moi limitado e que polo xeral era de dúas horas) esixíraselles «*Dibujar la estatua del Narciso de la Academia*», aquel mozo que se namorou da súa imaxe ao vela reflectida nas augas dun estanque. Proba que, como as dos outros concursantes, lamentablemente non chegou aos nosos días.

Tres anos despois, o 21 de xuño de 1763, e tras realizar xunto a un bo número de pintores²⁴ entre os que se atopaba Goya o tema de «*pensado*» que a Academia tomara do Padre Mariana²⁵ e acordado en xunta de goberno do 14 de novembro do ano anterior²⁶:

«*Habiendo un Español en el territorio de Osma quitado la vida á Lucio Pisón, General de los Romanos, sufrió un riguroso tormento, y por no exponerse á declarar los cómplices, desembarazándose de los Soldados que le tenían preso, se mató dando con la cabeza contra una piedra*»²⁷.

E en dúas horas e como proba de «*repente*»: Apolo e Marsias competindo na música, escena baseada nas Metaformoses de Ovidio²⁸, Ferro conseguirá a medalla de ouro dunha onza, con cinco votos, mentres Francisco Javier Ramos obterá tres, tal e como contan as actas da Academia de Belas Artes de San Fernando:

«*Reconocidas las pruebas de esta Clase los señores Castro, Mingo, Velázquez, Palomino y Nava votaron por el numero dos que reconocido en la lista se halló era de Gregorio Ferro Requejo; los Sres Calleja, Tapia y Canals votaron por el numero seis que se halló ser de Francisco Javier Ramos. Trageronse los dibujos de pensado de estos dos opositores y se halló que concordaban exactamente con las pruebas de*

Repente. En cuya consecuencia se adjudicó el premio a dn. Gregorio Ferro Requejo y el segundo a Francisco Javier Ramos»²⁹.

Ao parecer esta votación sufriría unha variación fronte á que nun primeiro momento o tribunal adxudicara e que, como recollen Rogelio Buendía e Rosario Pena³⁰, daba os seguintes resultados: Jerónimo Castaño, 10 votos, Lino García, 9, José Brunete, 8, José Antonio Campenys, 7, Mateo Esteban, 5, e 5 tamén para Gregorio Ferro. Descoñeza as razóns que motivaron esta significativa variación, pero o que é evidente é que Ferro foi pensionado mentres que Goya non lograría nin un só voto³¹.

A data de distribución dos premios foi a do tres de xullo, constando no acta correspondente que:

«*Se formó la Academia en los Salones de la Casa de su residencia y acabado un concierto de Musica se dio principio con un Canto de octabas, que en elogio del rey y de las Artes hizo el Señor Académico de honor dn. Vicente García de la Huerta ...(recibiendo) dn Gregorio Ferro Requejo, natural de Santa María de Lamas en Galicia de 19 años una medalla de oro de una onza como primer premio de segunda clase de pintura*»³²

O debuxo (49 x 66 cm.) desta primeira proba de Gregorio Ferro³³, realizado do mesmo xeito que os da terceira clase sobre papel agaranzado e á «*sanguina*» (figura 3), sitúa a escena ao aire libre e enmarcada por unhas arquitecturas clásicas. A parte central da composición está dotada dun importante dinamismo que vén dado por ese movemento semicircular con dirección cara á esquerda e que culmina na figura do protagonista que se dispón a lanzar contra a pedra tras romper a corda que o aprisionaba, mentres o resto dos personaxes aparecen captados



Figura 5. Francisco Javier Ramos: Morte do asino de Lucio Pison.



Figura 6. Gregorio Ferro: Apolo e Marsias.

con teatralidade e nese preciso momento no que se dispoñen a entrar en acción, é coma se fosen recollidos por unha cámara fotográfica.

Francisco Javier Ramos (figura 5) tamén sitúa a escena ao aire libre, pero a diferenza de Ferro faino nun espazo moito máis aberto e dominado por unha fortaleza, e ademais coloca ao protagonista en primeiro plano e no centro e obrígaos a debuxar un acusado e forzado escorzo co que a piroeta que describe resulta estraña, á vez que o rodea por un amplo número de soldados que adoptan as máis variadas posturas. A composición resulta menos académica que a de Ferro, xa que ademais de dispoñer as figuras en planos faino rexido por unha gran diagonal que a cruza desde o ángulo inferior dereito ao superior esquerdo.

Na proba de «repente», Apolo e Marsias competindo coa música (figura 6), Gregorio Ferro, coa mesma técnica pictórica e sobre o mesmo soporte (30 x 48 Cm), móstranos, nunha paisaxe moi timidamente insinuada, ocupando o centro da composición e mirando ao ancián Tmolo que nos dá as costas, a Apolo sentado e tanguendo a lira que apoia nos seus xeonllos, mentres Marsias, á esquerda e tamén sedente e de costas ao espectador, toca a frauta de Pan. Agora a composición, resolta cun trazo bosquejado, rápido e sumamente áxil, e que se organiza en torno a Apolo, aparece máis suxeita aos principios do Neoclasicismo a pesares de que tamén é certo que aínda non é totalmente simétrica.

O segundo dos pintores premiados (figura 7) tamén dispón as súas figuras debuxando un triángulo, pero nesta ocasión será

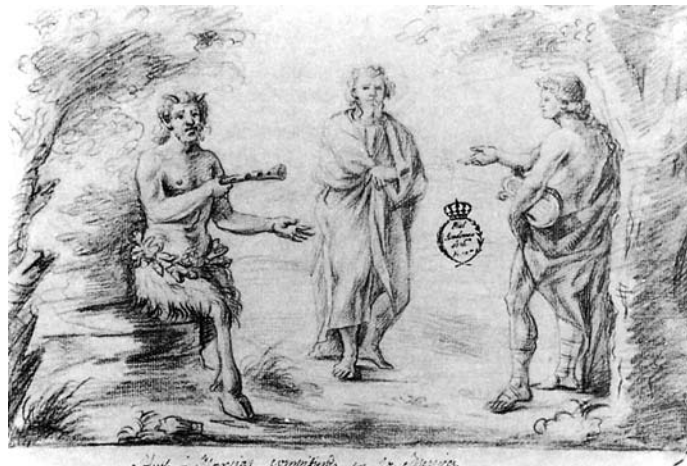


Figura 7. Francisco Javier Ramos: Apolo e Marsias

o xuíz Tmolo quen se sitúa no medio dos dous contendentes; triángulo que ve reforzado o primeiro plano ao enmarcarse a escena por medio dos troncos de dúas especies arbustivas que están sen definir. Pero o máis rechamante fronte ao debuxo do candidato triunfador é que agora os personaxes, tamén captados en aptitude conxelada, resultan moito máis artificiosos á vez que cada un dos individuos está moito máis traballado, o que fará que o conxunto non só perda aquela unidade que nos ofrecía a visión do pintor galego senón que resulte moito menos afortunado.

Transcorrido tres anos, o seis de xaneiro de 1766, Ferro Requeijo volve presentarse a un concurso da Academia, aínda que esta vez é ao da Primeira Clase. O tema de «pensado» que se lles propón aos oito pintores que se presentan é un asunto histórico sacado tamén esta vez da obra do Padre Mariana³⁴:

«Marta Emperatriz de Constantinopla se presenta en Burgos al rey Don Alfonso el sabio á pedirle la tercera parte de la suma, en que tenía ajustado con el Soldan de Egipto el rescate del Emperador Valduino su marido: y el Monarca Español manda darle toda la suma».

O día 15 de xullo do mencionado ano Gabriel Juez, Ramón Bayeu, Francisco de Goya, Bernardo Martínez del Barranco, Joseph Cantellops, Luís Fernández, Juan Bautista Bru e o noso paisano Gregorio Ferro Requeijo, presentan as obras realizadas «al olio en un lienzo de dos varas de ancho y vara y media de alto» como se esixiu o día 6 de xaneiro (a obra de Ferro, do mesmo xeito que a de Goya, permanecen hoxe en paradoiro descoñecido).

O 22 de xullo son convocados para realizar o segundo exercicio,

o denominado de «repente» e que consistía en pintar en dúas horas e media a contenda entre dous ilustres personaxes da nosa historia:

«Los esforzados Capitanes Juan de Urbina y Diego Paredes disputan en Italia á vista del ejército Español sobre a qual de los dos debían darse las armas del Marqués de Pescara»³⁵.

Á vista das

«... pruebas de los Opositores de esta clase, de los ocho vocales que concurrieron (estásenos a falar de Ventura Rodríguez, en calidade de Director Xeral, de Antonio González Ruíz, Andrés de la Calleja, Antonio González Velázquez, Alejandro González Velázquez, Juan Bernabé Palomino, Manuel Monfort, Mariano Salvador Maella e de Francisco Bayeu que vería obrigado a retirarse por participar o seu irmán), quatro votaron por la de Don Luís Fernández, tres por la de Don Gregorio Ferro y uno por la de Ramón Bayeu»³⁶.

Francisco de Goya non obtén, unha vez máis, ningún voto.

«Cotejadas luego con las obras de pensado y formando el juicio sobre todo, Ramón Bayeu tuvo cinco votos y Don Luís Fernández tubo tres: en cuya consecuencia y con arreglo á lo dispuesto en el Artículo 30 de los Estatutos, por esta votación quedó adjudicado el primer premio a Ramón Bayeu y el segundo a Don Luís Fernández ...»³⁷;

co que o noso pintor veríase relegado a ocupar un tamén de honra, aínda que non premiado, terceiro posto³⁸, sobre todo, si se ten en conta quen era o irmán do triunfador, un académico xa afamado, Francisco Bayeu, e que, ademais, todo parece indicar que «corrige el ejemplar de pensado de Ramón, pues en él hay un nivel de calidad imposible de aceptar en sus primeras composiciones»³⁹. Ademais de ser facilmente imaxinable que

aínda que Francisco Bayeu non puido formar parte do tribunal como prescribía o regulamento para os casos de parentesco, tamén o é que faría o imposible para conseguir que o tribunal emitise un veredicto favorable aos seus intereses.

En 1772 Ferro, que non se presentou ao concurso convocado en 1769 e que durante estes seis anos preocupouse en estudar e en formarse nos preceptos do novo movemento estilístico, volverá a presentarse ao concurso de Primeira Clase, pero esta vez coa pretensión de gañar as tres onzas de ouro ás que daba dereito o primeiro premio.

Nesta ocasión o tema de «pensado» non sería elixido, como era o usual, senón que viría imposto polo viceprotector da Academia Alfonso Clemente de Aróstegui que decide que estea relacionado, do mesmo xeito que sucedería co de Segunda e Terceira Clase, co nacemento do infante Carlos Clemente, primeiro fillo do futuro Carlos IV, acontecemento que a Academia víase obrigada a conmemorar e a enxalzar, e que lles sería enunciado así:

«se representará a Dios en forma de un venerable anciano, en acción de encomendar la custodia del recién nacido Infante á los Santos ángeles á San Lorenzo y á San Genaro»

aos oito concursantes que se presentan: Manuel da Cruz, Félix Rodríguez, Jacinto Gómez, Mariano Illa, José Ramón Guillén, José Beratón, José Francisco Fernández Mondoñedo e Gregorio Ferro. Pola contra, a proba de «repente» sería un asunto histórico baseado na narración feita polo cronista Ambrosio Morales que, á súa vez, remitíranos á Crónica Xeral de Alfonso X o Sabio:

«El Conde Fernán González, á vista de su exercito entrega el cadaver del Conde de Tolosa á los Gefes de las Tropas vencidas de este Príncipe»⁴⁰.

A comisión, que estará constituída polos trece profesores e profesionais de pintura e gravado da Academia conforme dispoñía o estatuto número 30:

«El director general Juan Pascual de Mena; los directores de pintura Antonio González Ruiz, Andrés de la Calleja y Antonio González Velázquez; el director honorario Juan Bautista de la Peña; los tenientes directores Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella; el director del grabado Juan Bernabé Palomino; y los académicos de mérito Miguel de Zabalza, Manuel Monfort, Manuel Salvador Carmona, Ginés de Aguirre y Francisco Montaner»⁴¹

decidirá primeiro sobre a proba de «*repente*» e acorda votar por maioría a Ferro, pero despois sumándolle a votación da obra de «*pensado*» concederáselle ao pintor de Boqueixón catro votos do mesmo xeito que a Mariano Illa, resultando vencedor con cinco votos Jacinto Gómez⁴². Con todo o tribunal non outorgará dous segundos premios como sería de esperar senón que resolverá realizar unha nova votación entre estes dous concursantes resultando, entón, que a Gregorio Ferro outórganselle oito votos mentres que a Illa adxudícanse catro.

Aínda que non se conservou a proba de «*repente*», nin a del nin a dos outros concursantes, si en cambio chegaron a nós a Alegoría do nacemento do infante don Carlos Clemente. O lenzo de Gregorio Ferro (140 x 100 cm)⁴³ que, aínda que pertence á Real Academia de Belas Artes de San Fernando, atópase actualmente depositado no Museo Municipal de Madrid (*figura 8*). Aparece



Figura 8. Gregorio Ferro: A Alegoría do Nacemento do Infante Carlos Clemente.



Figura 9. Jacinto López: *A Alegoría do Nacemento do Infante Carlos Clemente*.

centrado pola figura do recién nacido nos brazos dunha figura feminina vestida cun manto e cuberta a súa cabeza por un helmo, é a imaxe coroada de España, á que acompaña, protexendo á criatura, o Anxo da Garda, e, na parte superior, Deus Pai que lle encomenda a San Xenaro e a San Lorenzo a súa custodia, santos cuxa presenza está xustificada en razón do día e do lugar do nacemento. A composición complementábase coa presenza da figura dese turco que sedente e posto de costas no ángulo inferior esquerdo, moi probablemente alegoría da Herexía, inclina a súa cabeza ante o escudo da monarquía española.

É importante facer fincapé nesa identificación da relixión católica e a monarquía borbónica, xa que Ferro sitúa as figuras debuxando unha cruz inclinada como no seu momento xa sinalaron Isabel Azcárate e Vitoria Durá⁴⁴. Así no extremo inferior do traveseiro vertical coloca ao infiel mentres que o superior resérvao para os santos Xenaro e Lorenzo, mentres que o outro traveseiro queda delimitado polas figuras de Deus Pai e o anxo. Pero ao mesmo tempo o cadro quedará dividido en dúas partes por medio da diagonal formada polo traveseiro horizontal da cruz, un de carácter terreal e o outro divino, claro que o fume que sae do incensario fundirá ambos ambientes formando un único fondo para o desenvolvemento da escena.

Jacinto López, pola contra, (*figura 9*) tomará o triángulo como figura para desenvolver a súa composición. Así no alto e nun barroquizante rompemento celeste aparece a figura sedente de Deus Pai que, co índice da súa man dereita, sinala ao infante que descansa no colo da figura feminina coroada que aparece

flanqueada polo característico león e por dous grupos de anxos, un, o constituído polos dous adultos e vestidos e, o outro, polos dous corpos espidos infantís que portan o escudo da monarquía. No vértice oposto San Xenaro e San Lorenzo acompañados dos atributos que os personalizan e prostrados ante a visión celestial. Claro que aquí o pintor, moi influenciado por Francisco Bayeu e mostrándonos unhas habilidades que en nada teñen que envexar ao que Ferro realizara, tamén fai que a liña diagonal non só estea presente senón que sexa dominante, esa liña que percorre a totalidade do cadro e que se inicia cos santos protectores do infante no ángulo inferior dereito e prolóngase, por medio do celaxe anubrado e os anxiños, ata o extremo superior esquerdo.

O 24 de decembro de 1775 Gregorio Ferro, actuará no seu nome Gregorio de la Granja, contrae matrimonio por poderes con María Benita de Castro Quintela na igrexa parroquial compostelá de San Xoán Apóstolo da que ela era veciña (*figura 8*). Este feito podería sumárselle ao que o primeiro apelido da que será a súa esposa coincide co de Felipe de Castro para supoñela da familia, como xa fixeron outros investigadores:

«En veinte y quatro de Diciembre, año de mil setecientos setenta y cinco, yo el Dor. Dn. Vicente Vazquez Garcia Ror. Cura propio de la Parroquia de Sn. Juan Apostol de esta Ciudad de Santiago, a virtud de Despacho del Yllmo. Sor. Dn. Francisco Alexandro Bocanegra y Xivaja Arzobispo de Santiago, firmado de su mano y refrendado de Dn. Yoseph Antoni Parra su secretario de Camara, en fecha de veinte y dos de Diciembre de este año de mil setecientos setenta y cinco, por el que sirvió dispensar en las Amonestaciones que dispone el Sto. Concilio de Trento, cuyo Despacho queda entre los demas Papeles Matrimoniales de esta referida Parroquia de San Juan Apostol, asistí al matrimonio, que por palabras de presente y mutuos consentimientos exteriormente manifestados contrajo Dn. Gregorio Ferro Requeijo Soltero residente

en la Villa y Corte de Madrid, y natural de Ygrâ de Sta Maria de Lamas de este Arzobispado de Santiago de Santiago, y en su nombre lo hizo como apoderado suyo Dn. Gregorio de la Granja, con Dª Maria Benita de Castro tambien soltera hija lexitima de Dn. Domingo Antonio de Castro ahora difunto, y de Dª Juana Quintela su Muger; vezinos de esta citada Parroquia de Sn Juan Apostol: haviendo acreditado ambos contrayentes su libertad como mas largamente consta del referido despacho a que me remito: hallaronse presentes por testigos a la celebración del espresado Matrimonio Angel de Adreán vezº de la Parroquia de Sta. Susana de adentro, y Jorge Clemenciano vezº de la de San Miguel dos Agros: y para que conste lo firmo el dia, Mes y año de arriba.- Dor. Dn. Vicente Vázquez García»⁴⁵.

Matrimonio que non frutificará en fillos e que durará moi poucos anos, xa que a súa condición de viúvo indicasenos no testamento que, con data de 5 de decembro de 1786, déixanos a sogra do pintor, que tamén establecera a súa residencia na vila e corte e que, polo que deixa translucir no mencionado documento, gozaba dunha desafogada posición económica:

«Quando la voluntad de Dios Nro. Señor se digne llevarme de esta presente vida a la eterna, mando que mi cuerpo cadaver se amortaje en Abito del Orden de Ntro Padre San Francisco, en cuya forma se sepulte en la Yglesia Parroquial de Sn. Andrés de esta Corte, de que actualmente soy Parroquiana y en su defecto en la que lo fuese al tiempo de mi fallecimiento; ejecutandose mi entierro en la misma forma que el de Dª Maria Benita de Castro mi Hija; y en quanto a la hora y demás disposición de él y mi funeral lo dejo diferido al adbitrio de Dn. Gregorio Ferro, Viudo que es de la suso dha»⁴⁶.

O día 31 de marzo de 1781 e coa finalidade de ser nomeado académico de mérito presenta o seguinte memorial:

«Exmo Sor: Don Gregorio Ferro, Natural del Reino de Galicia, Discipulo de esta Rl. Academia, Pensionado que fue de ella por espacio de quatro años y obtenido premios, es á saber en la primera, segunda y tercera clase de Pintura, en tres concursos Generales como consta de

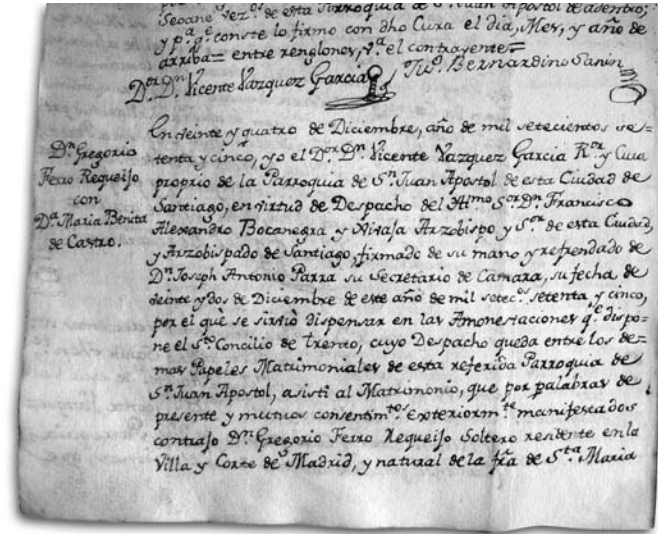


Figura 10 A. Partida de matrimonio de Gregorio Ferro (A. H. D. S.)

los cuadernos, publicados de los mismos concursos; deseo de lograr el honor de Yndividuo de esta Acadª acude a V. E. con la esperanza de que se dignará concederle esta gracia; teniendo también presentes varias obras suyas que se han grabado y han merecido la aceptación del Público, como son, la copia del Crucifijo de Dn Diego Velázquez para el Misal, los dibuxos de invención para las estampas del Poema de la Música y ultimamente un quadro del tamaño natural que le mando hacer el Sor. Protector, en que expreso la Crucifixión de Jesu-Christo y tuvo la suerte de que S. M. lo aprobase.

Por tanto supca. A V. E. le dispensará la gracia que solicita para continuar con este nuevo estímulo la carrera de su profesión y servir a V. E. en cuanto se sirviese mandarle... Madrid, 31 de Marzo de 1781»⁴⁷

o que logrará o día 1 do mes de xuño, exactamente un ano logo de selo Luís Paret e Francisco de Goya⁴⁸.

O primeiro, que o foi por pluralidade de votos, presentara a súa bela, misteriosa e demoníaca Circunspección de Diógenes, e Goya, que o será por unanimidade, aquel «Crucificado» no que o pintor aragonés segue o prototipo creado por Mengs no cadro de Aranjuez, do mesmo xeito que xa o fixera Francisco Bayeu. Ferro, en cambio, presenta un cadro de tamaño natural (193 x 108 cm) no que plasma o Martirio de San Sebastián, unha obra, que se conserva no Museo da Academia de Belas Artes de San Fernando, chea de resaibos italianizantes e suxeita aos principios mengsianos que debeu de encandear ao tribunal, pois consegue 22 votos dos 26 que se emitiron:

«Di cuenta de un memorial de dn. Gregorio Ferro, Discipulo de la Academia para que esta se dignase admitirle en la clase que fuese de su agrado, mediante un quadro de Sn. Sebastián que presentaba, y las obras que en diferentes tiempos había hecho, y los premios obtenidos en los concursos generales. El Sor. Viceprotector le propuso para Académico de mérito, y habiendose procedido a la votación, de veinte

y seis vocales que hubo tuvo veinte y dos votaron a su favor, con lo que fue creado Académico de merito de Pintura, y quedé en despacharle el título»⁴⁹.

Este cargo motivará que ao pintor de Boqueixón empécenselle a facer importantes encargos, como A Anunciación que, seguindo a que Antonio Rafael Mengs realizara en 1779 para a capela do Palacio Real de Madrid, estaba destinada ao altar maior da igrexa do Real Sitio del Soto de Roma. Imaxe que volverá ter en conta cando anos máis tarde pinta esta mesma iconografía para o retablo da capela da Soidade que se proxectara e nunca fora realizado para o trascoro da catedral de Santiago de Compostela⁵⁰; ou a decoración das igrexas madrileñas do Convento da Encarnación, O misterio da Santísima Trindade; a do Sacramento, San Bernardo e San Bernardino adorando ao Santísimo; e a de San Francisco el Grande, A Sagrada Familia⁵¹, na que participan os pintores de maior renome da Corte, os pintores de cámara e académicos de Belas Artes de San Fernando: Francisco Bayeu, Andrés de la Calleja, José del Castillo, Mariano Salvador Maella, Antonio González Velázquez, Francisco de Goya e, por suposto, o noso paisano Gregorio Ferro Requeijo.

Da importancia deste proxecto é claro expoñente a carta que Francisco de Goya dirixelle ao seu amigo Zapater:

«Amigo, llegó el tiempo de el mayor empeño en la pintura que se ha ofrecido en Madrid, y es que a competencia, a determinado S. M. que se hagan los quadros para la Iglesia de San Francisco el Grande de esta Corte, y se a dignado nombrarme a mi, cuya carta con El Ministro se la embia oy a Goicochea para que la enseñe a esos biles que tanto an desconfiado de mi mérito y tú la llevarás a donde conozcas que as de hacer fuego, que ay motivo para ello, pues Bayeu el grande ace tambien su cuadro, Maella también ace el suyo y los demás pintores de cámara

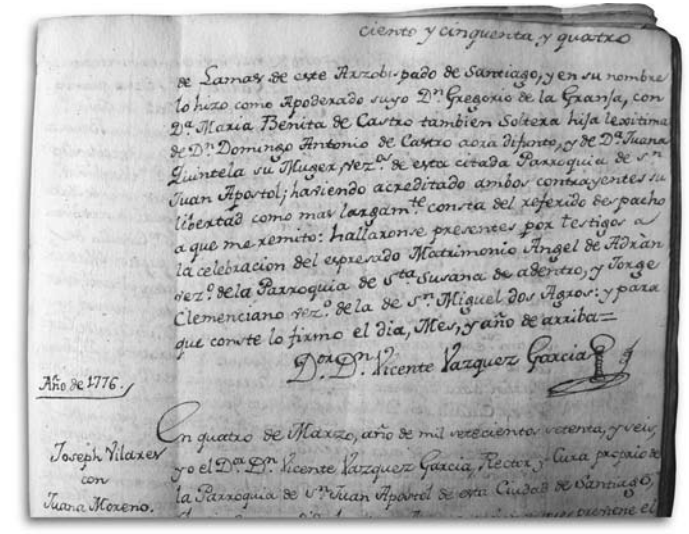


Figura 10 B. Partida de matrimonio de Gregorio Ferro (A. H. D. S.)

*tambien acen; en fin esto es una competencia formal, pues parece que Dios se a acordado de mi y tengo esperanzas de que sea todo en felices resultas después de echas las obras»*⁵².

Con todo, a calidade das obras non será todo o boa que daqueles pintores cabería esperar: A Porciúncula de Francisco Bayeu e destinada á capela maior, ou os lenzos destinados aos altares laterais: San Antonio de Padua, de Andrés de la Calleja; San Francisco abrazando a Santo Domingo, de José del Castillo; a Inmaculada, de Salvador Maella; San Buenaventura de Antonio Velázquez; San Bernardino de Siena predicando ante Alfonso V de Aragón, de Francisco de Goya; e a mencionada Sagrada Familia de Gregorio Ferro. Por elocuente creemos axeitado recoller o comentario que o día 4 de decembro de 1784 dedíalle á citada ornamentación o conde de Floridablanca: *«Los quadros no han sido gran cosa, bien que los de estos (estase referindo aos de José del Castillo, Goya y Ferro) son los menos malos»*⁵³. Claro que a de Goya será con moito a mais destacable pois nela xa se percibe unha forza expresiva, un colorido en calidade e materia, unha composición moito máis sabia, e un concepto de modernidade que non estaba presente nas pinturas de ningún dos seus competidores.

O dezaoitto de marzo de 1785 solicita, xunto a Ginés Andrés de Aguirre e Francisco de Goya, o cargo de Tenente Director de Pintura, vacante que se produciu por pasar Antonio González Velázquez a Director, e cometido que lle obrigará a impartir clases a cambio dunha moi curta remuneración económica, 1.500 reais anuais, claro que o posto estaba amplamente recompensado polo prestixio que iso significaba:

«Exmo. Sr. D. Gregorio Ferro, discípulo de la Rl. Academia de S. Fernando Yndividuo de merito de la misma, a los pies de V. e. Con el mayor respeto, le hace presente, como de edad de quince años vino a frecuentar estos estudios, y habiéndolos continuado constantemente, logró los premios generales de la tercera, segunda y primera clase de Pintura. Obtuvo por oposición una de las Pensiones, que acostumbraba a dar la Academia en esta Corte, y después diferentes ayudas de costa de las que mensualmente se reparten a los mas benemeritos. Por disposicion del Sr. Viceprotector hizo sin interés algº. Varios dibuxos para la sala de principios. De orden de S. M. pintó dos quadros pº. La Yglesia de Alpages en el Rl. Sitio de Aranjez, el uno copia del que hay en el Palº de Rafael de Urbino, y representa la calle de Amargura, el otro la Crucifixion, de invención suya que tubo la honra de presentar a su Magestad y que fuese de su Rl. Agrado. Tuvo el encargo de inventar y dibujar los asuntos del Poema de la Musica que se grabaron; otro de orden del rey tambien pº grabar y era el retarto de Fr. Sebnastian de Jesus; una Concepción pº el Consejo de Ordenes y ultimamente uno de los quadros pº. La Yglª de S. Franco. que de Orden de S. M. se le encargó. Omite otras muchas obras que ha hecho así para el público, como pº particulares; y Portanto hallandose Vacante una plaza de teniente de Pintura, a V. e. rendidamente, suplica se digne tenerle presente pº la propuesta en dha plaza que ha resultado por ascenso de D. Antonio Velázquez, cuya gracia espera de la bondad de V. e.»⁵⁴.

As memorias presentadas ao concurso son examinadas na Xunta do un de maio⁵⁵, e o once do mesmo mes resolven darlle a Ginés de Aguirre 4 votos, a Gregorio Ferro 8, e a Goya 9, co que, ao fin, o inmortal aragonés logrará derrotar ao noso paisano.

Ao producirse en 1788 unha vacante á praza de Tenente director de pintura a raíz do ascenso de Francisco Bayeu a Director de Pintura polo falecemento de Antonio González Velázquez, o noso pintor, xunto a Fernando Barranco e José Castillo, volve presentar a súa solicitude para optar ao mencionado cargo⁵⁶ no que será confirmado o 20 de agosto de 1788 ao habérselle recoñecido os seus méritos como consta La distribución de los

Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en Junta Pública del 4 de agosto de 179057. Na Xunta de 3 de agosto de 1788:

«... los Académicos elegidos... para la votación de la tenencia vacante de Pintura fueron dn. Gregorio Ferro, D, José del castillo y Dn. Fernando del barranco habiendo dado cuenta de los memoriales de los primeros y habiéndose procedido a la votación según presumen los estatutos resultó que Barranco tuvo un voto, catorce Ferro y otros tantos Castillo y cuando el Sor. Viceprotector de su voto de calidad dixo que estaba por el mas antiguo de los dos se vio el Catalogo de la Academia de mérito y se encontró que Ferro era cerca de quatro años más antiguo que Castillo, por tanto se acordó proponer a Ferro a S. M. en primer lugar con quince votos y a Castillo en segundo»⁵⁸.

Con iso Gregorio Ferro, que toma posesión do cargo o 7 de setembro, o mesmo día no que en xunta ordinaria a Academia acorda *«... conceder a Castillo los honores de Teniente de Pintura, queriendo manifestar de este modo los servicios que en su profesión ha hecho y su acreditada aplicación»*⁵⁹, compartirá praza co mencionado José del Castillo, con Mariano Salvador Maella, que accedera a tal posto o 8 de febreiro de 1772, e con Francisco de Goya, que o faría o 11 de maio de 1785.

Pero novamente volverán atoparse Gregorio Ferro e Francisco de Goya, será en agosto de 1795 e esta vez ao quedar *«vacante una plaza de Director de Pintura, por muerte de Francisco Bayeu, para la que fueron propuestos los tres Tenientes: Don Francisco de Goya, Don Gregorio Ferro, y Don Francisco Ramos,...»*⁶⁰, que o foron na xunta que con carácter extraordinario vese obrigada a convocar a Academia para:

«...la elección de tres academicos entre los ocho pretendientes a la tenencia de pintura que vacaria por... muerte de dn. Francisco Bayeu á alguno de los actuales tenientes, que conforme á los estatutos deben preferirse en las consultas á S. M. para obtener las plazas de directores.

*Leido pues el estatuto, y electos los tres trenientes actuales de pintura D. Francisco Goya, D. Gregorio Ferro, y d. Fr. Ramos se escribieron sus nombres para que se votasen sus méritos en la Junta ordinaria que iba a celebrar»*⁶¹.

Resultando na votación secreta que era *«...el primer lugar para la dirección á Don Francisco de Goya, ... cuya plaza obtuvo según la Real Orden de S. M. de 13 de septiembre de dicho año ... de 95»*⁶², con dezasete votos, por oito de Ferro Requeijo, que alcanzaría o segundo lugar, e un tan só para Francisco Javier Ramos, que lle levaría así a ocupar o terceiro⁶³.

A presenza do xenial aragonés en devandita dirección é coma se estivese motivada para poder gozar do pracer da vitoria sobre o seu máis tenaz rival, así, polo menos, parece quedar demostrado no feito de que aos escasos sete meses de tomar posesión do cargo, o primeiro de abril de 1796, presentará a súa renuncia a través dun escrito, no que alega a súa quebrantada saúde e, sobre todo, a súa xordeira, e que asina en Madrid cando realmente estaba en Cádiz.

O pintor galego apresurarase a presentar a súa candidatura, o que tamén farán Francisco Ramos, que accedera ao cargo de Tenente director de pintura en febreiro de 1794, e Cosme de Acuña e Troncoso, que o faría en setembro de 1795, nos termos que recollemos literalmente e que nos son proporcionados polo

seu curriculum vitae, datos que en parte xa os fun debullando ao longo deste traballo:

«Dn. Gregorio Ferro actual Teniente Director en Pintura de la Real Academia de Sn. Fernando á los P. De V. E. con el debido respeto hscr presente: *Que fue Discipulo de Dn. Antonio Mengs todo el tiempo que estuvo en España, que obtuvo tres premios generales en tercera, segunda y primera clase, que igualmente ganó por oposición una de las pensiones que acostumbraba dar la Academia en esta Corte, y diferentes ayudas de costa de las mensualmente se repartían a los más benemeritos y continuando siempre estudiando Anatomía y Perspectiva, dibujando y pintando; concluyo el tiempo de la pensión que gano de la Academia, bajo la dirección de su Maestro, y este despues a sus expensas le señaló otra pensión mayor y le empleo en hacerle algunas copias de cuadros de los mejores autores, unos pintados y algunos dibujados, que despues se llevóa a Roma*

Que por infors. de su Maestro Dn. Antonio Mengs pasó a servir á S. A. el Sor. Infante Dn. Luis en varios dibujos y retratos.

Que en primero de Julio de 1781 fue recibido Académico de mérito por un quadro del Martirio de Sn. Sebastian, figura del tamaño Natural, que por encargo del Sor. Vice-Protetor de la Academia Marqués de la Florida hizo varios dibujos, para las salas de principios, lo que executó sin interes alguno.

Que de orden de S. M. el Sor. Dn. Carlos tercero, hizo un dibujo de un santísimo Christo, que se gravó para los Misales: dios quadros grandes de la pasión de ntro. Redentor para el real Sitio de Aranjuez, que existen en dos Alatres de la Yglesia de Alpajéz. El Original representa la Crucifixión del Señor con los mismos individuos, Caracteres y Ropages que hai en el de la Amargura de Rafael de Urbina, del que hizo copia para que sirviera de quadro pareja.

Para el Altar mayor de la Yglesia del Real Soto de Roma, un quadro grande copia del misterio de la encarnación que existe en el Palacio pintado por Mengs, y pintó para S. M. el retrato de Frai Sebastián de Jesús del que se hizo estampa. Para la Yglesia de Sn. Franco. de esta Corte, el cuadro de San Joséf. Hizo los dibujos del poema de la Música que escribió Dn. Tomás de Iriarte.

Y ultimamente por Real Orden de S. M. el Sor. Dn. Carlor Tercero,

comunicada por el Exmo. Señor Conde de Floridablanca, en veinte de Julio de 1787, se empleó cinco años pintando á Fresco, en compañía del Teniente Director, Dn. Josef Castillo, los techos y bobedas de la casa del Rei que habitaba, en Madrid, el Ministro de Estado, con la asignación de diez y ocho mil reales anuales. Pintó también dos quadros grandes para Guadix, que representan, al Salvador del mundo en acto, de perdonar los pecados del género humano, representado en nuestros primeros padres, Adán y Eva. Y el otro a Sn. Gerónimo en el desierto. Otros quatro grandes para el Monasterio de Benedictinos de Formesta, para el lugar de Torrejón un quadro grande que representa a Sn Juan Evangelista en la Ysla de Patmos escribiendo un paisaje del Apocalipsis. Para los Oratorios de los Reales Consejos también pintó dos quadros. Para el Exmo. Sor. Duque de Alba, por encargo de su maestro, un quadro grande que existe en Piedra hita. Y para el Exmo. Sor. Duque de Medina Celi una silla de Mano.

Omite por no molestar la atención de V. E. los que ha hecho para Santiago de Galicia, Solsona, Murcia y Cuenca y algunos para fuera de España; trabajando y estudiando continuamente para el desempeño de quantos encargos se le han ofrecido.

Que en veinte de Agosto, de 1788 obtuvo la plaza de Teniente Director; la que siempre ha desempeñado con el zelo que es notorio a V. E, por todo lo qual Suplica a V. E. tenga presente, para el nombramiento de Director en su referida clase de Pintura. Madrid, 30 de Abril de 1797»⁶⁴.

Ao ano seguinte, o 30 de abril, ten lugar a aceptación real e, estudados polos trinta académicos que constitúen o tribunal os memoriais presentados polos aspirantes, na xunta ordinaria de 4 de xuño tómase a resolución que:

«Para la plaza de Director de Pinturas, que ha quedado vacante por dimision que de ella ha hecho el Señor D. Francisco Goya la Junta Particular celebrada en este dia proponia á la ordinaria, según estatuto, á los tre Tenientes actuales de la misma arte, D. Gregorio Ferro, D. Francisco ramos, y D. Cosme de Acuña sobre cuyos méritos, que lei, hecha la votacion secreta se halló en el escrutinio que de los 30 vocales, que hubo, el señor Ferro tuvo 27, á su favor y el señor Ramos 3, no habiendo tenido voto ninguno el Señor Acuña. En vista

de lo qual se acordo proponerlos á S. M. por este mismo orden. Se abstuvieron de votar los referidos señores Ferro, y Ramos, que se hallaban presentes»⁶⁵.

Con todo, o que nunca alcanzará Ferro malia múltiples esforzos realizados será o título de pintor de Cámara, aínda que, e descoñezo as razóns que lle levan a afirmar o contrario, Viñaza⁶⁶ diranos que o logra o 4 de outubro de 1804. O feito de non conseguir o mencionado cargo creo que debe considerarse rechamante, xa que dos dezaseis profesores de pintura que tivo a Academia de San Fernando tan só el e José del Castillo non gozarían de tal honra cando a calidade pictórica e os méritos do pintor de Boqueixón estaban moi por encima de moitos dos que gozaron de tal mérito: Louis Michel Van Loo, Antonio González Ruiz, Pablo Pernicharo, Corrado Giaquinto, Andrés de la Calleja, Antonio González Velázquez, Luís González Velázquez, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, Francisco de Goya, Francisco Javier Ramos, Cosme de Acuña y Troncoso, José Camarón e Zacarías González Velázquez. Claro que en compensación se lle nomearía auxiliar de Antonio Ponz para que o ilustrase e o asesorase na redacción da súa Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella⁶⁷.

En 1804 é necesario elixir Director Xeral da Academia ao finalizar o trienio que lle correspondera ao arquitecto Pedro Arnal e, como lle tocaba a quenda á Pintura, segundo a alternativa das tres Artes, presentan as súas candidaturas o 26 de setembro Mariano Salvador Maella, Francisco de Goya e Gregorio Ferro acompañadas dos consabidos memoriais. Ao non terse en conta

a posibilidade do primeiro dos pintores mencionados, por ter xa ocupado o cargo durante o trienio anterior no que lle tocou a quenda á Pintura, volverán enfrontarse, unha vez máis, Goya e Ferro. Así que celebrada xunta ordinaria:

«...el 30 del mismo, tuvo la pluralidad de votos en la votación secreta el señor Ferro; y en su consecuencia la Academia consultó á S. M. en primer lugar al referido Director, y en segundo lugar el Señor Goya. Conforme S. M. con esta consulta, se digno conferir la Dirección General a Don Gregorio Ferro por Real órden de 4 de octubre siguiente, y la Academia le dió la posesión de este empleo en junta ordinaria del 7 del mismo»⁶⁸.

É, segundo din os estudosos daquel momento, o triunfo dun pintor escuro e mediocre sobre outro inmortal⁶⁹, afirmación cuxos termos, entendemos, deben ser matizados, xa que o correcto sería pensar que nesta derrota de oito votos contra os vinte e nove de Ferro⁷⁰ influíu, non a falta de crédito artístico de Goya, nin tampouco resulta crible que fose debido a que os membros do tribunal non soubesen ver as súas grandes condicións, «... *cegados por el virtuosismo artesán dun pintor que coñecía a rutina académica por ter sido con anterioridade discípulo pensionado da real institución*»⁷¹, senón a que, como é fácil supoñer, tal feito viría dado polo criterio de que un home xordo⁷², por gran artista e xenio que fose, non podía asumir a dirección dunha academia de artes plásticas, ademais tampouco debe esquecerse que Goya perdera o favor real tras pintar o retrato da familia de Carlos IV.

Esta rivalidade sostida co xenial pintor aragonés foi o único que motivou, ata época moi recente, que o noso pintor fose

merecedor dunhas moi contadas liñas na historia da arte, e é que, como sinalaba Sánchez Cantón, Ferro foi un deses artistas «*indebidamente confundido coa turbamulta de académicos*»⁷³.

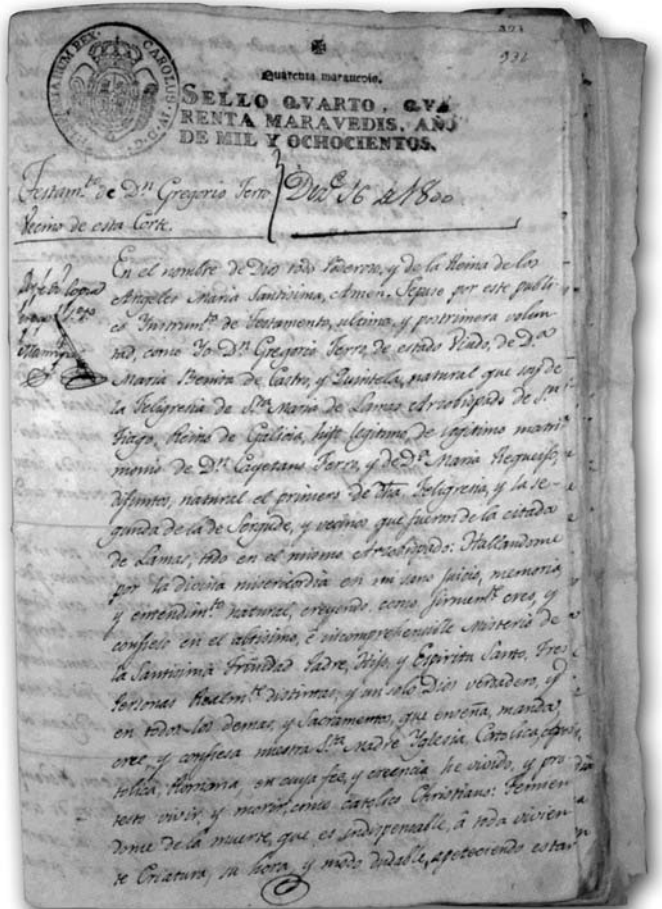
Tamén é frecuente que esas breves liñas non sexan, nuns casos, outra cousa máis que refritos do publicado con anterioridade e, nalgúns outros, de autores que se deixan arrastrar polo seu gran apaixonamento. Só así podemos comprender a insistencia en determinados erros, desde aqueles tan miúdos como os de facerlle natural do municipio de Ribadavia, como no seu momento xa puxen de manifesto⁷⁴, ou o de datar o seu nacemento en 1744⁷⁵, ou a súa morte en 1820⁷⁶; ata aqueles que chegan a emitir xuízos que resultan sumamente contraditorios; así mentres uns o definen como «... *un pintor mediocre carente de todo valor e interés* ...» e cun xeito de realizar o seu traballo que resulta «... *lamida, de poco brío y menos relieve* ...»⁷⁷, outros, pola contra, álzano ata as máis elevadas cimas da arte, como é o caso de J. M. Gil, que chega a dicirnos que «... *reúne a la composición del gran Rafael el colorido aéreo de Velázquez* ...»⁷⁸; ou Vesteiro Torres: «... *sus cuadros recuerdan por el dibujo los de Holbein, por el colorido los de Velázquez, por la filosofía los de Mengs* ...», e tamén chega a afirmar, con tanta rotundidade como descoñecemento da obra do pintor, como tamén farán outros estudosos «... *no conocer ningún retrato debido a su pincel*...»⁷⁹.

O 23 de xaneiro de 1812 morre Gregorio Ferro⁸⁰ no seu domicilio madrileño da rúa da Flora, e moi probablemente de morte repentina como parece deducirse da súa partida de defunción:

«Gregorio Ferro de edad de ochenta y dos años, viudo de D^a María

Benita de Castro y Quintela ... no pudo recibir Sacramento alguno; otorgó testamento en diez y seis de Diciembre de mil y ochocientos, ante el escribano Real Dn. Jacobo Manuel Manrique: mandó que su entierro fuese de día y con Misa Cantada y vigilia: que se dixesen a la mayor brevedad por su Alma y obligaciones cien Misas rezadas con limosna de seis reales e que sacada la quarta, las demás se celebrasen a disposición de los testamentarios que si se hallase alguna memoria se tuviese por parte de su testamento: nombro entre otros testamentarios ya difuntos a Dn. Diego May Somoza, ...; y por heredero fideicomisario a Dn. Eugenio Ximénez Cisneros, ...: murió dicho Dn. Gregorio Ferro Calle de la Flora, casa Real de Aposento Qto. Pral. A las cinco de la madrugada del veinte y tres de Enero de mil ochocientos doze: se le hizo Oficio en esta Yglesia: y en la mañana del veinte y quatro fue enterrado en el cementerio extramuros de la Puerta de Fuencarral: se dio a la Fabrica por el rompimiento quatro ducados...»⁸¹.

Na Xunta ordinaria da Academia celebrada o 5 de febreiro de 1812 será cando se dá conta oficialmente da morte dese pintor ao que Antonio Rafael Mengs soubera imprimirlle o seu estilo e a quen encomiaba polos seus moitos méritos. Extinguíase así una das liñas máis directas do gran teorizador e ditador neoclásico e unha das importantes figuras que serviran de elo entre o que algúns deron en chamar «*clasicismo rococó*», polo carácter mixto do seu estilo, xa que o que realmente imperaba por aqueles anos era o Barroco aínda que, iso si, caracterizado pola súa grande vacilación entre racionalismo e sensualismo, formalismo e espontaneidade, clasicismo e modernidade, pero tratando de resolver estes antagonismos nun único estilo malia non ser homoxéneos con o, digamos, «*clasicismo academicista*» ao que el tratou ferreamente de encadearse.



Testamento de gregorio Ferro. Archivo Histórico de Protocolos. Madrid.

prevenci6, para quando esta se verifique, haciendo las
malas conseruaciones de la memoria, i repentinamente, callen
dentro del cuerpo, y purgacion de Maria Santissima
Espiritu, et angelica, i de la de la celestial corporacion,
para que intercedan con Dios nuestro D^{no} me podran
mis culpas, y pecados, no atendiendo a la gravedad, q^{ue}
a la infinita misericordia, cobrando mi alma en
los eternos momentos, a la honra, y gloria. Jago y orde-
na este mi testamento en la forma siguiente.
Encomiendo mi alma a Dios nuestro D^{no} que la crea
y redima, con su preciosa sangre, y el cuerpo a
la honra de cuyo elemento fui formado, el que ha-
biendose labrado se amortale con el sacramento de n^{ro}
padre S^{to} Francisco, y regulado en la Iglesia porro-
guese donde fuere necesario al tiempo de mi falleci-
miento, cuyo entierro ha de ser de dia y noche hon-
rosamente se me dia misa de cuerpo presente con
cantos, salmodias, y organo.
Quiero que a la mayor brevedad se celebren por mi al-
ma, i intercedan y por las de mis padres, hermanos y de-
mas de mi obligacion, cien misas recadas con limos-
nas de mis D^{nos} cada una y cada la quarta porro-
guese se distribuyan por mis testamentarios
a los Conventos que les previere, i cuyo fin les enco-
migo, previendo el que se verifique, el que se digan el
dia de mi entierro.
Que se den diez Santa Ligas de Jerusalem, Redem-
cion de Canibos, Hospitales Genovese, y otros de esta
Corte, la limosna acostumbrada, con que las obras
de todo el D^{no}, que pudieran tener a mi honor.

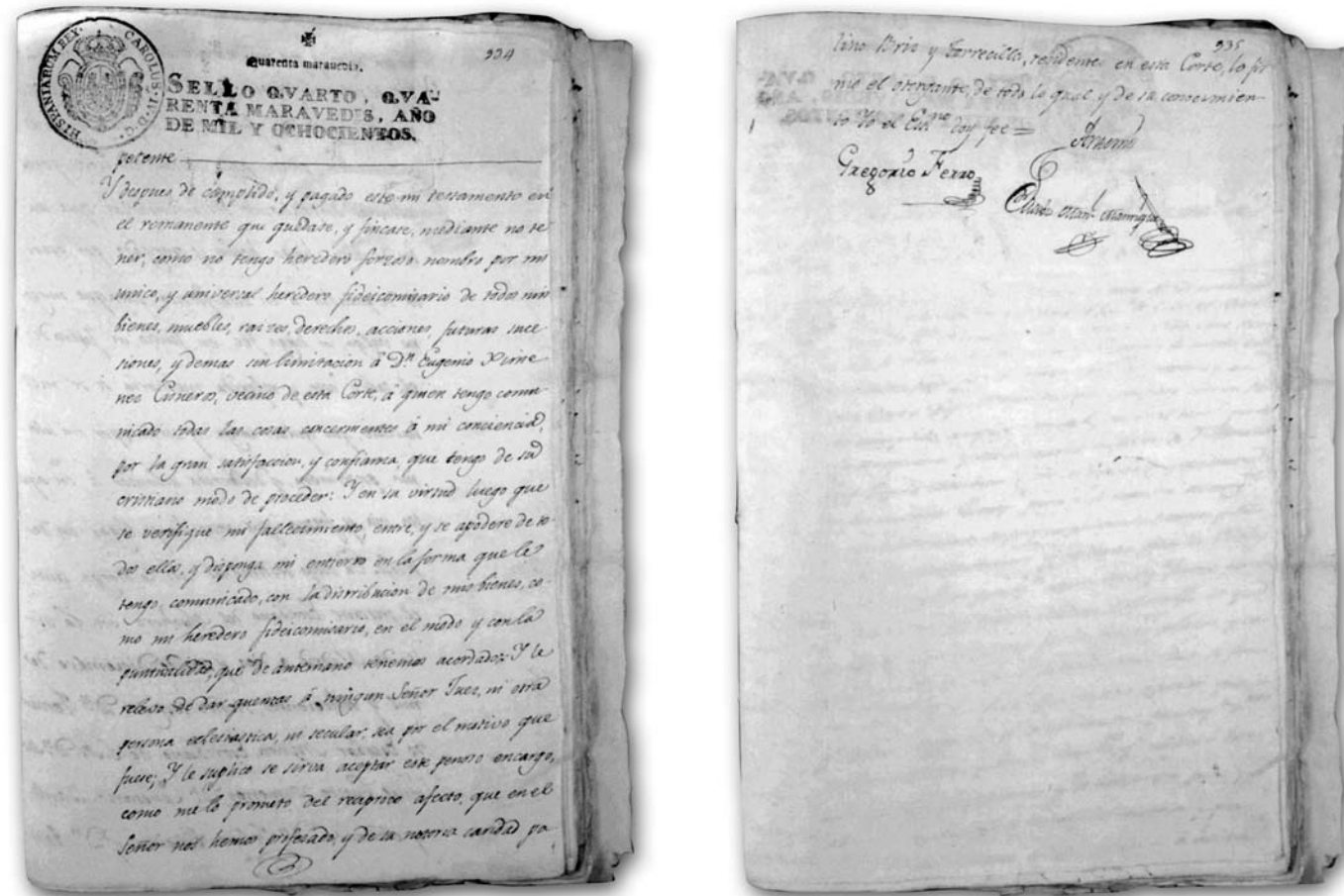
Es mi voluntad que si al tiempo de mi fallecimiento, halla-
re entre mis papeles una memoria escrita, a la misma
firmada de mi mano, que contenga algunas declaraciones,
prevenciones, legados, i otras cosas correspondientes a mi
ultima voluntad, se cumpla, y pare, incontestablemente por mi
fuerza, como parte esencial de esta, y adicionandose a
escrituras publicas, se promulgue, y una a este testam^{to}
para su entera observancia, y cumplimiento.
Mando a Euclia, y Angela Torro mis hermanas her-
nitas, i a cada una, y a falta de ellas a sus hijos,
y pido, me encomienden a Dios.
Declaro, para que en todo tiempo conste, que de mi ma-
nifesto amado con la enunciativa D^{na} Maria Reina
de Carmo y Lincea, no me quedo, ni tengo, ni soy
ni, y que quando se electus el matrimonio, no elegi
a la suya, para de Dios de los bienes, y efectos que
a el paso, ni capital de los que se tiene, y me pertene-
cian, y quando se verifiquen la fallecimiento, sergi la dispo-
sicion testamentaria en el que nombro por heredero
a D^{na} Juana Lincea en madre, y a mi me lego el
tercio, y quinto, y previendo con la honestad, y de-
na armonia, i correspondencia, no se hizo testamentaria,
reintegracion, ni liquidacion de quanto a cada uno pedia
haber, habiendome mantenido de comer, y como una
madre de todo los bienes legitimos de ambos. Pon



SELO QVARTO. QVA-
RENTA MARAVEDES. AÑO
DE MIL Y OCHOCIENTAS.

prevenci6 de este la enunciativa D^{na} Juana Lincea, por
su testamento a cinco de Diciembre, de mil ochocientos
ochenta y seis, ante D^{no} Vicente Caza, y
C^{da} del D^{no}, asy del que fallecio, intercediendome
por la unica y universal heredero de todo sus bie-
nes, por su venerable forense, lo que asi previen-
go, para que siempre conste.
Nombro por mi testamentario, y obsecras a D^{no}
Carlos Domon, y a D^{no} Manuel Domon Presbitero,
Penitenciario de la Iglesia de la Iglesia porro-
guese del D^{no} Cures, y Capellan de las D^{nas} Comenda-
das de Calatayud, y a D^{no} Juan de los Rios, y a D^{no} Diego
Mao, y Lincea, de una Corte, a lo que
les y a cada uno interceden, y pido, y facultad
cumpla, para que despues de mi fallecimiento, cumplan
pague, y paguen todo lo contenido en este mi tes-
tamento, y que contenga la memoria, i la parte, para
lo que habre el cargo todo el tiempo que hubie-
ren de mantener, aunque corra del mi, y no
que pague, el D^{no}, porque lo pague, el com-

ra con miso, y que me encomiende a Dios.
Y por el presente recibo, y recibo, y por milo, y
ningun valor, ni efecto, y qualquiera
testamento, y para testar, adiclos, como
ultima disposicion testamentaria que an-
tes de esta haya hecho, y otorgado, por escri-
to de palabra, o en otra forma, para que ningu-
no valga, ni haga feo, en juicio, ni fuera de
el, talis este, y referida memoria, i se me
hallare, que quiere valga, y sirva, por mi al-
ma, primera, y de la de la obsecra, o en aque-
lla via, y forma que mas haya lugar en de-
recho. En cuyo testimonio asi lo otorgo ante
el presente Escribano del Estudio en la vi-
lla de Madrid, a diez y seis de Diciembre de
mil y ochocientos, noventa y siete, D^{no} Juan
de Escobar Miron, Escribano de la D^{na} Ma-
nuel Caza, y Lincea, D^{no} Cavallero, y
y Obsecra, D^{no} Felipe Lincea, y D^{no} San-



NOTAS

¹ O matrimonio formado por Cayetano Ferro e María Requeijo terá cinco fillos: Manuel, Gregorio, María Serafina, Teresa e Bernardo, como pode verse no libro 1º de bautizados de Santa María de Lamas:

«En la Yglª Parroql. de Sta. María de aquinze de Dize. de mil seteztos. y quarenta años Yo Dn. Domº. de Oteyro Presbitº con lizª de Dn. Manuel Arroy Ror. de ella Bautize a Manl. Hijo Lexitimo de Cayetano Ferro natl. de la feligª y de María Requeyjo natl. dela de Sergude nazio en Catorce del dho mes en Lamas...».

«En la Yglª Parroql. de Sta María de Lamas á veynte y cinco de Dize. de mil setezos.y quarta y dos años. Yo Dn. Domingo Oteyro Presbº con lizª de Dn. Manl. Arroyo Retor deella. Bautizé a Gregorio hixo lexmo. de Cayetano Ferro nl. deella y de Maria Requeyjo vecina dela feligresia de Sergude nazio a veynte y cuatro de dcho mes y año en la Aldea de Lamas fueron Padrinos D. Manuel Arroyo y Maria Requeyjo, testigos D Manuel Troche y Bernabe Requeijo su Abuelo y la firma...».

«Enla Yglª Parroql. de Sta María de Lamas a veinte y dos de febrº de mil setztos Y quata. y cinco yp Dn. Domº de Oteyro Presbº con lizª ... Bautize a María Serafina hija lexma. ...Nazio a veinte y uno de dho mes fueron Padrinos Ygnº del Casal y Serafina fernandez...».

«En la Yglª Parroql. de Sta María de Lamas a quinze de Maio de mil seteztos Y quata. y siete años Yo Dn. Manl. A Royo ... Bautize a Theresa Corona María hija lexma. ... nazio a treze de dho mes ente Aldea...».

«En la Yglª Parrql. de santa María de Lamas a Veyte. y nueve de Agosto demil seteztos. y zinqta. Yo Dn. Vizte. Martinez retos dela feligª de Sn. Martin de Ames ... Bautize a Berndo. Hijo lexmo.Sergude zazio a veyte de dho año...».

Arquivo Histórico Diocesano de Santiago (A. H. D. S.) Fondos da igrexa parroquial de Santa María de Lamas. Libros de bautizados, nº 1, fols. 103, 106, 109 v., 113 v., e 121 respectivamente.

2

«En la Yglª Parrql. de Sta. María de Lamas a tres de Dcbre. De mil setezientos Y quarta años Yo D. Manl. Arroyo Retor de dha Yglª haudo. Prezedido las tres Amonestaciones que manda el Santo Concilio de trento yno Resultado ympedimento alguno y haviendoles recibido su mutuo Consetimto. espouse Solemnemte. Por Palabras depreste que hazem duradero y lexmo. Matrimº á Cayetano Ferro natl. de esta feligª hijo lexmo. de Bartolo ferro y de Antonia do casal con María Requeyjo pr. natl. de Sergude hija lexma. de Bernabe Requeyjo y de Ysabel freyria fueron testigos Dn. Juan Debesa Presbº. Andres de Quian y Jun. De Quian y dho día les di las Vendizs. Nupciales Padnos. Angel Ferro y Antonia Requeyjo ...».

A. H. D. S. Fondos da igrexa parroquial de Santa María de Lamas. Libros de casados, nº 1, fol. 157.

³ Algúns autores confundirán esta parroquia coa de igual denominación situada en Ribadavia: Fernández Alonso, Benito:

«Efemérides para la historia de la provincia y diócesis de León». En *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, VIII, p. 340; e Vesteiro Torres, Teodosio: Galería de gallegos ilustres. Buenos Aires. Edic. Galicia. 1952. p. 271

⁴ A súa partida de bautismo está recollida na nota número 1.

⁵ Henares Cuellar, Ignacio: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada. imprenta de la Universidad. 1977. p. 36.

⁶ Otero Túñez, Ramón: «El estilo y algunas esculturas de Ferreiro». En Archivo Español de Arte, vol. XXVI, 1953, p. 58.

⁷

«Marya Requeyjo natl. de esta feligª digo del de Sergude hija lexma de Bernabe Requeyjo, Ya difunto, y de Ysabel defreiria. Mujer que fue de Cayetano fero Parroqna. De esta Yglª otorgo antemi... sutesamento en diez y nueve de outre. demil seteztos. Y zinquenta años señalo diez Misas para su Alma mando a los lugs. stos. la Limª acostumbrada dejó otras mandas a santos de su Devozion: y legatos a favor de algs. Personas, como consta de dho testamento nombre pr. sutesamtrio. al referido su marido dejo pr. sus Heredos. eniguales partes a Manl., Gregorio, Maria, theresa, y Berndo ferro sus hijos lexmos. Y de cayetano ferro su Marido recibio los Santos Sacramtos. Murió en tres de bobe. Demil seteztos. y Zinqta, años enterrose vajo dela tarima del Sto Xpto...».

A. H. D. S. Fondos da igrexa parroquial de Santa María de Lamas. Libros de defuncións, nº 1, fol. 219.

⁸ Deste segundo matrimonio nacerán tres novos fillos: Santiago, Ángela e Eusebio:

«En la Yglª Parroql. de santa María de Lamas á siete de Julio de mil seteztos. y zinqta. Y Tres. Yo Dn. Manuel Arroyo... rectos de dha. Yglª basutize á Santiago hijo lexmo. de Cayetano ferro natural de esta fra. y de Jazinta Gonzalez natl. dela de Boqueyjon nazio en el Casal en seis de dho. Mes yaño En la Aldea del Casal Casas prop. ...».

«Enla Yglª Parrql. de santa Maria de Lamas adiez de Julio demil seteztos. y zinqta. Y seis años Yo Dn. Manl. Arroio... bautizè a Angela hija lexma. de Cayetano ferro... y de Jacinta Gonzalez... nazio a nueve de dho mes y año en el Casal ...».

«Enla Yglª Parrquial de Sta Mª de Lamas ad tVte y uno de Junº de mil seteztos y cinqta y nueve años To D. Manl. Arroio... Bautize a Eusebio hijo lexmo. de Cayno Ferro y de Jazta. Gonzalez mis felìgs.nazio en diez y ocho de dho. mes en la Aldea del Casal.».

A. H. D. S. Fondos da igrexa parroquial de Santa María de Lamas. Libros de bautizados, nº 1, fols. 126 v, 132, e 134-134 v, respectivamente.

⁹ Así recóllese no libro do consello, 1771-1816, CARPETA 18, fol. 338 v., do Monasterio de San Martín Pinario:

«En 23 de octubre de 1812 tuvo Nuestro Padre Abad Consejo... Ytem dio parte al Santo Consejo de que un pintor llamado Ferro que hauia sido aquí chico de Sachristia, dejo en su testamento un cuadro de Nuestra Señora, por

memoria de su agradecimiento ...».

A.H.D.S.

¹⁰ Véxase: Fernández Castiñeiras, Enrique: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Santiago, Universidade, Servizos de Publicacións e Intercambio Científico, Barcelona, ETD, 1992. «Ferro Requeijo, Gregorio» en *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. XII, p. 164-168. «Gregorio Ferro Requeijo en la Academia de San Fernando», *Homenaje al profesor Dr. Don Jesús Hernández Perera*. Universidad Complutense, Madrid, 1992, p. 355-361. «La pintura religiosa»; Galicia, século XIX. *Hacia la modernidad*. Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1998, p.79-101. : «Gregorio Ferro Requeijo»; *Artistas gallegos, pintores*. Ed. Nova Galicia, Vigo, 1999, 228-259. «Ferro Requeijo, Gregorio», en *Saur. Allgemeines Künstler-lexikon*, K. G. Saur Verlag GMBH, München – Leipzig, 2003, vol. 39. Morales Marín, José Luís: *Gregorio Ferro* (1742-1812). A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 1999.

¹¹ Ximénez de Cisneros nunha nota biográfica que redacta en 1816 por encargo da Real Academia de Belas Artes de San Fernando diranos:

«Empezó los rudimentos del arte de la pintura en los Venedictinos de Santiago con un Monge de la profesión, que manifestando sus adelantamientos a un Señor Sacerdote, padrino suyo que le suministraba lo necesario, le aconsejó le mandase a Madrid para que continuase sus estudios en la Real Academia».

Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 36.

¹² Pardo Canalís, Enrique: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando*. Madrid. 1967. p. 38.

¹³ Otero Túñez, Ramón: *Arte barroco italiano*. Santiago. Universidade compostelana. 1964. p. 140.

¹⁴ Iglesia, Ramón: «Gregorio Ferro. Apuntes para su biografía». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. XXV, 1927, p. 21.

Aquí o historiador parece ignorar que o pintor retornaría a España a mediados de 1774 onde permanecerá ata finais de 1776, momento no que volvería a Italia definitivamente.

¹⁵ *Distribución de los premios concebidos por el Rey N. S. a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Particular de 5 de Noviembre de 1786*. Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra.

¹⁶ Bedat, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid. Fundación Universitaria Española. 1989, p. 218.

¹⁷ Mengs, Antonio Rafael: «Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey». En *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*. Madrid. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. 1989, p. 91.

¹⁸ Mengs, Antonio Rafael: Op. cit., p. 57.

¹⁹ Mengs, Antonio Rafael: Op. cit., p. 55.

²⁰ Lozoya, Marqués de: «El dietario de Gregorio Ferro Requeijo». En *Correo erudito*. Madrid. 1940, p. 124.

²¹ Murguía Manuel: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid. Establecimiento tipográfico de Ricardo Fé. 1884, p. 54.

²² Como recolle a documentación da Academia este ano houbo unha gran afluencia de artistas que participan nesta terceira clase de pintura, o que fai aínda máis meritorio o segundo premio do noso paisano: Gaspar Llofrío, Juan Fernández de Alguerdo, Narciso Santos, Julián Quintana, José Tarazona, Felix Rodríguez, Pedro Abellón, Pedro de la Vega, Manuel González, Gabriel de Andrade, Severo Asensio, Francisco Xavier Ramos, Alejandro de la Cruz, Matías Cabrera Alvarez, José Cantellops, Vicente Mínguez, José Brunete, Eugenio Jiménez, Juan Lázaro Arias, José Ramos, Eusebio Arroyo, Luís Durán, Francisco Fernández, Lorenzo Martínez, Manuel Musante, Juan Barcelón, Juan Prieto, José Simón, Juan Hernández, Diego Díaz e Gregorio Ferro. *Distribución de los premios concebidos por el Rey N. S. a los discípulos... en la Junta General de 28 de Agosto de 1760*, p. 13-31.

²³ No reverso do debuxo figura a seguinte inscrición: «*Premº 2º tercera clase / año de 1760*» (a tinta, mentres que con lapis asínoa) «*Gregº Ferro*».

²⁴ Os aspirantes a conseguir os premios foron: Luís Lesmes, Lino García, Felix Rodríguez, José Tarazona, Luís Fernández, Francisco Cazas, Francisco Xavier Ramos, Jerónimo Castaño, José Brunete, Enrique José Antonio Campenys, Mateo Esteban, Pedro Boquelman, Severo Asensio, Francisco de Goya e Gregorio Ferro Requeijo. «*Distribución de los premios concebidos por el Rey N. S. a los discípulos... en la Junta General de 3 de Julio de 1763*», p. 13-24.

A acta da sesión de 4 de decembro será máis explicativa, por iso é polo que a recolle por considerala de interese:

«*Gregorio Ferro Requeijo Natural de Sta Maria de Lamas de Galicia de veinte años. Francisco Joseph Goya, Natural de Fuentetodos de diez y siete años. Francisco Xavier Ramos, Natural de Madrid de diecisiete. Luis Lesmes Fenz, Natural de Madrid de diecinueve. Lino Garcia Natural de Madrid de catorce. Feliz Rodriguez, Natural de Madrid de diecinueve y Gerónimo Castaño, Natural de Toledo de diez y seis; Todos los cuales justificaron su Naturaleza y edades con las Fees de Bautismo que tienen presentadas. En cuya virtud quedaron admitidos al concurso y declaró la Junta que lo sean también todos los que durante el representarse justificando ser naturales de estos Reynos y no tienen cumplidos veinte y un años...*»

completándose esta relación con outro documento da mesma institución que presenta algunhas variantes:*Oposición a la Pensión de Pintura*.

Gregº Ferro de 20 años natural de Galicia, tiene Padre en su tierra
Francisco Javier Ramos, de 17 años natural de madrid, Padre Alabardero
Luis Fernández, 19 años natural de Md., no tiene Padre y si Madre pobre.
Felix Rodríguez, 13 años, Padres Sastres.
Lino garcía, 15 años, Pe. Morzo en Sº. Antº de los Portugeses. Matheo Estevan 15 años huérfano de Padre, la Madre sirvienta.
Gerónimo Castaño, 16 años de Toledo, tiene Padre en su tierra.

Francisco Goya, 17 años de Zaragoza, tiene padre Dorador, está Desplazado en esta Corte.
Juan Antº Campan, tiene 16 años, tiene Padres».

Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 41.

25

«*Asimismo Lucio Pison, pretor que era de la España Citerior, con imposiciones nuevas y muy graves que inventó, alborotó los ánimos de los naturales de suerte, que se conjuraron y hermanaron contra él. Llegó el negocio á que un labrador termestino, en aquellos campos le dió la muerte. Quiso salvarse despues de tan gran hazaña, pero fué descubierto por el caballo que dexó cansado: hallado y puesto a cuestión de tormento, no pudieron hacer que descubriese los compañeros de aquella conjuración, dado que no negaba tenerlos. Y sin embargo por recelarse que la fuerza del dolor no le hiciese blandear, el día siguiente sacado para de nuevo atormentarle, se escapó de entre las manos á los que le llevaban, y con la cabeza, dió en una peña tan gran golpe, que rindió el alma: tanto pudo en un rústico la fe del secreto y la amistad. Esto sucedió en España el año cveinte y seis de Christo*».

Mariana, Juan de: *Historia de España*. Madrid. Francisco Oliva, 1839, T. I, lib. IV, cap.I, p. 262-263 (cito por esta edición por ser a máis accesible para min).

²⁶ Arquivo da Real Academia de Belas Artes de San Fernando (A. R. A. B. A. S. F.). Xunta ordinaria de 14 de novembro de 1762.

²⁷ Aos aspirantes propoñíanselles uns temas de historia dun gran rebuscamento, cheos de artificialidade e ata de falsidade, que coartaba calquera idea de orixinalidade que o pintor puidese ter. Claro que iso viría dado polo desexo de coñecer se sabían debuxar, sobre todo, o corpo humano nas súas formas e movementos, se coñecían o repertorio de xestos e as actitudes, e dominaban a anatomía e os escorzos, se sabían compoñer con sensatez e empregar as figuras secundarias e colocalas nunha paisaxe cultural ou no interior da arquitectura.

Un percorrido polos libros de actas dá Academia de Belas Artes de San Fernando déixanos ver as claras o carácter exemplar, didáctico e moralizante dos temas que se propuñan, tanto daqueles que procedían da Antigüidade clásica como os da Historia de España máis recente. De aí a importancia que tiña elixir ben o tema xa que como nos indicaba o profesor das Academias de Belas Artes de San Fernando Francisco de Mendoza:

«*Debe meditarse mucho sobre la elección del asunto, para que tenga interés, y el público ilustrado lo comprenda en el acto, y sea una página de la historia, que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea: porque por bien ejecutado que esté, si el asunto no tiene interés, rebaja infinito el mérito de la obra ... Es menester así que se ha escogido el asunto, leerlo muchas veces hasta dominarlo bien y saberlo de memoria, no concentrándose sólo el párrafo que lo describe, sino leyendo toda la parte anterior y posterior por lo menos desde que el personaje o personajes que constituyen el asunto elegido empezaron a figurar en la historia de que se trata*».

Mendoza, F. de: *Manual del pintor de Historia*. Madrid, 1870, p 31-32. Cit. por Reyero, Carlos: *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 37.

«... Pues bien, / dominando el horizonte del mar, se yergue el escarpada Tmolo / en pronunciada pendiente, y prolongándose por ambas faldas / muere por la una en Sardes, por la otra en la pequeña Hipepa. / Allí es donde Pan -.../ osó menospreciar la música de Apolo / comparándola con la suya- compareció ante el Tmolo como juez / para un duelo desigual. El anciano juez se sentó en su monte / y despejó de arbolado sus orejas; sólo una corona de encina / ciñe sus oscuros cabellos y por sus hundidas sienas cuelgan / bellotas. Y mirando al dios del ganado le dice: 'El juez / está preparado'. Pan hace entonces sonar su rústica zampoña / y con su rudo canto deleitó a Midas, casualmente presente. / Entonces el divino Tmolo volvió su rostro / hacia el rostro de Febo; las selvas acompañaron el movimiento de su cara. / Apolo, con la rubia cabeza ceñida de laurel del Parnaso, / barre la tierra con su manto teñido de púrpura de Tiro; / la lira con incrustaciones de gemas y de marfil de la India, / la sostiene con la izquierda; la otra mano sujetaba la púa, / su pose misma era la del artista. Entonces con diestro pulgar / pulsa las cuerdas, y, cautivado por tan dulces acordes, / el Tmolo ordena a Pan que someta las cañas a la cítara. / El juicio y fallo del sagrado monte agrada a todos; / sólo Midas murmura en contra y tacha el fallo de injusto. / El dios de Delos no tolera que aquellas necias orejas / conserven la figura humana, sino que las alarga de tamaño, / las llena de vellos grisáceos y las deja sueltas por su base, / dándole la facultad de moverse. Todo lo demás / es humano; sólo en una parte de su cuerpo sufre el castigo, / y toma prestadas de orejas de un borrico de lento caminar».

Ovidio Nasón, Publio: Metamorfosis. Libro XI, 149–179 (a edición que utilizo, por ser a que tiña máis a man, é a de Ramírez Verger, Antonio: *Metamorfosis. Ovidio*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 331-332).

²⁹ A. R. A. B. A. S. F. Xunta xeral de 19 de xuño de 1763.

³⁰ Buendía, J. Rogelio e Pena, Rosario: «Goya académico». En *El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» C.S.I.C. 1989, p. 303.

³¹ Este será o primeiro contacto, e ademais frustrado, de Francisco de Goya coa Academia

³² Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 40.

³³ No anverso faise constar: «Greg^o Ferro año 1763 / prem^o Segunda Clase» (a tinta).

³⁴

«... la Emperatriz de Constantinopla, huida de su casa y echada de su imperio, vino á verse con el Rey: Balduino su marido y Justiniano patriarchâ, echados que fueron de Grecia por las armas de Michâel Paleologo, en el camino según se entiende cayeron en manos del Soldan de Egypto. La Emperatriz por nombre Marta con el deseo que tenia de librar á su marido, concertó su rescate en treinta mil marcos de plata. Para juntar esta suma tan grande fué primero a verse con el Padre Santo y Rey de Francia: últimamente llegada á Búrgos el año del Señor sesenta y ocho deste centenario, suplicó al Rey su primo, solamente por la tercera parte deesta suma. El Rey se la dió toda entera; que fué una liberalidad de mayor fama que prudencia, por estar los tesoros tan gastados. Lo que principalmente los señores le cargaban, era que con vano deseo de alabanza consumió en esto los subsidios y ayudas del reyno, y para suplir sus desórdenes desaforaba los vasallos: los áimos una vez alterados las mismas buenas obras las toman en mala parte...».

Mariana, Juan de: Op. cit., T. III, lib. XIII, cap.XVI, p. 253.

³⁵ Esta proba narra a contenda entre dous ilustres oficiais da nosa historia, entre o famoso capitán Diego García de Paredes que loitou nas guerras de Granada, Italia e contra os turcos, distinguíndose no sitio de Cefalonia, e que serviu no exército do Papa Alexandro VI contra os Ursinos, arrebatándolles a praza de Ostia, e Juan de Urbina, un dos mellores capitáns españois do seu tempo, que inicia a súa carreira militar en África e que despois pasa ás ordes do Gran Capitán en Italia, co que adquiriría a gran reputación da que gozou.

O Marqués de Pescara, Fernando Francisco de Avalos, xeneral italiano, descendente de ilustre familia española, contribuíu cos seus soldados á vitoria de Vizenza, ao asalto da praza de Milán, á batalla de Bicoca e á capitulación de Cremona. Estivo no sitio de Génova e dirixiu a famosa batalla de Pavía, en que derrotou ao poderoso exército dos franceses e os seus aliados. Morreu aos 35 anos de idade.

Azcárate Luxan, Isabel; Durá Ojea, Vitoria; Fernández Agudo, M^a Pilar; Rivera Navarro, Elena; e Sánchez de León Fernández, M^a Ángeles: *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)* . Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. 103-104.

³⁶ *Distribución de los premios concedidos... en la Junta General de 3 de Agosto de 1766*, p. 30-33.

³⁷ *Distribución de los premios concedidos... en la Junta General de 3 de Agosto de 1766*,p. 34-39.

³⁸ Dos pormenores da votación temos noticias grazas ao documento que publica Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 230-231:

«Formose la Junta a las ocho y media de la mañana y habiendo los profesores de Pintura presentado muchos asuntos ... se sacó por suerte el siguiente Juan de Urbino y Diego de Paredes en Italia a vista de el exercito español, disputando sobre qual de los dos se habian de dar las Armas del Marques de Pesacara ...pasamos a distribuir los dichos asuntos en las salas de principios y los opositores las tres clases dándoles para trabajar los medios pliegos de papel de Olanda a cada uno rubricados todos por el Sr. Viveprotector y por mí; y los que se presentaron fueron los siguientes en la primera Clase: Gabriel Juez, Ramon Bayeu, Francisco de Goya, Bernardo Martínez Barranco, Joseph Canellps, Luis Fernández, Juan Bautista Bru, y Gregorio Ferro ... Traído a la Sala de prueba de los ocho opositores de esta clase numeradas sin los nombres de sus autores pues estos con los números correspondientes los tenía en lista separada el Sr. Viceprotector en la forma que siempre se ha practicado, fueron reconocidas y examinadas por los ocho referidos vocales y empezando a votar en público por el más moderno, los Sres. Rodríguez, González y Maella votaron por la del número 20, los Sres. Dn. Antonio y Don Alejandro Velázquez, Palomino y Monfort votaron por la del número 23 y el Sr. Calleja por la del número 27 en este estado y sin publicar los nombres correspondientes a los citados números se colocaron las pruebas unidas a los Quadros de Pensado; se reconocieron nuevamente por los dichos ocho vocales y formando sus dictámenes sobre correspondencia que tenían entre sí, se hizo la segunda votación en estos términos. Los señores Rodríguez, Gonzalez, Calleja, Dn. Antonio Velázquez y Maella votaron por el número 27. Y habiendo preguntado el Sr. Viceprotector si alguno tenía que reformar o rebocar su voto, todos contestaron permanecieron en la que había dado en cuya consecuencia y con arreglo a lo dispuesto en el citado Artículo 30 de los estatutos que dó en virtud de esta última votación el primer premio de esta primera clase a favor del número 27 que obtuvo cinco votos, y el segundo a favor del número 23 que tuvo tres votos, entonces

en la lista del Sr. Viceprotector; se hallo que la obra señalada con el número 27 es la de Ramón bayeu, natural de Zaragoza de edad de veinte años y la señalada con el número 23 de Luis Fernández natural de Madrid de edad de veinte y uno años y así el premio a la primera clase perteneció a ramón Bayeu y el segundo a Luis Fernández la prueba del número 20 que tubo a su favor tres votos es de Gregorio Ferro».

³⁹ Buendía, J. Rogelio e Pena, Rosario: Op. cit., p. 304.

⁴⁰

«En el tiempo también del rey Ordoño pone aquella Crónica otra gran victoria del Conde. Cuenta, como habiendo hecho el Rey de Navarra algunas entradas en Castillas y daño en las tierras del Conde Fernán González, el quiso hacer venganza, y entrando por Navarra obligó a al Rey á salir á la resistencia, sin esperar el socorro del Conde de Tolosa que venia en su ayuda. La batalla se dio, y el Conde mató por su mano en ella al Rey de Navarra, y el quedó mal herido de la suya, y con esto hubo la victoria, haciendo llevar el cuerpo del Rey muy honradamente a Pamplona. El Conde de Tolosa recogio los Navarros que iban huyendo, y se encontraron con él, y acaudillándoles, pasó adelante á pelear con el Conde Fernán González. También lo mató al de Tolosa el de Castilla en la batalla, y habiendo vencido a los Navarros y Francesees, usó tanta hidalguía y gentileza, que soltando todos los caballeros Franceses que habían sido presos, les dio el cuerpo de su señor ricamente cubierto y aderezado, para que lo llevaran á enterrar a sus Estados».

Morales, Ambrosio de: *Crónica general de España*, Tomo III, lib. XI, cap. LXVI, p. 77-78. Cf. Azcárate Luxan, Isabel e outros: Op. cit., p. 124 e 126.

⁴¹ Azcárate Luxan, Isabel e outros: Op. cit., p. 123.

⁴²

«A las nueve de la mañana se juntó la Junta presidiéndola el Sor. Viceprotector. Di cuenta de que estavan entregadas las obras de los opositores que aunque en la Pintura firmaron

En la primera clase Manuel de la Cruz, Feliz Rodríguez, jacinto Gómez, Mariano Ylla, Joseph Ramón Guillén Gregorio Ferro, Joseph Franco. Fernández Mondoñedo y Franco. de Vicente y de Borcasa desde Valencia ...

Colocadas pues por sus clases las obras de los mencionados opositores para las pruebas que han de hacer de repente, presentaron los profesores de Pintura y Gravado de Estampas muchos asuntos que se reconocieron y la Junta convino en los siguientes.

Para la primera El Conde Fenán González avista de exercuito entrega el Cadaver del Conde de Tolosa a los Gefes de las tropas vencidas de ese Principe ...

A este tpo. ee había formado la acostumbrada lista de opositores y recogidas sus pruebas, se señalaron por el Sor. Dn. Pedro de Silva con Numº, se colocaron en la separacion corresppte. y ley el estatº 30 que habla sobre el modo de votar los premios, las ordenes del Rey y acuerdos de la Academia que han arreglado las actual práctica, y en observancia de todo ello se procedió á la votaon.

Para ella se hallaron presentes con derecho á votar el la pintura los trece vocales siguientes: A saber los Sres. Mena como Director general, González, Calleja, Velázquez, Peña, Bayeu, Mella, Palomino, Zavalza, Monfort, Carmona, Aguirre y Montaner.

Para la primera clase, empezándose a votar por el mas moderno, los Señores Mena, Calleja, Velázquez, Bayeu, Monfort, Carmona y Aguirre votaron por la prueba del Numº 5: los Sres. González, Peña y Maella por la del num. 3 y el Sr. Martínez por la del num. 6, entonces se vio en la lista del Sr. Dn. Pedro que el núme. 5 es Gregorio Ferro, el 3 Mariano Ylla, y el 6 Josph Beratón se colocaron todas las pruebas vnidas á los Quadros de sus respectivos, se reconoció por todo por los mismo vocales y formando su juicio sobre y vnas y otras obras y sobre la recíproca correspondencia entre ellas se hizo la segunda votación en esta forma.

Los Señores Velázquez, Peña, Palomino, Aguirre y Montaner votaron por el num. 2 que es Jacinto Gómez. Los Sres. Mena González, Bayeu y Zavalza por el 3 que es Mariano Ylla. Y los Señores Calleja, Maella, Monfort y Carmona por el 5 que es Gregorio Ferro de cuya votación resultó el primer premio de esta primera clase a favor de Jacinto Gómez y el segundo empatado entre Ylla y Ferro para decidir se votó sobre los dos solos, los Señores Mena, González, Calleja Velázquez, Maella, Monfort, Carmona y Muntaner votaron por Ferro y los Señores Peña, Bayeu, Palomino, Zavalza y Aguirre, por Ylla, en estos términos quedó el segundo premio de la primera clase por Gregorio Ferro».

En conseqº a todo lo referido resulta que con arreglo al estatuto 30 a las órdenes del Rey, y a los Acuerdos de la Academia quedan legitimte. aplicado los premios de Pintura y Gravado de Estampas del presente Concurso...».

Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 237-238.

⁴³ A obra é estudada con detemento páxinas máis adiante por José Manuel B. López Vázquez baixo o título: *A obra e o estilo de Gregorio Ferro Requeijo*.

⁴⁴ Azcárate Luxan, Isabel e outros: Op. cit., p. 124.

⁴⁵ A. H. D. S. Fondo parroquial de San Juan Apóstol de Santiago. Libros sacramentais de casados (1752-1800), fols. 153v – 154.

⁴⁶ A. R. A. B. A. S. F. Atado 41-1/1. Cf. Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 248.

⁴⁷ Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 55 e 240.

⁴⁸ *Distribución de los premios concedidos... en la Junta General de 17 de Julio de 1784*, p. 106.

⁴⁹ Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 56 e 241-242.

⁵⁰ Fernández Castiñeiras, Enrique: *Un siglo de pintura gallega* ... p. 640-645; e «La pintura religiosa». En Galicia. «*Siglo XIX*». *Hacia la modernidad*. Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1998, p. 90.

«El antiguo retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en el trascoro de la Catedral de Santiago» en Homenaje

a la Profesora Dra Dª Maria del Socorro Ortega Romero (no prelo).

⁵¹ De ambos lenzos nada vou dicir porque serán máis tarde estudados polo profesor López Vázquez en «*A obra e o estilo de Gregorio Ferro Requeixo*».

⁵² Agueda, Mercés e Salas, Xavier: *Cartas a Martín Zapater*. Madrid, ed. Turner, 1982, p. 64.

⁵³ Viñaza, conde de la: *Goya: su tiempo, su vida y sus obras*. Madrid, 1887, p. 179.

⁵⁴ A. R. A. B. A. S. F. Atado 41-1/1. Cf. Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 58-59 e 242.

⁵⁵

«*En virtud de acuerdo de la Junta Particular de Abril y de la que previenen los Estatutos, leí los memoriales de los pretendientes á la plaza vacante de Tenientes de Pintura que fueron los Señores dn. Ginés de Aguirre, dn. Francisco Goya y dn. Gregorio Ferro. Se procedió a la votación secreta y resulto que de veinte y un vocales quatro estubieron por dn Ginez de Aguirre, ocho por dn. Gregorio Ferro. Y nueve por dn. Francisco Goya; en virtud de lo qual se acordó proponer a este en primer lugar, y a Ferro en segundo para que S. M. elija el que fuere de su Rl. Agrado. El Sor. Bayeu no voto por ser cuñado del Sor. Goya*».

A. R. A. B. A. S. F. Libro de actas 3-84, xunta de 1 de maio de 1785.

⁵⁶

«*Exmo. Sr. Dn. Gregorio Ferro, discipulo de la Rl. Academia de S. Fernando individuo de merito de la misma, a los pies de V. e. con el mayor respeto, le hace presente, como de edad de quinze años vino a frequentar estos estudios y habiéndolos continuado constantemente, logró los premios generales de la tercer,. Segunda y primera clase. Obtuvo por oposición una de las Pensiones que acostumbra dar la Academia en esta corte, y antes diferentes ayudas de costa de las que mensualmente se reparten a los mas beneméritos. Por disposición del Sr. Viceprotetor hizo sin interés algº barios dibuxos para la sala de principios. De orden de S. M. pintó dos quadros pº la Yglesia de Alpages el el Rl. Sitio de Aranjuez, el uno copia del que hay en Palº de Rafael de Urbino y representa la calle de Amargura el otro la Crucifixion, de invención suya que tuvo la honra de presentar a su Magestad y que fuese de su Rl. Agrado. Tuvo el encargo de inventar y dibujar los asuntos del poema de la Musica que se grabaron; otro de orden del rey y tambien pº grabar y era el retrato de fr. Sebastián de Jesús; una concepción pº el Consejo de ordenes y ultimamente uno de los quadros pº la Yglª de S. Franco. que de orden de S. M. se le engargó. Omite otras muchas obras que ha hecho así para el público, como pº particulares: y por tanto hallarse Vacante una plaza de director de pintura, A. V. E. rendidamente suplica se digne tenerlo presente pº la propuesta en la plaza de Teniente de Pintura que ha resultado vacante por muerte de D. Antonio González, cuya gracia espera de la bondad de V. E. Madrid 3 de julio de 1788*».

A. R. A. B. A. S. F. Atado 41-1/1. Cf. Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 60-61 e 248.

⁵⁷ *Distribución de los premios concedidos ... en la Junta Publica de 9 de Julio de 1790*, p. 140

⁵⁸ A. R. A. B. A. S. F. Libro de actas 3-85, xunta ordinaria de 3 de agosto de 1788.

⁵⁹ A. R. A. B. A. S. F. Libro de actas 3-85, xunta ordinaria de 7 de agosto de 1788.

⁶⁰ *Distribución de los premios concedidos... en la Junta Publica de 13 de Julio de 1796*, p. 42-43.

⁶¹ A. R. A. B. A. S. F. Libro de actas 3-12, xunta particular de 6 de setembro de 1795.

⁶³ A. R. A. B. A. S. F. Atado 41-5/1; cf. Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 258-259.

⁶⁴ A. R. A. B. A. S. F. Atado 41-1/1; cf. Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 67-68 e 265-266.

⁶⁵ A. R. A. B. A. S. F. Libro de actas 3-85, xunta ordinaria de 4 de xuño de 1797.

⁶⁶ Viñaza, Conde de: *Adiciones al diccionario de Ceán Bermúdez*. Madrid, 1889, vol. II, p 197.

⁶⁷ Ponz, A.: Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Madrid, Viuda de Ibarra, hijos, y compañía, 1784-94.

⁶⁸ *Distribución de los premios concedidos... en la Junta Publica de 27 de Julio de 1805*, p. 27.

⁶⁹

«*Nuevamente la Academia de San Fernando vuelve a humillar a Goya haciéndole sufrir un nuevo fracaso. Nuestro artista se encuentra ahora en la plenitud de su genio. Y, sin embargo, cuando el 30 de octubre se presenta como candidato a las elecciones para el cargo de director general, obtuvo sólo ocho votos. Y en cambio, un pintor adocenado y mediocre, Gregorio Ferro, veintinueve. Es indecible esta mezquindaz espiritual y esta estupidez profesional...*»,

CAMON AZNAR, J: «Arte español del siglo XVIII». Historia general del arte. Summa Artis. Madrid, 1984, p. 305-306.

⁷⁰ A. R. A. B. A. S. F. Atado 1-41/1.

⁷¹ Gudiol, J.: Goya. Barcelona, 1970, p. 19.

⁷² Xa en abril de 1794 o mesmo Goya envíalle un patético escrito ao secretario da Academia, Isidoro Bosarte, no que lle comunica a imposibilidade de oír aos seus alumnos:

«*Muy Sr mío. Participo a Vm. q(u)e asistí anoche a la salña de principios: y por mas esfuerzos, q(u)e mis deseos de ser útil, hice perdí la esperanza, por ahora, de poder servir; por no hoir nada de lo q(u)e me decian, y ser la causa de la dibersión de los muchachos: Yo lo siento entrañablemente el dar esta molestia a mis compañeros pero es preciso Vm. tome la determinación q(u)e correspomda, mandando cuanto guste a su afo....*».

A. A. B. A. S. F. Atado 1-21/9. Cf. Buendía, J. Rogelio e Pena, Rosario: Op. cit., p. 307.

E volverá facerse patente no momento no que presenta a súa renuncia á Dirección de Pintura:

«... dada su achacosa salud y sobre todo por la sordera». E cando a Academia, o 2 de abril de 1797 fai o seguinte informe facendo constar que: «Siente mucho ver en tan deplorable estado de salud a un profesor de tan distinguido mérito y que una de las enfermedades sea la sordera, tan profunda que absolutamente no oye nada, ni aun los mayores ruidos, desgracia que priva a los alumnos de poderle preguntar en la enseñanza».

A.A.B.A.S.F. Libro 3-125. Cf. de Buendía, J. Rogelio e Pena, Rosario: Op. cit., p. 308.

⁷³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: «Los pintores de cámara de los reyes de España. Los pintores de los Borbones». En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1916, p. 286.

⁷⁴ Fernández Castiñeiras, Enrique: *Un siglo de pintura gallega...*, p. 126.

⁷⁵ Sen dar razóns nin mencionar procedencia distintos autores dan como data de nacemento a do ano 1744, erro que cremos que ten a súa orixe en Sánchez Cantón, Francisco J.: «Escultura y Pintura en el siglo XVIII», *Ars Hispaniae*, vol. XVII, P. 198.

⁷⁶ MURGUIA, M.: Op. cit., p. 214

⁷⁷ MURGUIA, M.: Op. cit., p. 214.

⁷⁸ GIL, J. M.: «La catedral de Santiago». *Seminario Pintoresco Español*, 1839, p. 363.

⁷⁹ VESTEIRO TORRES, T.: *Galería de gallegos ilustres*. Barcelona, 1955, vol. II, p. 119.

⁸⁰ O pintor de Santa María de Lamas, Boqueixón, fixera seu testamento o día 16 de decembro de 1800 ante o notario madrileño Jacobo Manuel Manrique e redáctao nos seguintes termos:

«En el nombre de Dios todo Poderoso y de la Reina de los Angeles Maria Santísima, Amen. Sepase por este publico Ynstrumento de Testamento, ultima y postrimera voluntad, como Yo Dn. Gregorio Ferro, de estado Viudo de D^a Maria Benita de Castro y Quintela, natural que soy de la Feligresia de Sta. Maria de Lamas Arzobispado de Sn. Tiago, Reino de Galicia, hijo legítimo, de legítimo matrimonio de Dn Cayetano Ferro y de D^a Maria Requeijo, difuntos, natural el primero de dha Feligresia, y la segunda de la de Sergude, y vecinos que fueron de la citada de Lamas, todo en el mismo Arzobispado. Hallándome por la divina misericordia en mi sano juicio, memoria y entendimiento natural, creyendo como firmemente creo, y confieso en el altísimo e incomprensible Misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, Tres Personas Realmente distintas y in solo Dios verdadero y en todos los demas y Sacramento que enseña, manda, cree y confiesa nuestra Sta Madre Yglesia, católica, Apostólica, Romana, en cuya fee y creencia he vivido y protesto vivir y morir como católico Christiano: Temiendome de la muerte, que es indispensable a toda viviente Criatura, su hora y modo dudable, apeteciendo estar prevenido para quando esta se verifique hevitando las malas consecuencias de la improvisa o repentina, valiéndome del amparo y protección de Maria santísima, Espíritus Angélicos y Santos de la celestial Jerusalerm para que intercedan con Dios nuestro Sor. Meperdone mis culpas y pecados, no atendiendo a su gravedad y si a su infinita miseridordia, colocando mi alma en los descansos a su honra, y gloria digo y ordeno este mi Testamento en la forma siguiente;

Encomiendo mi Alma a Dios nuestro Sor. que la crió y redimió con su preciosísima sangre y el Cuerpo a la tierra de cuyo elemento fue formado, el hallándose cadáver se amortaje con el habito de nro. Padre Sn. Francisco, y sepultado en la Yglesia Parroquial donde fuese Feligrés al tiempo de su fallecimiento, cuyo entierro ha de ser de día y siendo competente se me diga Misa de cuerpo presente con Diácono, Subdiacono, Vigilia y Responso.

Quiero que a la mayor brevedad se celebren por mi alma e intención y por la de mis Padres, Parientes y demás de mi obligación, cien misas rezadas con limosna de seis rs. vn. cada una y sacada la quarta Parroquial las restantes se distribuirán por mis Testamentarios a los Combentos que les pareciere a cuyo fin les encargo procuren el que se verifique el que se digan el día de mi entierro.

Que se den a los Santos Lugares de Jerusalén, Redempción de Cautibos, Hospitales general y Pasión de esta Corte la limosna acostumbrada con que los aparto de todo el dro. que pudieran tener a mis bienes.

Es mi voluntad que si al tiempo de mi fallecimieneto se hallase entre mis papeles una memoria escrita o a lo menos firmada de mi puño, que contenga algunas declaraciones, prevenciones, legados u otras cosas corres`pondientes a mi última voluntad, se esté y pase inviolablemente por su tenor como parte esencial de ella y reduciendose a Escritura pública, se protocolize y una a este Testamento para su entera observancia y cumplimiento.

Mando a Eusebio y Angela Ferro, mis hermanos tres mil rs. vn. a cada uno, y a falta de ellos a sus hijos, y pido, me encomienden a Dios.

Declaro para que todo tiempo conste que de mi matrimonio contraido con la enunciada D^a María Benita de Castro y Quintela no me quedo ni tengo hijo alguno y quando se efectuó el matrimonio, no otorgue a la susodha Carta de dote de los bienes y efectos que a él trajo ni capital de los que yo tenía, y me pertenecían y quando se verificó su fallecimiento otorgó su disposición testamentaria en el que nombró por heredera a D^a Juana Quintela, su Madre y a mi me legó el tercio y quinto y procediendo con la honradez y buena armonía que correspondia, no se hizo Ymbentario, descripción, ni Liquidación de quanto a cada uno podia tocar, haviendonos mantenido de común y como una masa de todos los bienes legítimos de ambos. Y en prueba de ello la enunciada D^a Juana Quintela otorgó su testamento a cinco de Diciembre de mil setecientos ochenta y seis ...

Nombro por mis Testamentarios y Alvaceas a Dn. Carlos Domen y a Dn Manuel Domen, Presvitero Penitenciario de la Bobeda de la Yglesia Parroquial de Sn. Ginés y Capellán de las Sas. Comendadoras de Calatraba, a Dn. Juan Alonso, a Dn Josef Picado, a Dn. Diego Mao y Somoza, vecinos de esta Corte a los cuales y a cada uno insolidum, doy poder y facultad cumplida, para que despues de mi fallecimiento cumplan, paguen y ejecuten todo el contenido en este mi testamento y que contenga la memoriasí la dejase, para lo que lo dure el cargo todo el tiempo que huvieren de menester; aunque exceda del año y dia que prefine el dro. porque les prorrogo el competente.

Y despues de cumplido y pagado este mi testamento en el remanente que quedase y fincase, mediante no tener como no tengo heredero forzoso nombro por mi único y universal heredero fideicomisario de todos mis bienes, muebles, raizes, derechos, acciones futuras sucesions y demás sin limitación a Dn. Eugenio Ximénez Cisneros, vecino de esta Corte, a quien tengo comunicado todas las cosas concernientes a mi conciencia por la gran satisfacción y confianza que tengo de su cristiano mode de proceder: Y en su virtud luego que se verifique mi fallecimiento, entre

y se apodere de todos ellos y disponfa mi entierro en la forma que le tengo comunicado, con la distribución de mis bienes, con mi heredero fidei comisario, en el modo y puntualidad que de antemano tenemos acordado: Y le relevo de dar cuentas a ningún Señor Juez, ni otra persona eclesiástica, ni secular sea por el motivo que fuere. Y le suplico se sirva aceptar este penoso encargo, como me lo prometo del reciproco afecto que en el Señor nos hemos profesado y de su notoria caridad para con migo, y que me encomiende a Dios.

Y por el presente revoco, anulo, doy por nulos de ningun valor ni efecto todos y qualesquiera testamentos, poderes para testar, codicilos y otras últimas disposiciones testamentarias que antes de ahora haya hecho y otorgado por escrito de palabra o en otra forma para que ninguno valga ni haga fêe, en el juicio ni fuera de él salvo este y referida memoria si se me hallase, que quiero valga y sirva, por mi alma, postrimera y declarada voluntad o en aquella via y forma que mas haya lugar en derecho. En cuyo testimonionasí lo otorgo ante el presente Escribano del Número de la villa de Madrid a diez y seis de Diciembre de mil y ochocientos, siendo testigos Dn. Fernando Escobar Miñón, Escribano de S. M. Dn. Manuel Cuesta Ximénez, Dn. Cayetano Barela y Andrade, Dn. Felipe Piñeiro, y Dn. Paulino Bris y Torrecilla, residentes en esta Corte, lo firmó el otorganate, de todo lo qual y de su conocimiento Yo el Escribano doy fee»

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo 21.875, fols. 932-935; cf. Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 71-3 y 272-275

⁸¹ Archivo parroquial de la iglesia de San Ginés de Madrid, libro 19, fol. 273, en Morales Marín, José Luís: Op. cit., p. 305-306.

A obra e o estilo de Gregorio Ferro

JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ.
Universidade de Santiago de Compostela

1. OBRAS DE FORMACIÓN E AFIANZAMENTO COMO PINTOR

A Alegoría do Nacemento do Infante Carlos Clemente (Figura 8)

A primeira obra que nos chegou de Gregorio Ferro é o exercicio correspondente á proba de pensado do premio de Primeira Clase do ano 1772 que debía de facerse segundo o tema dado:

«Se representará a Dios en forma de un venerable anciano, en acción de encomendar la custodia del recién nacido infante á los Santos ángeles á San Lorenzo y á San Genaro!».

Ademais das figuras establecidas polo exercicio, Ferro completa a escena, ligando o neno, primoxénito dos Príncipes de Asturias, á monarquía española, mediante a figura alegórica que o sostén en brazos diante do trono e a representación do infiel vencido apostado fronte ao escudo real, co que a narración gaña en complexidade, pero perde claridade, pois Deus Pai, o mesmo que San Lorenzo e San Xenaro, queda relegado a un segundo termo e parece que é a propia monarquía española quen encomenda a custodia do Neno aos santos anxos.

A esta falta de claridade contribúe decisivamente a composición dubitativa entre os esquemas rococós e os académicos clasicistas. Rococó é a falta de monumentalidade das figuras, a noción vaporosa do espazo na que aparecen fundidas sen descontinuidade as esferas celeste e terrestre e a concepción pictórica e sensual da obra. Tamén é de tradición rococó e aínda barroca, o primar compositivamente un tema, como é neste caso o grupo da monarquía e os santos anxos, ao que se someten secundariamente os outros; a utilización de figuras repoussoir como o turco que nos introduce na escena ou a utilización de eixos de forza na composición (como a diagonal que vai desde esta última figura ata a dos santos protectores Lorenzo e Xenaro a cal cortándose coa xerada desde o pebeteiro do primeiro termo á columna detrás do trono, destaca o núcleo principal do cadro formado pola monarquía española co infante Carlos Clemente en brazos). Académico clasicista, pola contra, é o intento de primar unha composición piramidal en torno á figura do infante e o errado contraposto entre a figura de Deus Pai e o anxos voante do primeiro termo.

Logo hai supervivencias de motivos que se usan por inercia, sen



Figura 8. Gregorio Ferro: A Alegoría do Nacemento do Infante Carlos Clemente.

saber sacar partido deles, por exemplo a tarima sobre a que levanta o trono ou mellor aínda a natureza morta formada polo pebeteiro e o pano que o rodea e que resultan simplemente anecdóticos e, por conseguinte, totalmente innecesarios pictoricamente falando, porque si se dispuxeron para fixar o primeiro termo, este xa estaba plenamente subliñado polo turco e o chanzo do estrado e si se fai para pechar circularmente o espazo xerado polo grupo en torno ao infante ou producir o arranque doutras liñas de forza menores que abran a escena en todas as orientacións espaciais destacando o núcleo temático, evidentemente o efecto non se consegue coa resolución que debese, producindo impresión dunha composición esfíañada.

O máis importante deste pequeno cadro é que nel temos xa claramente especificados moitos dos compoñentes do estilo persoal do Ferro, como son a teatralidade do xesto, sobre todo das mans, redundante no significado; a falta de monumentalidade das figuras; a concepción vaporosa do espazo (unindo, ademais, as esferas celeste e terrestre) e a utilización dunha paleta de raizame veneciana, pero conscientemente arrefriada (no cadro temos ademais dos dourados, carmíns e laranxas, os definitorios azuis ultramar e verdes acedos), e tamén algunha das súas principais deficiencias como poderían ser, a parte dunha certa pusilanimidade, o gusto por ateigar as representacións con figuras e motivos anecdóticos, caendo en composicións inconexas, e tendo problemas para inserir as figuras coherentemente no espazo, resultando, ás veces, evidentes as desproporcións e a inorganicidade entre os seus membros (véxase, por exemplo, o anxo voante do primeiro termo).

Os Retratos da Familia de San Rosendo do Mosteiro de San Salvador de Celanova.

O primeiro compromiso de importancia do que temos constancia que Gregorio Ferro asume como pintor é a realización da serie de retratos da familia de San Rosendo para o Mosteiro beneditino de San Salvador de Celanova, a cal inscríbese na moda do momento que manifestan numerosas institucións laicas ou relixiosas españolas de prestixiarse mediante a realización de galerías de retratos dos seus fundadores ou dos seus membros máis destacados. Neste sentido, o mosteiro ourensán de Celanova podía congratularse non só de ser fundado por un Santo, San Rosendo, senón que, como o testemuñaban os documentos conservados no propio cenobio, toda a familia deste contribuíra decisivamente a iso e ao seu engrandecemento. De aí a razón da serie.

Nos retratos conservados, pois perdeuse o de Adosinda, unha irmá do Santo, Ferro diferenza claramente a San Rosendo (*Figura 11*) e á súa nai, Ilduara (*Figura 12*), dotándoos dunha iconografía na que se resalta a súa comunicación coa divindade. Iso é lóxico para o caso do fundador, pois este era un trazo típico da representación da santidad², pero non tanto para a súa nai que nunca fora canonizada, aínda que tivese fama de santa. Con todo, ao representala deste xeito, o que se estaba facendo era non só destacar a Ilduara como fervorosa deo-vota/devota, senón tamén subliñar a concepción milagrosa do seu fillo primoxénito³ Rosendo, a cal contaba así, no século XII, a Vita Rudesindi:



Figura 11. Gregorio Ferro: San Rosendo. Convento de San Salvador de Celanova. Foto de César Candamo.



Figura 12. Gregorio Ferro: Retrato de Ilduara. Mosteiro de San Salvador de Celanova. Foto de César Candamo.



Figura 13. José Ferreiro: San Rosendo. Mosteiro de San Martiño Pinario. Santiago de Compostela. Foto de César Candamo.



Figura 14. Mateo de Prado: San Rosendo, Coro do mosteiro de San Martiño Pinario Foto de César Candamo.



Figura 15. San Rosendo, Coro do mosteiro de San Salvador de Celanova. Foto: César Candamo.

«San Rosendo, bispo da Igrexa de Dumio, naceu dun preclaro liñaxe rexio, a saber, o seu pai foi o conde Gutierre, e a súa nai Ilduara; o seu pai, conde na rexión de Galicia e provincia de Portugal, contraeu lexítimo matrimonio con dita Ilduara, facéndoa a súa esposa. Logo de levar unha vida xusta e abundar en todos os bens que parecen promover a felicidade, soamente viuse privado da alegría de ter fillos, que se lle malograban porque nacían mortos. Aínda que de berce real e dotado de boa figura e excelente saúde (que os mortais estiman os bens principais), e satisfeito coa beleza da súa santa esposa, entristeciase porque conservaba a súa facenda para herdeiros alleos. Percorre, pois, coa súa esposa diversos mosteiros, sen parar de depositar ofrendas e incenso nos altares dos santos, regando coas súas bágoas as igrexas destes. E ocorreu que o devandito conde Gutierre estaba, segundo dise, ante Coimbra, co rei Ramiro, fillo do rei Ordoño, nunha expedición militar, e a súa esposa Ilduara quedara en Salas, sen cesar nas súas continuas súplicas (Salas é unha vila real que dista unhas dúas millas dunha igrexa que fora consagrada na honra de San Salvador no monte Córdoba). Ela mandou preparar un camiño pola cima do monte para poder asistir á celebración dos divinos oficios e obter de Deus a súa reiterada petición. E ía a diario á igrexa de San Salvador polas fragosidades do monte case en liña recta, sen a axuda de ningunha cabalería nin apoio de xentes armadas ou damas de compañía, segundo é costume; pola contra, marchaba cos pés descalzos sostida polo Espírito Santo.

Agora ben, cando xa se sentía angustiada, en parte polas dificultades do camiño, en parte polas súas frecuentes vixilias e a parquedade do alimento, prostrada ante o altar de San Salvador, con incesantes saloucos e continuos golpes de peito rezou así ao Señor: «Señor Deus, rei da gloria eterna: Ti, que te dignaches crear o home do limo da terra á túa imaxe e semellanza e da súa costela darlle unha compañeira semellante a el; Ti que te dignaches darlle a Set para substituír a Abel, a quen o seu inícuo irmán matara por soa envexa; Ti que baixo a imaxe da Trindade aparecéndoches a Abraham visitaches á estéril Sara, e quitándolle o oprobio da escrava alegráchela co nacemento de Isaac; Ti que a Ana logo de orar en Silo e de ser tratada de ebria polo Sacerdote Eli, recibíchela no teu templo dous anos despois co seu fillo Samuel; Ti que honraches á nonaxenaria Isabel, cando ela concibira, coa visita da túa nai a Virxe, xa tamén preñada, a quen dixó con espírito profético: «Por que o que veña a nai do meu Señor a visitarme?: escóitame a min, a túa escrava, e dignate alegrarme cun fillo que poida ofrecer, como Abraham a Isaac, en louvanza e gloria do teu nome». En canto acabou a súa oración caeu baixo un doce soño, e para que non dubidase de

que a súa petición se cumpriría, foille prognosticado por unha visión anxélica, que, como se vería, o seu fillo santificado por Deus gardaría os preceptos divinos e libraría a moitísimos dos lazos do díaño cos seus coitados de pastor.

Unha vez esperta do soño, mandou recado ao seu marido para que volvese xunta a ela sen demora e canto antes. El obedeceu inmediatamente á súa petición e, volto xunto a ela, cando soubo polas súas palabras a revelación que tivera, no tempo oportuno uniuse á súa muller, a cal concibiu o seu fillo de acordo coa revelación divina o día sexto das kalendas de marzo»⁴.

De feito o propio Ferro chegaría a representar posteriormente, no seu debuxo para unha stampa de San Rosendo (Figura 18) que a devoción do abade Crespo gravou Juan Moreno Tejada o ano 1799⁵, a escena da visión anxélica de Ilduara, baixo o tema de encadre a Anunciación.

Non é de estrañar entón que tamén nesta ocasión Ferro caracterizase á «escrava» Ildurara co arroubo de María, a escrava do señor, aínda que se suprimise a presenza do anxo, ata o punto que a súa cabeza puidese estar directamente inspirada na da Virxe do cadro A Virxe e o neno (Figura 19), pintada por Mengs entre 1774 e 1776 que pertencía ao Palacio Real de Madrid. Ferro terminaría de caracterizar ao seu personaxe co xesto plenamente estandarizado de humildade e fervorosa oración de levarse a man esquerda ao peito e estender a dereita cara abaixo, mostrando a palma aberta, alternativo daquel de estender as dúas mans coas palmas abertas cara o chan que o propio Ferro utilizará posteriormente na súa imaxe da Virxe da súa Anunciación compostelá⁶ e subliñaría o seu status social, ataviándoa con luxosas vestiduras e pulseiras de perlas portadas con gran elegancia⁷.



Figura 16. Guido Reni: Retablo do Voto de Bolonia.



Figura 17. Mengs: Retrato de Mariana de Silva e Sarmiento, Duquesa de Huescar.



Figura 18. Gregorio Ferro: Estampa de san Rosendo que a devoción do abade Crespo gravou Juan Moreno de Tejada. Museo arqueolóxico provincial de Ourense.



Figura 19. Mengs: *A Virxe e o neno*.

Neste punto podemos apreciar ata onde alcanza a débeda que Ferro ten contraída con Mengs, que vai moito máis alá de motivos concretos, como puidese ser a inspiración do rostro de Ilduara no da Virxe do cadro antes apuntado, e que alcanza á propia esencia do estilo mengsiano, cal é a dunha refinada elegancia acorde co belo ideal, no que a natureza aparece peneirada a través da percepción dos grandes mestres do pasado.

Precisamente a principal diferenza de Ferro respecto de Mengs, e que será o causante do amaneiramiento do seu estilo e como consecuencia do insulsas que poden resultar as súas obras aos partidarios dunha estética estritamente naturalista, é que Ferro abandona excesivamente o estudo do natural a favor do dos grandes mestres. Neste sentido o pintor de Boqueixón tomará de Mengs non só a receita de resaltar a figura contra un fondo escurecido, só roto por unha luminosa apertura no último termo do lateral esquerdo, senón a que o Bohemio extraera da arte grega de entender o corpo efíxiado como un todo, na que cada unha das partes, e moi especialmente as mans, redundan no significado. A outra calidade que Mengs extraía da escultura grega, o coidado artesanal da súa técnica⁸, na que o galego, é claramente inferior ao bohemio, ademáis, podemos notar como Ferro utiliza esaxerándoas certas receitas que Mengs tomara de Correggio como é o modelado pictórico denso nunha atmosfera difuminadora e facer que sexa a propia figura a que irradie luz. É dicir, a famosa novidade do Neno Xesús de A Noite (Figura 20), que Mengs repetía non só na súa Adoración dos Pastores (Figura 21), senón nas representacións de Xesús, como a da Flaxelación (Figura 22) ou a da Oración na horta das Oliveiras (Figura 23),



Figura 20. Correggio: *A Noite*.



Figura 21. Mengs: *A Adoración dos Pastores*.



Figura 22. Mengs: *A Flaxelación*.



Figura 23. Mengs: *A Oración no Horto*.

destacando tamén nelas a súa cabeza cun halo luminoso, que é o que Ferro mantén arredor da cabeza de Ilduara (e que tamén representaba en torno á de San Rosendo) e que veremos que tamén repetirá en cadros posteriores.

Comparando o retrato da nai de San Rosendo con estas obras de Mengs, que citamos en último lugar, podemos tamén advertir como Ferro mantén a densidade corpórea dos panos do seu mestre que posúen gran plasticidade sen chegar a acartonarse, mentres que as calidades do pano ou veo que Ilduara cruza sobre o peito, recordan as da Magdalena de Noli me tangere correggiano (*Figura 24*).

O resto dos personaxes da serie, teñen un claro sentido laico, aínda que a súa tipoloxía e pose manteñen un forte sentido icónico. Así o do pai de San Rosendo, don Gutierre Menéndez (*Figura 25*), tráenos á memoria imaxes de Carlos V e non só polas súas vestiduras. Estas son o de menos. Significan tan só que o pai de San Rosendo vivira facía moito tempo e como para os homes do século XVIII, máis preocupados pola plasmación do verosímil que da literalidade histórica que obsesionaría aos decimonónicos, a pseudo moda de Carlos V era xa de facía moito tempo, era tamén totalmente válida para representar un personaxe medieval.

O máis importante do retrato de don Gutierre é a pose, cuxa desenvoltura vai moito máis alá das que atopamos nos retratos de Tiziano, recordando as dos gravados manieristas encargados de enfatizar a maxestade do Emperador, como os da serie das



Figura 24. Correggio: *Noli me tangere*.



Figura 25. Gregorio Ferro: Gutierre Menéndez. Mosteiro de San Salvador de Celanova. Foto de César Candamo.



Figura 26. Gregorio Ferro: Don Froilán. Mosteiro de San Salvador de Celanova. Foto: César Candamo.



Figura 27. Heemsebeck: *Vitorias de Carlos V. Os seus vencidos.*

Vitorias de Carlos V de Heemsebeck. No que se representan aos seus vencidos (Figura 27), temos unha similar disposición xeral do corpo e no do Duque de Cleves é derrotado e perdoado por Carlos V (Figura 28), atopamos unha colocación semellante do brazo e a man dereita e do brazo esquerdo⁹. Creo que é posible que a través desta pose maxestosa o que pretendese transmitir Ferro era a ascendencia rexia do santo.

Por outra banda este retrato e o dos seus fillos don Munio (Figura 29), don Froilán e dona Hermisenda (Figura 30), responden á tipoloxía de retrato de parque, moi difundida entón na pintura inglesa e, que, a parte da súa concepción novidosa, utilizábase porque estaba enchida dun claro contido de nobreza, pois, ao fin e ao cabo, non deixaban de retratar ao nobre gozando das súas posesións. Tal tipo de retrato, con pose aparentemente casual incluída, fora utilizado en Roma por Battoni, precisamente na representación de mozos aristócratas ingleses, e introducidos na pintura española por Mengs. Así os retratos que este fixo dos príncipes de Asturias en 1765 (Figura 31 e 32) (e que tradicionalmente véñse sinalando que o noso pintor copiou en 1775 para o Hospital Real compostelán (Figuras 33 e 34¹⁰) respondían a este tipo. A miña hipótese é que Ferro puido utilizar conscientemente esta tipoloxía, máis aló da súa novidade, cun carácter icónico redundante en manifestar o liñaxe da familia do Santo.

O retrato de dona Hermisenda, pola súa banda, ademais de responder a formulacións inspiradas en Mengs (por exemplo a disposición do corpo da figura, cabeza e man dereita, reproducen



Figura 28. Heemsebeck: *Vitorias de Carlos V. O duque de Cleves é derrotado e perdoado por Carlos V.*



Figura 29. Gregorio Ferro: *Don Munio. Mosteiro de San Salvador de Celanova.* Foto: César Candamo.



Figura 30. Gregorio Ferro: Dona Hermisenda. Mosteiro de San Salvador de Celanova. Foto: César Candamo.



Figura 31. Mengs: Carlos, Príncipe de Asturias.



Figura 32. Mengs: Maria Luisa de Parma, Princesa de Asturias.



Figura 33. Gregorio Ferro: Carlos, Príncipe de Asturias. Deputación de A Coruña. Museo do Pobo Galego. Foto de César Candamo.



Figura 34. Gregorio Ferro: María Luisa de Parma, Princesa de Asturias. Deputación de A Coruña. Museo do Pobo Galego. Foto de César Candamo.



Figura 35. Mengs: María Francisca Pignatelli e Gonzaga, Duquesa de Medinaceli.

invertidas as de María Francisca Pignatelli e Gonzaga, Duquesa de Medinaceli (*Figura 35*) e a arquitectura cunha orde xigante que se constitúe en campo para xogos de claroscuro (a cal aparece en numerosos retratos e particularmente nos de Carlos III e a súa esposa María Amalia de Sajonia) (*Figura 36*) denota o intento de Ferro por abrir espacialmente a imaxe seguindo aínda procura figurativas de tridimensionalidade en total correspondencia coas que Goya ensaia nas primeiras series dos cartóns para tapices. Deste xeito, á diagonal creada pola cadeira sobre a que se asenta a figura e o propio corpo desta, se contrapón perpendicularmente a que orixinada na canastra con fíos, culmina no bastidor do bordado e nos troncos das árbores. Con todo unha vez máis Ferro móstrase descoidado nas proporcións dos distintos membros da figura, así como na súa organicidade, o que ocasiona problemas na súa inserción espacial que se acrecentan polos evidentes erros de perspectiva na representación da cadeira e da canastra.

Por outra banda, como xa sinaléi noutra ocasión¹¹, Ferro efixia á irmá de San Rosendo caracterizándoa non só como nobre, senón tamén como virtuosa, pois a estas alturas do século XVIII, aínda o bordar e fiar non son meros labores femininos, senón que definen aos seus practicantes como mulleres vixiantes e prudentes, e, por conseguinte, cheas de virtude.

Ademais, a imaxe de San Xosé que Hermisenda está bordando, fálanos non só dunha práctica devocional moderna, impensable na Idade Media, senón doutros contidos máis substanciais, posto que san Xosé, ademais de patrón da igrexa universal e de avogado da boa morte, era espello para monxes en xeral e

beneditinos en particular (xa que era paradigma das virtudes enalzadas polos regulares: castidade, obediencia e pobreza)¹² e de laicos (como pai custodio e provisor), o que puidera deixar translucir tamén a importancia que a familia e particularmente os pais teñen na educación dos fillos e que é resaltada agora coa difusión das ideas ilustradas¹³.

O Retrato de Luís María de Borbón e Vallabriga (*Figura 37*)

Os problemas que Ferro ten co natural podemos aprecialos aínda mellor no retrato do primoxénito do infante don Luís, Luís María de Borbón e Vallabriga, que el realiza o ano 1778.

Segundo o seu propio testemuño¹⁴, Ferro entrara en contacto co infante por recomendación de Mengs, e o parangón cun retrato de Mengs, o da Infanta Carlota Joaquina (*Figura 38*), que o bohemio pinta entre 1774 e 1775, pode servirmos precisamente para valorar este retrato do pintor galego na súa xusta medida.

Os dous cadros retratan a cadanseu neno, de idade similar (pois malia a cara de vello que ten, sabemos pola inscrición que Luís María contaba entón 8 meses de idade) e utilizan os mesmos elementos: un neno, o berce e unha cortina. A única diferenza nos motivos está en que Carlota xoga cun colar de perlas, mentres que el faino cun canciño faldreiro negro (que, por outra banda, é un elemento que tamén nos remite a outros retratos de Mengs, como o anteriormente citado de Mariana de Silva e Sarmiento, Duquesa de Huescar).



Figura 36. Mengs: Retrato de María Amalia de Sajonia.



Figura 37. Gregorio Ferro: Retrato de Luís María de Borbón e Vallabriga.

Mengs móstrase totalmente confiado nos seus propios medios por iso é polo que o protagonista do cadro sexa a nena. Ela é realmente o centro de atención e por conseguinte o núcleo do cadro. Todo o demais é recheo posto para destacala, xogando para iso non só con obxectos, senón tamén coa luz e a cor que se converten igualmente en medios activos de composición. A cor porque a nena resalta envolvida nunha aureola de tecidos brancos, enmarcada por un círculo de carmíns, que ademais de permitir destacar as súas carnacións, harmoniza cromaticamente todo o conxunto, pois o carmín das carnacións repítese como un eco plurimatizado no das teas. Despois a luz, dirixida desde a dereita seguindo a diagonal xerada polo propio berce, realza á nena, destacándoa volumetricamente co suave modelado das súas faccións e o forte contraste que a sombra do seu corpo proxecta sobre as sabas e os almofadóns. O sabio manexo do claroscuro permite non só crear un ambiente cálido en torno á nena, senón seguir xogando coas harmonías cromáticas e xerar ilusión espacial, que alcanza o seu máximo artificio ao estar enmarcada a diagonal de máxima luz esbrancuxada entre dúas de escuridade carmínea, que logra a súa maior cota no ángulo superior dereito e no inferior esquerdo. Finalmente os obxectos, tamén son elementos accesorios sabiamente manexados na construción espacial. A diagonal do berce, destacada no primeiro termo polo pomo dourado, córtase perpendicularmente polas diagonais da colcha, do vestido e dos almofadóns. Pero o que é máis importante, a propia nena, como protagonista que é do cadro, convértese no núcleo que abre o espazo en todas as direccións, pois a súa perna e brazo esquerdo volven constituír outra diagonal, que se corta case perpendicularmente coa xerada pola



Figura 38. Mengs: Retrato da infanta Carlota Joaquina.

seu braciño dereito estendido e que alcanza ata o seu ombreiro esquerdo. Todo iso complétase cos consabidos artificios de panos que se dobran sobre si mesmos e sobordan límites, como as puntillas do cabezal ou a colcha no primeiro termo que cobre parcialmente o largueiro do berce, os cales constantemente estannos indicando relacións espaciais de existencia de termos anteriores e posteriores, e coa excepcional técnica de Mengs que non só é capaz de reproducir ilusionisticamente os obxectos, senón de dotalos dunha total verosimilitude nas súas texturas.

Analicemos agora o Retrato de don Luís María de Borbón. Ferro actúa á inversa que Mengs. Si este partía da nena como núcleo xerador do cadro, Ferro empeza por construír primeiro o espazo a través dos obxectos accesorios. De aí a colocación perpendicular do berce ao bastidor do lenzo, que deste xeito convértese no encargado de xerar o espazo, o cal aparece rixidamente conformado por unha estrutura reticular ancorada polas verticais formadas pola cortina no ángulo superior esquerdo e o pé do berce no inferior dereito e a horizontal do traveseiro daquela. Esta sólida retícula trátase de dinamizar polo artificio da saba, que superando parcialmente os pés do berce introduce un xogo de diagonais paralelas, cuxa eficacia vese moi restrinxida, primeiro ao confundirse co almofadón, e logo ao perderse tralo neno. O corpo do neno á súa vez forma unha diagonal perpendicular ás da sabas, co que este, no canto de núcleo, convértese nun elemento accesorio máis de construción espacial. Iso, unido ao seu afastamento do espectador, fai que perda totalmente o protagonismo quedando absorbido e sendo un máis entre un rebumbio de obxectos.

A utilización da luz e da cor tamén é froito da aplicación mecánica de receitas, que ou non son entendidas ou polo menos non son confrontadas co natural, polo que o cadro perde verosimilitude. Ferro sabe que o neno debe estar na máxima luz e tamén que debe conducir diagonalmente a luz para que esta se converta nun elemento máis xerador de espazo, por iso é polo que a introduza desde o lado esquerdo seguindo a orientación da saba, pero, como non hai un estudo naturalista e falta o dominio do claroscuro, todo o sistema reséntese. Por exemplo, non sabemos porque sendo a saba branca, como o camisón do neno, a primeira escurécese moito máis que o segundo en puntos que teñen a mesma intensidade de luz.

En canto á cor como elemento de composición Ferro utiliza a receita pictórica de contrapoiñer cores claras a escuras para provocar volume. Aí queda todo o seu artificio, posto que a el vólvelle a fallar o dominio técnico e a observación do natural para crear harmonías cromáticas que xogando co claroscuro finxan ilusionisticamente a tridimensionalidade, o que se acrecenta porque o seu estilo está baseado máis na forma e no debuxo que na cor. Dito con outras palabras, el utiliza unha solución eminentemente pictórica para unha concepción plástica e carece aínda da industria necesaria para superar a contradición. Iso faise aínda máis evidente pola mala elección dos tons. Así o recurso do can negro (que tamén atopamos nalgúns retratos de Mengs) pensado para ser unha mancha neutra no centro do cadro entre a claridade da cabeza e as pernas do neno, e deste xeito acrecentar o seu volume, non funciona. Óptica e formalmente resulta confuso e pictoricamente inadecuado pois crea un hiato

plano que retrotrae excesivamente o tronco do neno, marrando a súa integración espacial.

Finalmente Ferro non é Mengs nin debuxando nin pintando. Aparte que o seu corpo está mal encaixado, o neno, ademais de feo, é un vello carente da graza infantil que, por exemplo, ten a infanta Carlota, e tampouco están conseguidos, nin os adornos das puntillas, nin as propias texturas dos tecidos e das carnacións.

Por todo iso non é de estrañar, que un bo coñecedor de pintura como era o Infante don Luís non quedase satisfeito co labor de Ferro, como sabemos por testemuño de Goya.

2. A MADUREZ NA DÉCADA DOS 80

O Martirio de San Sebastián (*figura 39*)

Indiscutiblemente Ferro atópase máis a gusto cando ten que remitirse á historia da arte mais que ao natural. Podémolo ver no Martirio de San Sebastián, co que en 1781 obtivo o grado de académico de mérito de San Fernando¹⁵.

Máis aló do que deixa translucir a aparente improvisación recolleita na linguaxe burocrática¹⁶, non cabe dúbida algunha de que Ferro preparara conscientemente a súa obra tendo en conta que a súa finalidade era alcanzar a aprobación dos profesores académicos da Xunta que debían xulgalas. Por iso é polo que, primeiro, buscase un tema que xustificase o espido e, segundo,

que, seguindo a teoría clasicista imperante, fíxese provisión dun repertorio de citas tomadas dos grandes mestres que puidesen ser máis afíns ao gusto académico ao uso, integrándoas logo no quebracabezas resultante que, verdadeiramente, é o seu San Sebastián.

Ferro parte da iconografía tradicional na pintura española de representar ao santo de pé no centro do cadro atado a un toco e aseteado, recortándose sobre unha paisaxe, dispoñendo ademais no chan, nas proximidades dos seus pés, a armadura militar, e atributo que serve para caracterizalo como oficial romano. Aínda que puidésemos sinalar múltiples exemplos, baste o San Sebastián de Juan Carreño de Miranda (*Figura 40*), que elixo porque a el aseméllase o de Ferro na disposición do tronco e do brazo esquerdo, aínda que niso non haxa probablemente máis que unha coincidencia nun punto de partida na inspiración dun modelo común, que probablemente sexa o Sansón Victorioso de Guido Reni (*Figura 41*) e recordemos que este pintor boloñés, concordaba tanto cos gustos clasicistas e estaba tan ben valorado entre os académicos españois que a el se remitira, así mesmo, Goya, un ano antes, no cadro presentado á Academia para o seu nomeamento como académico de mérito¹⁷.

Iso si, a estas alturas do século xa non está de moda a violenta curvatura do corpo do Sansón que repetía o San Sebastián de Carreño de Miranda, senón que o que primaban eran as composicións moito máis contidas e sometidas, incluso, a ritmos helicoidais dos que tanto gustaba Correggio. A iso axústase tamén Ferro, aínda que siga utilizando outros modelos



Figura 39. Gregorio Ferro: O Martirio de San Sebastián.



Figura 40. Juan Carreño de Miranda: San Sebastián.



Figura 41. Guido Reni: Sansón Victorioso.



Figura 42. Guido Reni: San Sebastián.
Pinacoteca Nacional de Bolonia.

de Reni para completar a súa invención. Así a colocación das pernas (temperando lixeiramente a flexión da dereita) remite á do San Sebastián da Pinacoteca Nacional de Bolonia (Figura 42), mentres que a disposición do pano de pureza e da cabeza remite ao San Sebastián do Museo do Prado. Iso si, como é tradicional, invertendo o modelo. Precisamente a adaptación do pescozo á nova postura creará problemas a Ferro que necesitado de inventar sen a guía dun modelo ou do propio natural, verase incapaz de encaixalo convenientemente no conxunto da figura.

Tamén é típico das obras do boloñés a mirada acuosa coa pupila do ollo tocando a pálpebra superior e deixando libre o inferior. Pero, na expresión, parece coma se Ferro tamén quixese dar satisfacción aos postulados académicos da caracterización fisionómica das paixóns e dos temperamentos e acomode as faccións da súa figura ás da representación da Dor na famosa conferencia de Le Brun (Figura 43).

Por outra banda, Ferro fórmulase un «tour de force» no violento escorzo da man esquerda do santo que nos recorda unha vez máis as procuras de Mengs de coidar ao máximo as mans e a súa linguaxe xestual (véxase por exemplo a man do San Xosé da Sagrada Familia (1765) (Figura 44) o que, ademais, permitíalle ao bohemio exhibir a súa pericia utilizando un artificio que redundaba na perfecta integración da figura no espazo (véxase a man do San Xosé da Adoración dos pastores do Prado (Figura 21). Iso devólvenos a Ferro ás súas orixes á beira de Mengs e de feito a anatomía do San Sebastián moito máis redondeada e menos musculosa que as de Reni, está máis próxima ás do

bohemio, por exemplo á do Xesús do Noli me tangere (Figura 45), ou ata ás do Correggio, como as do Xesús do cadro do Museo do Prado do mesmo tema (Figura 24). Tamén en relación co modelado desta última obra, debemos poñer o da figura de Ferro, así como é igualmente obvia a ascendencia renacentista italiana da paisaxe do fondo representado polo galego.

Ferro nos parangóns entre pintores existentes nas decoraciones das igrexas madrileñas

Inmediatamente despois de ser nomeado académico de mérito, Gregorio Ferro participará con cadros nos dous grandes «parangóns» que, baixo patrocinio rexio, convocáronse en Madrid para a decoración das igrexas do Convento da Encarnación e de San Francisco o Grande. Sen dúbida Ferro, como Goya para o caso de San Francisco, foi consciente do que ambos encargos tiñan de competición e a posibilidade que lle abrían para situarse definitivamente como pintor destacado na corte, polo que esmerou ao máximo o seu traballo.

Para a igrexa da Encarnación, Ferro tiña como tema o de San Agustín e o Misterio da Santísima Trindade (Figura 46), é dicir o coñecido episodio que conta o P. Croisset do seguinte modo:

«Dícese que paseando un día por la orilla del mar, ocupada la imaginación en querer apurar algunos puntos incomprensibles del inefable misterio de la Trinidad, en que á la sazón estaba trabajando, encontró un niño muy afeitado al parecer en meter el agua del mar en una poza que había abierto en la arena. Pregúntole el Santo que pretendía con aquello. «- Meter toda el agua del mar en esta poza, respondió el niño. – Pues, hijo, replicó Agustín, ¿no ves que eso no puede ser? – Más fácil es esto, respondió el niño, que comprender en tu



Figura 43. Le Brun: Dor.



Figura 44. Mengs: Sagrada Familia.



Figura 45. Mengs: Noli me tangere.



Figura 46. Gregorio Ferro: San Agustín e o Misterio da Santíssima Trindade.

Para contarnos tan intrincada historia, Ferro divide o cadro en dúas zonas, agora si claramente diferenciadas, correspondentes á esfera terrestre e a celeste. Na inferior coloca no centro o dialogo entre o neno e o santo. El primeiro, sentado no chan, á beira da poza rodeada por cunchas, diríxese ao seu interlocutor sinalando co dedo índice a súa man esquerda cara ao ceo, onde está representada a Trindade. O segundo de pé, inclínase cara ao neno, con claro xesto de asombro polo que el lle está dicindo. Logo Ferro completa a escena cunha paisaxe costeira, na que, ademais do mar, destacan unha árbore desgarrada no primeiro termo, as edificacións que se levantan no máis alto dos outeiros que forman o último termo e a escena de xénero, no segundo, na que dous pescadores reman nunha barca, mentres un terceiro intenta pescar desde ela tendendo a rede. Cabe a posibilidade que todos estes motivos: cunchas, árbore partida, edificacións no alto dos outeiros e escena de pesca, sexan algo máis que puro decorado teatral e, sempre que todos eles son símbolos de vaidade, redunden no significado o cadro mostrando a vaidade da intelixencia de Agostín, que co seu limitado entendemento pretende captar un misterio humanamente incomprensible como é o da Trinidad.

A composición non resulta nada feliz. Ferro pretende construír o cadro por medio de dúas diagonais. A primeira subliñada verticalmente pola árbore do primeiro termo e o mastro da barca (unha solución que atoparemos en obras posteriores), estaría conformada tamén polo grupo do santo e os pescadores.

A segunda, arrincando desde o ángulo inferior esquerdo, prolongaríase polo neno e Agostín continuando polo outeiro e a árbore. O punto de cruzamento de ambas diagonais son, entón, o santo e o neno que se converten no núcleo da obra como corresponde á súa importancia na narración. Con todo, hai múltiples factores que perturban o esquema. Primeiro, a segunda diagonal non está en absoluto conseguida. Logo, a liña de costa e o celaxe introducen unha profundidade perturbadora en tanto canto non se corresponde con ningunha das dúas diagonais principais do cadro e terceiro, a imaxe da Trindade, sobre todo coa figura da Segunda persoa mostrando as chagas, distrae excesivamente a nosa atención restando protagonismo ao grupo principal.

A sensación que produce o cadro é a dunha suma de partes totalmente independentes que, correspondéndose con cada un dos grupos, atraen indistintamente o noso interese. A iso colabora decisivamente a luz que, no canto de ser o tecido conxuntivo que unifique a composición fundindo os motivos, contribúe a dispersala destacando puntos concretos e facendo resaltar non xa cada un dos grupos, senón ata algúns motivos como, por exemplo, o toco da árbore, o celaxe ou o outeiro do fondo.

O esquema aínda rechía máis cando comprobamos que mentres que o modelado de San Agostín responde ao dun interior, a paisaxe no primeiro e no segundo termo está tratada coa luz abstracta típica do primeiro clasicismo, e, pola contra, no último (no que se representa o outeiro do fondo e o celaxe) estao cunha luz naturalista de clara ascendencia veneciana.

Para a igrexa de San Francisco o grande, Ferro recibe o encargo de facer o cadro do Retablo dedicado a San Xosé. Desexando facer unha obra de mérito, coidada ao máximo e, por conseguinte, composta por numerosas figuras, elixe o tema da Sagrada Familia no taller de Nazaret (*Figura 47*).

Con todo Ferro non esquece que, neste caso, o protagonista a destacar é o Santo, e, como xa fixera Murillo na Sagrada Familia do Paxariño¹⁹ (*Figura 48*), sitúao en lugar preferente no centro do cadro, xogando co Neno Xesús, mentres relega a un segundo termo a María, ocupada en estender coidadosamente as sabas sobre o berce.

Iso si, fronte ao tratamento eminentemente naturalista con que concibía Murillo a súa imaxe, Ferro decántase por un totalmente devocional e idealizado no que anxos xogan facendo a coroa de rosas (típico atributo xeral de santidad e particular de san Xosé), ou lle ofrecen ao santo e ao Neno, unha cunca repleta de froitas, e axudan a María no seu labor de preparar o berce, mentres que na parte superior, o escenario ábrese para unha gloria de anxiños complete a escena, todo o cal resulta plenamente afin á amable sensibilidade dezaoitessa que aparece manifestada noutros pintores de corte que tamén representan a anxos acompañando e axudando á Sagrada Familia (por exemplo Francisco Bayeu que é a súa Fuxida a Exipto do oratorio real no Palacio de Aranjuez, representaba a un anxo guiando á borriquiña (*Figura 49*)).

Indubidablemente o zenit de tanta tenrura está na amorosa mirada do pai protector e no xesto confiado do Neno, que rodeando

cos seus brazos o seu pescozo, vira a cabeza mirando cara ao espectador e introducíndoo afectivamente na escena. Deste xeito Ferro non só está levando a San Xosé a amorosa relación coa cal Murillo adoitaba representar á Virxe María co Neno, senón que ao mesmo tempo está xogando cos artificios que a pintura barroca utilizaba para conmover ao fiel, dulcificado pola tenra sensibilidade que se recoñece topicamente no espírito rococó, pero tratados desde os presupostos plásticos do belo ideal defendidos desde os círculos académicos.

En realidade, aínda que San Xosé se destaque no centro do cadro e a súa cabeza pareza ocupar a cúspide dunha pirámide cuxos extremos compoñen os anxiños e a canastraña coa costura, Ferro segue recorrendo a vellos esquemas barrocos. Así, en primeiro lugar constrúe o espazo valéndose dos elementos accesorios do decorado, como os lenzos arquitectónicos, as escaleiras, o banco do carpinteiro (motivo básico en todas as representacións do tema para caracterizar o obradoiro), a porta, os traveseiros do emparrado e as palmeiras (elemento este último imprescindible e tópico para situar a acción en oriente).

Aínda que absurdas desde o punto de vista da lóxica construtiva, as escaleiras son un remanente da composición barroca que aparecen constantemente repetidas en todos os pintores madrileños da época, porque permiten destacar figuras e establecer, e ata dinamizar, distintos ámbitos. Non menos absurda é a combinación de interior - exterior coa cal se figura o obradoiro, pois non chegamos a saber moi ben se estamos nun patio da casa (como parece) ou no interior dun fogar/obradoiro



Figura 47. Gregorio Ferro: *Sagrada Familia no taller de Nazaret*.



Figura 48. Murillo: *Sagrada Familia do Paxariño*.



Figura 49. Francisco Bayeu: *Fuxida a Exipto*. Oratorio real no Palacio de Aranjuez.

como esixiría o banco do carpinteiro e o propio berce e que en definitiva é unha solución que non ten outro obxecto que dar unha saída lóxica, desde un punto de vista naturalista, á ruptura de gloria cos anxos.

Logo Ferro tamén utiliza ás figuras e aos obxectos para crear espazo. San Xosé convértese no núcleo destacado polo corte de dúas diagonais, a que empezando nos anxiños do primeiro termo, continuando polo berce e a Virxe, remata nos dous do último (e na que percibimos unha reiteración de ritmos: baixo/alto; baixo/alto, pois o baixo dos dous anxiños repítese no de María e o anxo que lle axuda, e o alto de San Xosé no anxo restante. Reiteración que ao cabo non resulta moi afortunada ritmicamente falando pola enorme diferenza de alturas e de espazos existentes respectivamente entre os compoñentes de ambos grupos), e a diagonal que partindo do ángulo inferior dereito, co banco e a costura (atributo este tamén indefectible da Virxe), lévanos á vara de San Xosé (diagonal que tampouco resulta moi afortunada, pois a vara ten pouca masa para facerse notar equilibrando a composición).

Ademais, nesta ocasión, Ferro utiliza a luz como elemento compositivo, utilizando tres focos. Un que entrando desde a esquerda, redunda na diagonal principal do cadro e contribúe a destacar a San Xosé. Outro constituído pola porta aberta, que permite seguir resaltando ao Santo recortándoo sobre unha zona de claridade, á vez que xera no medio do cadro ilusión de tridimensionalidade espacial ao abrir claridade entre dúas zonas escuras. O terceiro, ilumina o celaxe e a palmeira, marcando

claramente o último termo. A diferenza do que ocorría no cadro anterior, a luz si actúa aquí como tecido conxuntivo que funde todos os elementos da composición e crea a atmosfera adecuada ao carácter sobrenatural da escena.

Finalmente Ferro trata de utilizar a cor tamén con sentido compositivo. Como debe de partir das cores dadas que son as características das vestiduras de San Xosé e a Virxe, utiliza os ocre dourados da túnica de San Xosé como foco de atracción principal do ollo, repetindo ecos no pano de pureza do anxo coa froita do primeiro termo e na túnica do anxo do último. O efecto perturbador que podería ter a intensidade do vermello da túnica de María, contrarréstase, primeiro, amortecendo a súa intensidade e logo repetindo o ton, pero máis avivado, no primeiro termo (tapizado do banco, pano de pureza do anxo coas rosas, as propias rosas e as froitas). Por outra banda, a frialdade do azul do manto de María no primeiro termo, permite entoar tanto co violeta da túnica de San Xosé como cos tons sombríos das paredes do fondo, unificando así o conxunto. Un conxunto no que o estilo amable da factura de Ferro, contribúe a realzar o contido coa forma, alcanzando o pintor galego unha das súas mellores obras.

3. A PLENITUDE DO ESTILO: A DÉCADA DOS 90

Anos máis tarde, cara a 1790, Ferro fará unha versión simplificada deste cadro para a Igrexa de San Pedro de Frómista (*Figura 50*) cunha concepción naturalista e, por conseguinte, reducíndoa á



Figura 50. Gregorio Ferro: San Xosé, San Pedro de Frómista.

figura de San Xosé situada no interior dunha habitación na que non faltan os consabidos atributos do banco e o berce. Por outra banda, se a concepción da obra é naturalista, o seu tratamento corresponde plenamente aos postulados do belo ideal. Neste sentido esta obra é plenamente representativa da idea persoal que Ferro ten deste concepto e que se traduce nunha plasticidade das formas conseguida cun atmosférico difuminado da luz e un coidadoso manexo do claroscuro, que lle permite apoiar o peso do estilo no debuxo e nunha paleta de gamas sumamente frías. Aquí temos, pois, a factura típica do Ferro dos anos 90, década, na que ao meu entender, o mestre alcanza a culminación da súa arte ao facerse cun estilo propio personalizando o de Mengs a través do artificio xa mencionado do sfumato atmosférico da luz e do arrefriamento da paleta.

Cadros do Museo de Pontevedra

Pasos cara a esta factura atopámola nos dous cadros que posúe actualmente o Museo de Pontevedra, A Piedade e Os Ministros de Guerra e Mariña Conde de Ríela e Marques de Castejón reciben as ordes do Rei, para facer a guerra ofensiva á Inglaterra.

A Piedade (*Figura 51*), asinado e datado en 1787, adquirido recentemente polo Museo procedente dunha colección francesa²⁰, está claramente inspirada, como sinalou Gutierrez Pastor²¹, na Piedade do Augustinermuseum de Friburgo (*Figura 52*) de Otto Veen da que hai unha replica (*Figura 53*) aínda de mellor calidade, e tamén atribuída ao mestre de Rubens por Matías Díaz Padrón²², na colección leonesa de Castro de León, que serviron

de inspiración ao propio Rubens para o seu bosquexo de Cristo Morto con San Francisco da Stiftung Kuntsthaus Heylshof de Worms. Ferro límitase a suprimir os anxos mancebos que se representaban chorando no segundo termo do cadro de Veen e a estilizar, idealizándoa, a figura de María, ademais de arrefriar a paleta e incrementar o difuminado atmosférico da luz que, como sinalei, é característico da súa maneira.

Precisamente esta concepción atmosférica da luz e da utilización do claroscuro como tecido conxuntivo que unifique o conxunto é a principal achega do outro cadro citado do Museo de Pontevedra (*Figura 54*) que está datado no ano 1788. Aínda que o feito de tratarse dun bosquexo xustifica neste caso unha factura lixeiramente máis pictórica.

Polo demais, Ferro actúa aquí como o faría un mero ilustrador de obras literarias da época. Ademais de especificar a escena representada cun texto inserido nunha cartela baixo ela, crea un escenario que é o interior dunha habitación (o salón do trono) no que o corte en ángulo das paredes e os obxectos a elas apegados contribúen a reafirmar relacións espaciais e logo dispón aos personaxes, creando profundidade por si mesmos a través da súa varia disposición e da súa localización espacial, seguindo ao cliché que Carlos Reyero denomina de «*recibimento*» na pintura de Historia decimonónica, isto é: «*un personaxe – ou dous si se trata dunha parella rexia- que permanece atento á chegada ou explicacións doutro ou outros situados no extremo oposto*»²³. Neste caso o rei é representado co xesto claro de estar dando unha orde (a de declaración de Guerra como se sinala no texto da



Figura 51. Gregorio Ferro: A Piedade. Museo de Pontevedra.



Figura 52. Otto Veen: A Piedade.



Figura 53. Otto Veen: A Piedade.



Figura 54. Gregorio Ferro: Os Ministros de Guerra e Mariña
Conde de Ricla e Marques de Castejón reciben as ordes do Rei,
para facer a guerra ofensiva á Inglaterra. Museo de Pontevedra.

cartela) e ambos ministros co de submisio acatamento formulado con cadansúas variantes.

Recentemente subastáronse en Sotheby’s New York outros catro borróns que pertencen a mesma serie para a que fora feita este boceto do museo de Pontevedra. No catálogo da subasta o conxunto aparecía denominado como “*The arnade of 1779: four scenes from the american war of independence*” e recollía as inscricións que teñen cada un deles:

“EMBARCO DE TROPAS ARTILLERAIY VIVERES/EN ELPVUERTO DE BREST PARA INVADIRA/INGLATERRA”; “[PERSIGVEN LAS ARMADAS CAMBENADAS DE ESPAÑA Y FRANCIA/EN EL CANAL DE INGLATERRA ALA ARMADA INGLESA QVE HVYEA/TODO TRAPO RENDIENDO DOS FRAGATAS EL NAVIO EL ARDIENTE”;
“SE VNEN LOS NAVIOS DEL/REY CON LA ARMADA FRAN-/CESA A LA VISTA DE LA CORVÑA”; y “[SALEN HUIENDO DESPAVORIDAS LAS GEN-/TES DEL PVERTO DE PLIMOVTH A VISTA/DE LAS ARMADAS DE FRANCIA Y ESPAÑA”²⁴.

A muller adúltera

A limpeza e restauración levada a cabo recentemente do cadro da muller adúltera (*Figura 55*) da Sancristía da Catedral Compostelá, mercé ao patrocinio da Fundación Barrié de la Maza con motivo da Exposición Antolóxica de Gregorio Ferro celebrada na súa sé, permite a xusta valoración da obra, o que ata agora resultaba totalmente imposible, e, deste xeito, poder disentir completamente do xuízo de López Ferreiro²⁵, seguido posteriormente por outros historiadores e críticos, que sinalaba que este cadro de Ferro «*non é o que máis lle acredita*», para soste- r precisamente todo o contrario, como así pensaba o propio

pintor.

Ademais, a nosa apreciación vese favorecida agora pola cita documental de Vigo Trasancos que demostra que o cadro foi un agasallo do propio pintor á catedral compostelá en 1810²⁶ e non un encargo do cabido daquela para a nova cabeceira e Porta Santa auspiciada polo arcebispo Malvar como propuxera Otero Tüñez²⁷, e, seguindo a el, repetíramos outros moitos, e, sobre todo, polo documento publicado por Gutiérrez Pastor, copia literal do da cesión por D. Francisco Javier García Plaza dunha replica deste mesmo cadro á súa parroquia natal de Gallinero de Cameros na Rioxa, que, a parte de datar a súa realización na década dos 90, ofrece curiosísimas noticias a sobre a súa concepción:

«Documento enviado al Cura Párroco de Gallinero de Cameros en el año de 1826, anunciándole el donativo y explicándole el historial del cuadro de la Adúltera, regalado para su parroquia por Don Francisco Javier García Plaza, natural de esta villa y vecino de Madrid.
(Copia literal)

«Cuadro de la Adúltera. Don Francisco Javier Plaza, vecino de Madrid y natural de la villa de Gallinero de Cameros, Obispado de Calahorra, regala sin ninguna retribución a la iglesia de su pueblo un cuadro del asunto y circunstancias que a continuación se expresan:

«Asunto del cuadro. Representa el paso del perdón de la Mujer Adúltera y confusión de los fariseos (San Juan: cap. 8º). Tiene 2 y media varas y seis dedos de ancho, y siete cuartas y tres dedos de alto. En primer término se ve el Salvador con semblante apacible, y a sus pies la adúltera, con semblante triste y en ademán de cubrir su crimen; alrededor del Salvador están sus discípulos de pie en actitud de admiración y, tras ellos, varios cojos, tullidos y pobres. A la espalda, o sea, al lado de la pecadora, se ven figuras de fariseos que la acusan y, viendo que el Salvador la ha perdonado, manifiestan su rabia, los unos en el semblante, otros que llevan piedras en la falda mordéndose las



Figura 55. Gregorio Ferro: A muller adúltera. ©Catedral de Santiago de Compostela. Foto de César Candamo.

manos y otros arrancándose los pelos; otros en ademán de detener a los que huyen y como que quieren volver a la contienda. Todo el cuadro está bien acordado; y aunque se observa que el autor no lo concluyó, no deberá permitirse nunca que otro toque por él, pues es muy difícil graduar las tintas en esta clase de obras y sería quitarle el mérito que en sí tiene».

«Origen de este cuadro. Por los años de 1790 había establecida en Madrid una Academia de Pintura bajo la dirección de Don Gregorio Ferro, la cual se titulaba Estudio de los Americanos, pero también asistían los jóvenes de la Península que se dedicaban a este arte. Reunidos varios estudiantes, armaron una disputa facultativa sobre quien sabía más y terminó en un desafío sobre quien pintaba mejor un cuadro, dando por asunto el paso de la Adúltera. La idea fue buena, pero los fuegos de la juventud superaban a la suficiencia. Un joven gallego de los contrincantes, demasiado fogoso, preparó el bastidor y lienzo para pintar el asunto que se indica al principio, pero planeando las figuras que en él se contenían del tamaño natural, que lo hacía sumamente grande. Preparado su lienzo, comenzó a contornar, o sea, a dibujar el asunto. A los primeros pasos demostró que su mano no podía demostrar las ideas que tenía en su cabeza; en cuyo conflicto, y más, picado de su honor, acudió a su Maestro Don Gregorio Ferro. Este, con la dulzura que le era propia, al paso que animó a su discípulo le reprendió su atrevimiento, ofreciéndose a corregirle el dibujo ya indicado en parte por el discípulo en el lienzo. Estando Maestro y discípulo en esta operación, y corrido el discípulo de ver las enmiendas justas que le hacía el maestro, cuanto más distraído estaba en la corrección, cogió el discípulo sin que lo notase el Maestro un espadín y, quitándole la vaina y poniendo el puño en el suelo, se arrimó la punta al orificio (...), y dejándose caer de golpe sobre él, le salió la punta por el pecho sin articular más palabra que «¡Ay»!. Vuelve Ferro la cabeza y se lo encuentra Ferro muerto. Ferro, atónito, da parte al momento, Viene la Justicia. Cuéntale la historia tal cual había sido, y atendida su buena fama y opinión, y conformes todas las declaraciones, nada tuvo que sufrir»

«Visto y adelante el dibujo del grandioso cuadro por Don Gregorio Ferro, tomó de su cuenta y cargo el concluir el cuadro, como lo verificó, y es una de las obras que le harán mucho honor. Su tamaño sería tanto como el ancho de la pared del altar mayor de esa Santa Iglesia (la de Gallinero). Y temeroso Ferro de que a su fallecimiento se perdiese, lo regaló a la catedral de Santiago de Galicia, en donde existe».

«La delicadeza de Don Gregorio Ferro hizo que, supuesto que su desgraciado discípulo había costado el bastidor y el lienzo, creyera recompensar a sus herederos con una copia en chico de dicho asunto, y al efecto la sacó, la que envió a Galicia. Pero que los herederos, gente pobre y del campo, mandaron se vendiese dicho cuadro y se les enviase el dinero. Se vendió y lo compró Don Javier, dando por él lo que a ninguno le importa saber.

«Nota. La figura que se ve en el cuadro en ademán de mirar al Salvador, colocada a espaldas de los discípulos y que figura asomarse entre dos columnas, es el retrato del desgraciado discípulo suicida, cuyo capricho fue idea de Don Gregorio Ferro».

«Otra. La donación que hace Don Javier debe entenderse en Madrid, pues la conducción que se debe ser corta, se entenderá de cuenta de la Iglesia o del que quiera conducirlo gratis».-

«Otra. Esta donación se hizo el año de 1826»²⁸.

É máis, grazas a este documento sabemos que o cadro é o mesmo que como intuíu Morales y Marín, Ferro ofreceu á Real Academia de Belas Artes de San Carlos de México, coa recomendación do Ministro de Graza e Xustiza don Eugenio Llaguno datada o 20 de Agosto de 1797 e redactada nos seguintes términos:

«Excmo. Sr. = D. Gregorio Ferro Director de la Rl. Academia de Sn. Fernando, ha ocurrido a este Ministerio diciendo qe. el año 92 se encargaron pr. la de Sn. Carlos de esa Capital varios Quadros a diferentes Pintores de Madrid, y que solo D. Franco. Ramos pintó uno: que se halla con una pintura apaisada de seis varas de alto por quatro de ancho, qe. representa el pasage la Muger adultera, y que es de un estudio mui complicado, donde los Jovenes qe. se dedican a las Artes, pueden sacar un copioso fruto, concluyendo con la solicitud de qe. se recomiende a dcha Academia de San Carlos a fin de qe. se la compre para beneficio de sus Alumnos. Habiendo pedido informe a sugeto inteligte. En la pintura e imparcial sobre el merito de este Quadro, ha contestado diciendo que lo ha visto varias veces y qe. lo han examinado los profesores aplaudiendo unanimemente. la composición, a causa del orden y distribución de las figuras, propiedad de los

trages, variedad adecuada de caracteres, y execucion del dibuxo, por cuyas circunstancias le parece mui a proposito y conducente para esa Academia y estudios de sus Alumnos, y qe. aunque los intelegentes le han tasado en mayor suma, entiende que podrá adquirirse por mil ps. fs.»²⁹.

A carta de Llaguno permítenos datar a realización da obra con anterioridade ao verán do 97 e posiblemente despois do ano 1792, pois de tela nesta data, Ferro tería tratado entón de endosarl-la á Academia de San Carlos.

Por outra banda, malia o avanzado da data da súa realización, o cadro segue respondendo plenamente á concepción do primeiro clasicismo, totalmente allea aos presupostos do neoclasicismo pleno que arquetipicamente plásmanse no Xuramento dos Horacios de David (*Figura 56*). Aínda que sexa só cunha finalidade puramente didáctica non está de máis que comparemos ambas obras, pois iso permitiranos apreciar mellor os artificios e as características definitorias do estilo de Ferro.

A novidade do estilo do Xuramento dos Horacios radica nunha nova utilización da pantomima e nunha claridade baseada na definición volumétrica das formas no espazo reforzada polo debuxo de contorno, que supoñía unha oposición frontal aos principios defendidos pola academia francesa e plasmados polos pintores de Historia e polo propio David durante os anos 60 e 70 do século.

Esta nova concepción da pantomima leva a David a restrinxir ao máximo o número de figuras, suprimindo todas aquelas que puidesen resultar anecdóticas (de feito o cadro queda reducido



Figura 56. David: O Xuramento dos Horacios.



Figura 57. Francisco Bayeu: Traslado das reliquias de S. Euxenio.

ao grupo dos homes que se xuramentan e ao das mulleres, que conscientes do que dita acción supón para a unidade familiar, non poden senón lamentarse dela) e a centrar a transmisión do significado, como defendía Diderot, no conxunto da figura, minimizando, en cambio, as caracterizacións fundamentalmente fisionómicas nas que se baseaba toda a pintura académica e que estaban incluso codificadas a partir de Lebrun³⁰.

O cadro de Ferro pola contra responde aínda aos postulados do primeiro clasicismo que imitaba suxestivamente as poses das figuras de Poussin e do primeiro barroco clasicista romano e integraban citas máis ou menos veladas a esculturas clásicas (por exemplo os dous fariseos que se abrazan no primeiro termo, recorda ao grupo dos Tiranícidas). Consecuentemente no canto de poucas figuras, Ferro utiliza moitas e a parte das imprescindibles para a comprensión do tema, engade outras anecdóticas, como, por exemplo, as dos esmoleiros situados sobre as escaleiras, entre os que non pode faltar a tópica da nai co fillo que tamén atopamos en todos os pintores españois do círculo académico (véxase por exemplo a Degolación de San Euxenio ou a Traslación do corpo de San Euxenio (Figura 57) do Claustro da Catedral de Toledo de Francisco Bayeu).

Ademais, fronte á nova expresión corporal das figuras de David, as de Ferro posúen unha mímica desordenada froito dun vocabulario repetitivo de xestos esaxerados e ademáns retóricos³¹. A consecuencia é que mentres que a xesticulación e a pantomima das figuras do Xuramento dos Horacios axudan á narración, as de Ferro, como en xeral as de todas as obras

do primeiro clasicismo, escurecen mellor que clarifican o significado. Así a sinxela historia de Cristo perdoando á muller adúltera unha vez que se retiraron todos os fariseos como verdadeiramente a recolle o evanxeo de San Xoán, aparece desenfocada e convertida innecesariamente en complexa por mor da profusión de figuras que se viran, retorcen, contrapoñen e xesticulan apaixonadamente. Esta xesticulación faise aínda moito máis intrincada, pois seguindo os presupostos fisionómicos defendidos polos académicos, realízase ademais de coas mans e o movemento do corpo, co rostro, para deste xeito conseguir non só a representación de actitudes diversas, senón tamén a da variedade dos caracteres, que como vimos no informe de Llaguno era o valorado polos intelixentes españois da época, a diferenza do que xa ocorría entre os franceses, pois a nova linguaxe corporal do Xuramento afectara tan profundamente aos compatriotas de David que lles cambiou as perspectivas da crítica, a cal pasou de describir os cadros, ou todo o máis de analizar a propiedade das fisionomías, a converter á expresión corporal nunha das súas referencias inescusables, senón na primeira delas. Á fin e ao cabo xa Diderot a manifestara como o elemento máis esencial ao teatro e ás artes visuais³².

Esta confusión que xeran a excesiva pantomima das figuras da Muller Adúltera increméntase porque o estilo de Ferro, como o dos pintores do primeiro clasicismo, carece da claridade plástica que tiña o de David do Xuramento. Esta baséase nun conxunto de factores:

En primeiro lugar, David, como tamén neste caso Ferro, mantén

a concepción clasicista de crear para a súa obra un espazo autónomo ao do espectador, de modo que aquel só pode manter con ela unha relación estritamente visual, do mesmo tipo da que goza o asistente a unha obra de teatro desde a platea e illado do escenario. A diferenza estriba nunha razón de grado, ou si se prefere en que mentres o espazo da obra de David é obviamente o dun escenario que constitúe claramente «*outro*» espazo ao que habita o espectador³³, no de Ferro este compoñente escénico non resulta, polo menos a primeira vista, tan evidente, por iso é polo que as implicacións estéticas na relación do binomio obra de arte/natureza dun e doutro sexan tamén claramente distintas. Mentres que Ferro, como seguidor da poética do belo ideal o que pretende é embelecer a natureza corrixindo as súas imperfeccións coa arte, David, o que busca é crear un estilo novo, unha de cuxas bases residirá precisamente en subliñar a autonomía da arte e, consecuentemente, da obra de arte respecto á natureza, de modo que a obra terminará remitindo única e exclusivamente a si mesma e á propia arte (o que permitirá disonancias e erros calculados na representación) proceso que culminará no Bruto e, sobre todo, nas Sabinas³⁴.

Segundo, a supresión no escenario do Xuramento de todo elemento innecesario ou anecdótico ata chegar a un alfabeto básico de forma e sentimento³⁵. Xa non temos aquí nin grupos secundarios nin artificios arquitectónicos. Só aparecen representados os auténticos protagonistas nun atrio no que os seus descunchados e as formas severas da orde toscana responden plenamente aos postulados da arquitectura francesa da poética negra da época e que, é sumamente apropiada ao «*decoro*» do seu asunto trágico.

Pola contra na Muller Adúltera si nos atopamos, ademais de con grupos secundarios, con aderezos arquitectónicos, e non me estou referindo tanto ao emprego da orde salomónica (xustificada neste caso por ser o escenario da acción evanxélica o Templo de Salomón), como á superposición de columnas na parede da esquerda a modo de galería de claustro, que resulta totalmente innecesaria para o tema e que tan só serve de campo para o alarde pictórico, como sucede igualmente coas escaleiras dispostas ante elas formando ángulo, as cales, son outra demasía arquitectónica produto máis da inercia das composicións barrocas (como xa sinalamos anteriormente no cadro de San Xosé) que dunha razón tipolóxica, pois inmediatamente xorden as preguntas: si o que se representa é un patio a modo de claustro, por que este non está pechado polos catro lados con columnas? Ou si o que se intenta representar é un pórtico, por que este sobresaie tanto e por que o acceso a el efectúase desde un lateral?.

Terceiro, o sometemento de todo o conxunto no Xuramento dos Horacios a un ríxido esquema xeométrico e matemático³⁶ enfaticamente manifestado a través das liñas do pavimento e das fileiras dos perpiaños dos muros laterais, cos que se nos está mostrando claramente que o espazo da obra é un perfecto cubo, produto dunha estrita construción de perspectiva frontal. Este espazo móstrase claramente dividido en tres zonas pola tripla arcada do fondo, ocupando cada unha delas, un dos tres grupos que conforman a narración, que deste xeito quedan separados e realzados na súa importancia, polo que a distribución espacial tamén contribúe á claridade na transmisión do significado³⁷.

Pola súa banda Ferro tamén utiliza un punto de vista frontal e a falta do pavimento utiliza as escaleiras para subliñar as liñas de fuga da perspectiva. Pero a súa construción carece da racionalización extrema que tiña o cubo ideado por David. É certo que as escaleiras forman tres ámbitos distintos, pero estes non teñen correspondencia cos tres espazos suxeridos polas columnas do fondo, as cales, ademais, non parecen situadas en liña, co que complican as relacións espaciais, sobre todo si temos en conta que as columnas do lateral si o están. Por outra banda se lonxitudinalmente non hai dúbida algunha de cal é a dimensión dos intercolumnios, perpendicularmente, en cambio, non aparece nada claro polo escorzo da perspectiva. Se utilizamos a lóxica, e tendo en conta que nos dous casos temos tres columnas, teríamos que o espazo representado en profundidade ata as columnas debía ser o mesmo que o representado horizontalmente, e isto, polo menos a primeira vista, non parece así. Finalmente os tres ámbitos xa non serven como no cadro de David para enmarcar os distintos grupos narrativos, pois aquí estes traspasan claramente os límites daqueles, de modo que no central, ademais dos auténticos protagonistas da escena: Cristo e a muller adúltera, tamén temos por unha banda, esmoleiros e polo outro aos fariseos.

Cuarto, David no Xuramento rompe cos rebuscados artificios compositivos do barroco e do rococó defendidos aínda pola Academia, por unha franqueza e unha sinxeleza que linda coa inxenuidade e que recorda receitas máis propias dos relevos escultóricos que da pintura³⁸ (véxase, por exemplo, como fronte á profundidade ilimitada e rica en planos da pintura precedente, aquí defínense fundamentalmente dous planos: o das figuras

e o das arcadas, e como, incluso, o devandito primeiro plano acentúase espacialmente ao superpoñer planimetricamente aos tres irmáns perpendicularmente ao eixe do bastidor, co que se rompe por completo coas prescricións compositivas académicas que esixían a gradación espacial e formal)³⁹.

Ferro, pola súa banda, mantén a disposición en latitude das figuras típicas do primeiro clasicismo, pero a súa concepción remite máis que á orixe desta receita, nos relevos escultóricos clásicos (como fai David) á súa versión pictórica a través de Poussin e dos barrocos clasicistas romanos. E igualmente mantén claramente a través das figuras (dispostas antes e logo das columnas) a multiplicidade de planos e por medio dos grupos que aquelas conforman (compárese o de Xesús e os seus discípulos ao dos trixemelgos) a gradación e fusión das formas no espazo.

Por causa desta franqueza e sinxeleza compositivas David utiliza no Xuramento dos Horacios como principio compositivo fundamental, o de oposición, fronte ao principio de fusión que conformaba os cimentos da composición da pintura francesa barroca e rococó e que aínda era fomentado pola Academia e seguido consecuentemente polos practicantes do primeiro clasicismo. Así temos, primeiro unha oposición figuración - fondo, e logo unha oposición entre os propios grupos de figuras, realzada, esta oposición, polo hiato espacial propiciado polas columnas da tripla arcada, que conforman as fornelas - compartimentos estanco para cada un dos grupos. Esta oposición lévase ata o propio grupo dos trixemelgos no que

se actúa contraponendo o primeiro aos outros dous por medio do forte contraste lumínico. Só no grupo das mulleres hai unha composición convencional, gardando entre os seus compoñentes unha vinculación graduada de tamaños e fundindo as súas formas a través de ritmos sinuosos. Pero, neste caso, non hai dúbida de que se trata dun claro exemplo da utilización modal dun estilo con conspicuo contido semántico: as partidarias da moral⁴⁰ (e quizais das ideas políticas) tradicional e obsoleta, son reflectidas co estilo seu, é dicir o tradicional e obsoleto da Academia.

Ferro en cambio, ao seguir os postulados do primeiro clasicismo, renuncia á composición por oposición que era a tradicional da pintura española e decántase decididamente por unha composición por fusión, integrando aos seus personaxes tanto na contorna arquitectónica como na figurativa. Por outra banda, si David utiliza dous modos estilísticos para dotar aos seus personaxes cun claro contido simbólico, Ferro límitase a empregar a receita fisionómica académica de tipos nobres e vulgares para caracterizar aos seus personaxes, contraponendo así a Cristo e aos seus discípulos cos esmoleiros e fariseos⁴¹.

Esta renuncia fundamental á fusión que fai David no seu Xuramento dos Horacios vén apoiada pola definición das figuras a través do novo concepto do debuxo que elas posúen e que as subliñan como seres independentes. Este novo concepto do debuxo, é produto da resposta de David á estética do contorno que estaba plenamente vixente en Roma á súa chegada o ano 1775 e que refutaba totalmente os ensinamentos recibidos na Academia Francesa, os cales podemos ver nos dous exemplos de Cochin



Figura 58. Cochin e Fragonard: *Academias*.

e Fragonard (*Figura 58*) publicados por Cochin no seu Curso abreviado de Debuxo para o Recueil des planches da Encyclopédie (publicadas en 1763), nos que o contorno non é sólido e firme, senón brando e flexible que se move dinamicamente unindo puntos situados en distintos planos do espazo. Por se non bastase co representado no gravado, Cochin describe no seu texto o procedemento para esbozar unha figura, no que o contorno queda totalmente subordinado ao modo predominante de definir a forma a través da luz e da sombra. Un número importante de manuais de debuxo daqueles momentos defendían estes mesmos preceptos. Por exemplo, o *Traité de peinture*, escrito en 1765 polo mestre de David na Académie Royal, Dandré-Bardon critica aos artistas que ousan enfatizar o contorno: «É un erro crer que o carácter belo do debuxo consiste na articulación de siluetas feitas intrépida e decididamente nun estilo firme e robusto. A flexibilidade e a luminosidade dos contornos son as principais calidades do carácter do Debuxo, porque elas participan esencialmente nas verdades da natureza»⁴².

Polo que nesta nova concepción do debuxo introducida por David, xoga un papel decisivo a luz e a cor: fronte aos claroscuros académicos que conseguían a maxia do ambiente e fundían as figuras co seu medio, ata non saber onde terminaban estas e principiaba aquel, no Xuramento dos Horacios temos unha nítida luz diúrna que pola súa dureza raia na artificialidade, desenvolvida nunha atmosfera transparente e contrastada coma se fora de bodega e, por iso, de clara ascendencia caravaggiesca⁴³, que define os seres e obxectos coma seres equivalentes e autónomos, independizados tras romper o tecido conxuntivo do

claroscuro. E fronte ás cores fundidas grazas ao sabio xogo das tonalidades, das veladuras, do toque e dos grumos, aquí temos unha cor uniforme e severa aplicada tersamente sen artificiosas manifestacións de dominio do oficio⁴⁴.

A postura de Ferro, pola súa formación á beira de Mengs (que recordemos era un dos pais da concepción romana do debuxo que tanto influíu en David), é intermedia á de David e aos ensinamentos da Academia Francesa. El é partidario dunha clara definición das figuras a través do volume e do debuxo de contorno, pero segue mantendo a súa flexibilidade de movemento no espazo e os claroscuros académicos e ata esaxera a maxia do ambiente a través dos difuminados atmosféricos que son característicos da súa maneira. E (como non?) emprega aínda a fusión da cor mediante a graduación da tonalidade e o emprego das veladuras⁴⁵, aínda que, iso si, como bo seguidor de Mengs, renunciara xa aos efectos pictóricos da mancha e o grumo, utilizados por barrocos e rococós pola consecución dun finito sen concesións.

Retratos

Sen dúbida pertencen tamén a este período os mellores retratos coñecidos de Ferro. Entre eles o primeiro é o Retrato de Felipe de Castro (*Figura 59*), unha obra encargada polo claustro de profesores da universidade de Santiago con destino á Biblioteca Universitaria e coa finalidade de honrar a súa contribución á mesma e atribuída, ao pintor por Bédar⁴⁶ baseándose nos vínculos existentes entre Felipe de Castro e Gregorio Ferro (que fora discípulo e herdeiro testamentario do escultor)⁴⁷ e sobre todo o

pago, acordado por claustro de 18 de agosto de 1795⁴⁸, de tres mil trescentos e dez e seis reais e maravedies a «*Gregorio Ferro pr. el retrato que se le encargó*» recollido no libro número cinco de libranzas da Universidade con data 4 de outubro de 1795⁴⁹. O cadro xa estaba entón realizado, pois en devandito claustro «*se mandaron colocar en la librería los retratos de los señores Figueroa y Castro*»⁵⁰

Como xa apuntei noutras ocasións⁵¹ o retrato pertence á tipoloxía de retrato historiado, na clasificación que fai Palomino⁵², ou retrato perfecto da alma humana na máis moderna de Lavater⁵³ e que fora posta de moda en España por Goya facía uns poucos anos antes co Retrato da familia do Infante don Luís⁵⁴ (*Figura 60*), quen, precisamente grazas a el, conseguira a súa consagración como pintor de retratos en Madrid⁵⁵.

Ferro representa a Felipe de Castro en tres cuartos, mirando cara ao espectador, galanamente vestido, situándoo no seu estudo de pé entre unha sobria butaca e unha especie de mesa, sobre a que están dispostos: un compás, un papel branco enrolado coma si se tratase dun plano, o busto do Padre Sarmiento realizado polo propio Castro, unha paleta de pintor (coas súas cores, pinceis e tento) e unha estatuíña de Amor (vestido, con ás, sen venda e levando o freo da Temperanza na man). Baixo a mesa, servíndolle de apoio, represéntase a escultura dun león, en cuxa cabeza Castro deixa descansar posesivamente a súa man esquerda, mentres coa dereita sostén un pequeno libro vermello. Na parede á que está arrimada a citada mesa hai dous torsos colgados, un masculino e outro feminino, e un estante cheo de libros. Na outra parede, a



Figura 59. Gregorio Ferro: Retrato de Felipe de Castro. Foto de César Candamo.

do fondo, situada detrás do escultor, están colgados: un debuxo realizado polo propio Castro con destino á clase de principios da Academia e cuxo orixinal consérvase aínda actualmente en devandita institución e que representando a Ceres, Venus e Baco xa foi reproducido por Bédat⁵⁶; un apunte preparatorio para realizar os bustos dos rei Fernando VI e a súa esposa Bárbara de Braganza⁵⁷ grazas aos que Castro fora nomeado Escultor do Rei «con absoluta excepción e independencia de todos los gefes y directores de las obras de escultura, y con privativa y única subordinación a las órdenes del Ministro de estado»⁵⁸, un molde en xeso do medallón representando ao emperador Adriano facendo un sacrificio a Silvanus do Arco de Constantino e que sen dúbida é un dos «*moldes de quatro bandejas del antiguo*» que á morte do escultor, o propio Gregorio Ferro, convencendo aos seus outros coherdeiros testamentarios, doou á Academia de San Fernando⁵⁹.

Unha interpretación simplemente naturalista do retrato: Felipe de Castro sorprendido no seu taller no medio das súas tarefas cotiás, podería levarnos a encadrar este retrato exclusivamente na tipoloxía de retratos de amizade, a cal púxose de moda en toda Europa durante a segunda metade do século XVIII para plasmar principalmente a profesionais e burgueses⁶⁰. Pero, o feito de que Felipe de Castro estea incuestionablemente pousando, engadido ao pulcro do atavío do escultor con turbante incluído⁶¹ e, sobre todo, a presenza do libro, en vez do escoupro, na súa man, nun momento no que trala definición de Mengs como un Pintor Filósofo por Azara⁶², esta categoría converteuse na meta de todos os artistas académicos españois, estanos inducindo a realizar



Figura 60. Goya: Retrato da familia do Infante don Luís.



Figura 61. Felipe de Castro: León da fachada do Palacio Real de Madrid.

unha lectura máis profunda que a simplemente naturalista, interpretándoo como un retrato historiado ao modo dos retratos perfectos de Lavater⁶³, tratando de descubrir polo figurado todo o que configura a personalidade completa do retratado, o que alcanza tanto ao seu «mundo» como a reflectir as peculiaridades do seu carácter.

Podemos neste sentido, empezar a interpretación do retrato rastrexando os posibles significados do león sobre o que Castro apoia a man esquerda. Unha interpretación puramente naturalista do motivo levaríanos a quedarnos coa idea que o pintor está tratando de facilitar a identificación do personaxe coa ilustración dunha das súas obras máis representativas sempre que lle deu maior fama: o León que el fixo para a fachada do Palacio Real de Madrid (Figura 71). Con todo, o epigrama Ao Portentoso león que fixo Castro para coroar a fachada do Palacio Real, asinado por «*Todo de Fruime*» e recolleito polo propio Castro nun manuscrito seu conservado na Universidade de Santiago:

*Dicen que no es el león
Tan fiero como le pintan.
Pero el es, ni más ni menos
Como Castro lo delinea.
De si es estatua, o no lo es,
Duda el que atento lo mira
Porque le ha dado tal alma
Que no puede estar más viva*⁶⁴

Lévanme a sospeitar que o león teña un significado máis profundo ata converterse na «*Divisa*» e «*Empresa*» do propio escultor⁶⁵. Unha Divisa que, en primeiro lugar, define a Castro como un home-león, un tipo humano que se caracterizaba por



Figura 62. Alciato: Vigilantia, et custodia.



Figura 63. Saavedra Fajardo: Non maiestate securus.

ser forte, dominante e maxestoso como o rei dos animais⁶⁶.

Recordemos neste sentido que o león é un dos atributos dados por Ripa ao «*colérico polo lume*»⁶⁷, para simbolizar a fereza e o valor. E realmente Castro tiña fama entre os seus compañeiros de colérico, ata o punto que xa Bédat catalogaba, baseándose neles, o carácter de Castro como «*Irascible e testán*»⁶⁸ aínda que, como o león do epigrama de «*Todo de Fruime*», tamén Castro «*non sexa tan fero como lle pintan*» e trala pantalla iracunda atópase un home de natureza magnánima e liberal, pois segundo Ripa, na caracterización do citado temperamento «*Simboliza tamén o León que o Colérico adoita ser de natureza magnánima e liberal, de modo que chegando o fin do seu acceso, vólvese pródigo*»⁶⁹.

Pero ao representalo dado ao estudo a través do libro que porta na man dereita e velando ou gardando como o seu propio león (o cal tiña polo seu destino no Palacio Real claramente este simbolismo⁷⁰) no que apoia a súa man esquerda, Ferro móstranos que para Castro, como para Alexandro Magno, non era menor o coidado que o valor⁷¹, e, por conseguinte, el non era realmente de complexión colérica, senón que o «*mal humor*» que en ocasións mostraba, era produto dun exceso da «colera adusta» típica da complexión melancólica⁷² que, como é sabido, desemboca nos casos extremos en xenialidade ou en tolemia, pero que, sobre todo, é propia do xenio artístico xa que como sinalaba Huarte de San Juan:

«Es de saber que entre los medicos y filosofos hay gran discusion sobre averiguar el temperamento y calidades del vinagre, de la colera adusta y de las cenizas (...) Y asi vemos que el vinagre y la melancolia por adustion abren y fermentan la tierra, por razón del calor; y no la cierran,

*aunque la mayor parte de estos humores es fria. De aquí se infiere que los melancolicos por adustion juntan un grande entendimiento con mucha imaginativa»*⁷³.

Seguramente que para Ferro, como discípulo de Castro que era, a acción de velar do escultor non estaba dirixida só aos seus propios estudos, senón tamén á formación dos seus pupilos na Academia, empeñándose en gardalos na boa doutrina, pois esta segunda interpretación de devandita acción, referida aos Prelados da Igrexa (semellante á de Alexandro Magno e o bo rei no goberno), aparecía xa no comentario de Diego López do citado emblema de Alciato⁷⁴.

Deste xeito o león era a «*Divisa*» de Castro no sentido da definición clásica segundo a cal «*as divisas son sinais con que se diferencian os que as traen*»⁷⁵, pero tamén era a súa «*empresa*» no sentido, tamén tradicional, segundo o cal: «*Empresa dise da figura dalgún propósito que por ser o fin do que se pretende viu a chamarse empresa*»⁷⁶, sendo o propósito de Castro semellante ao do león: a animosidade e a vela, para coñecer e transmitir a verdadeira doutrina.

Unha verdadeira doutrina que a el lle permitiu labrarse a súa fortuna (está, enfaticamente⁷⁷ de pé no centro do cadro e resplandecente de luz) alcanzando unha fama que sobrevive despois de morto (como é evidente a través do recoñecemento que supón o propio retrato) e que se atopa, plasmada na súa propia obra, neste caso, no León do Palacio Real, e recolleita nos libros, tanto no que el porta na man, o cal ten a súa propia achega na Dedicatoria, como nos que se atopan no estante.

Respecto ao león, xa o epigrama de «*todo de Fruime*» xogaba co baremo grego de medir a calidade da obra pola confusión que ela inspira coas da propia natureza⁷⁸, idea que aínda se enfatizou máis no dístico latino que o retrato ten actualmente a modo de cartela de identificación: CASTRUS ADEST: VULTUS QUOS IPSE E MARMORE DUXIT, // NATURA ASPICIENS, CREDIT ESSE SUOS⁷⁹, que mostra obviamente que o credo estético de Castro baseábase na imitación da natureza, o que aparece especificamente recoñecido polo propio escultor nos seus escritos. Así en engadidos ao Estatuto XXVII Castro afirma «*que outra cousa é o forte da pintura que copiar ben o natural*»⁸⁰, o que por outra banda estaba de acordo cos principios da teoría clasicista entón vixente⁸¹.

Pero é máis, a idea de imitación da natureza ata igualarse con ela, é aínda tan forte en Castro, que aínda que, conforme á teoría clasicista, el recoñeza que a obra de arte ha de ser produto de concepción mental, esta só estará ben executada, cando o seu resultado de sensación de vida a quen a mire, por iso é polo que, na súa Dedicatoria á Lección de Varchi, tras citar un texto de Séneca no que o filósofo subliñaba a concepción puramente mental de Fidias ao esculpir as estatuas de Júpiter e Minerva, el escribe: «*e engade a isto Lactancio que esta Minerva ao mirala, parecía que ía ensinar; pero por modestia calaba*».

Por outra banda, a importancia que a concepción mental tiña para o propio Castro, está subliñada no Retrato pola estatuíña de Amor sobre a mesa, pois este é un motivo típico dos retratos de artistas do século XVIII para indicar a súa inspiración divina

e, xa que logo, mental⁸². Polo que, en tanto canto pensaba que a creación artística era unha «*cosa mentale*», Castro era debedor do principio clasicista que sinalaba que as artes figurativas pertencen á esfera do pensamento e da intelixencia, como unha rama máis do saber, de aí a importancia da súa aprendizaxe como unha ciencia e o seu estudo nos libros⁸³. Esta faceta do credo artístico e da personalidade de Castro está ilustrada no retrato polos libros que el mesmo leva na man ou enchen o estante⁸⁴.

A importancia que Castro daba a este punto do seu credo estético radicaba ademais en que era de suma importancia para a consideración social do artista, pois é o que o converte nun filósofo ou nun profesor e polo tanto en algo totalmente distinto a un artesán e se a consideración social do artista era aínda un obxecto de candente debate na España do Despotismo Ilustrado, Castro partía coa desvantaxe de ser escultor, pois a escultura parecía ser entón en España a arte menos valorada.

Unha das preocupacións de Castro será, entón, a consideración do escultor e da escultura, para o que, como recolle García de Samaniego no seu eloxio fúnebre, «*tratouse con decencia no porte da súa persoa*»⁸⁵ e constantemente recalcaba a irmandade sen morgado das tres nobres artes⁸⁶ chegando ata a traducir para iso do italiano⁸⁷ a Lección na Academia Florentina sobre a Primacía das Artes de Benedetto Varchi. Por iso é polo que non é estraño que Ferro retrate a Castro galanamente vestido e levando o libro da súa tradución de Varchi na man⁸⁸, diante dunha mesa na que a Arquitectura e a Pintura están simbolizadas respectivamente polo compás e o plano e a paleta cos pinceis,

e a Escultura polo busto do Pai Sarmiento. Esta colocación da Escultura entre a Arquitectura e a Pintura recorda a proposta pola Academia de Florencia para o sepulcro de Miguel Angel e que, precisamente, é citada polo propio Castro na súa Dedicatoria para demostrar a preeminencia da Escultura sobre a Pintura.

Así mesmo na citada Dedicatoria, Castro sinala: «*A Escultura con quen a Pintura quere ter a súa máis forte competencia, ten no seu abono para a preferencia, ademais da inmensa dificultade que hai en sabela executar, a admiración dos máis doutos Escritores ao vela executada*»⁸⁹. Este texto, senón queremos quedarnos coa interpretacións naturalistas como as de Bédar, para quen «*este pormenor (refírese ao busto do Padre Sarmiento) permítenos afirmar que o autor do cadro quixo representar a Felipe de Castro nos últimos anos da súa vida. En efecto non foi Felipe de Castro senón o seu discípulo Manuel Álvarez o que terminou o busto*»⁹⁰, podería xustificar o feito estraño de que mentres a Arquitectura e a Pintura estean representadas a través dos seus instrumentos de traballo, a Escultura estéao polo Busto do Padre Sarmiento, xa que este, o erudito autor do programa iconográfico da Escultura do novo Palacio Real⁹¹, era indubidablemente un dos doutos escritores que se admiraban de ver á escultura executada.

Para rematar, na parede do fondo do obradoiro, Ferro completa o «*retrato perfecto*» de Castro aludindo ao seu nomeamento de Primeiro Escultor de Cámara de S.M. por medio do apunte para os bustos de Fernando VI e Bárbara de Braganza, que tanta fama lle deran⁹² e a seu maxisterio na Academia de San Fernando, sendo exemplo e custodia da boa doutrina transmitida

aos alumnos, a través do debuxo (un dos modelos dados polo escultor para a sala de principios) e o molde do antigo, o cal por outra banda está incidindo novamente noutra das ideas estéticas defendidas por Castro: o estudo da arte clásica como paradigma de perfección artística, e que tan decisiva foi para a introdución das ideas clasicistas entre os alumnos da Academia, cuxa primeira xeración será xa acérrima defensora do novo credo.

Estilisticamente o retrato é debedor de Mengs, canto máis Castro está seguindo para a disposición do corpo, brazo dereito e cabeza, a que o mesmo modelo presenta nun retrato de Mengs, propiedade a mediados do século XX, segundo Sánchez Cantón, de don Xavier de Salas e que non coñezo directamente, senón a través da estampa realizada por Francisco Ribelles (*Figura 64*) en 1805 para optar ao grado de académico de mérito de gravado pola Academia de San Fernando⁹³. Iso si, Castro aparece representado máis novo no Retrato realizado por Mengs e, ata onde nos deixa intuír a obra de Ribelles, a súa concepción en canto á luz e o modelado non debía ser moi distinta á que presenta o Retrato do Pai Joaquín de Eleta (*Figura 65*) do propio Mengs.

Ferro ten que pasar dun retrato de medio corpo con mans a un de tres cuartos e dunha obra cunha finalidade privada (o retrato que Mengs fixera do seu amigo Felipe de Castro) a outra pública (o retrato para honrar ao mecenas Felipe de Castro na Biblioteca da Universidade Compostelá). A novidade tipolóxica que supón o retrato de Ferro é que, como vimos, el renuncia á parafernalia do retrato de aparello barroco, pola novidosa do retrato perfecto,

o que lle permite, ademais, unha concepción moito máis sinxela do contorno, sen o boato de cortinados, e no que o fondo empeza a actuar máis como un mero pano de escenario no que dispoñer obxectos que vaian definindo ao retratado, que como campo para finxir a tridimensionalidade. Por outra banda Ferro modela como Mengs aínda que introduce dúas pequenas modificacións. Por unha banda rodea á figura cun halo, laicizando a receita que o seu mestre utilizaba sempre para caracterizar a Xesús e que xa viamos que el mesmo utilizara nos Retratos de San Rosendo e de Ilduara de Celanova. E segundo, acrecenta lixeiramente a intensidade da luz, o que lle leva a unha maior refulxencia dos brillos (que por outra banda atopamos tamén noutros retratos de Mengs). Iso si, atopamos como característico de Ferro a súa preocupación polos ricos xogos de claroscuro que actúan como tecido conxuntivo creando unha atmosfera difuminada fundindo todos os obxectos presentes no cadro.

Este efecto de atmosfera difuminada é aínda moito máis intenso no Retrato do Beato Juan de Ribera (*Figura 66*) da Capela da Universidade de Salamanca, unha peza claramente característica da maneira de Ferro, polo que ten de definición da forma xogando co debuxo e as suaves matizacións do claroscuro xeradas nunha luminosa penumbra.

Neste caso Ferro incluso renuncia a que a parede do fondo sirva de campo para a figuración co que incrementa o efecto de sobriedade mostrándose máis conforme cos novos tempos.

Con todo Ferro segue denunciando a súa formación académica.

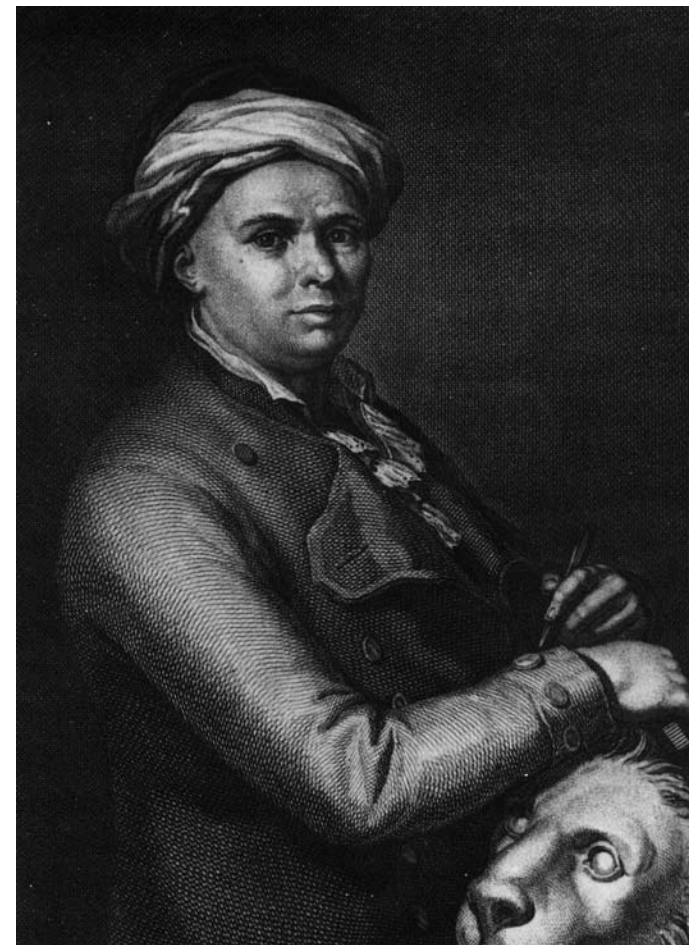


Figura 64. Francisco Ribelles: gravado do Retrato de Felipe de Castro realizado por Mengs.



Figura 65. Mengs: Retrato do Pai Joaquín de Eleta.

É certo que nos obriga a unha visión frontal enfatizada pola verticalidade das liñas que configura o pavimento do chan, pero logo dinamiza o cadro coa diagonal creada pola butaca que está reforzada pola propia disposición da figura do Beato e que se contrapón á diagonal formada polos anxos, o libro e a mitra. E ata pretende dar a sensación dun perfecto espazo medio, abrindo a composición a todas as orientacións espaciais pola diversa disposición dos corpos das figuras ou a disposición da mesa. Aquí é onde unha vez máis rechía a maneira de Ferro. Primeiro as diversas liñas de fuga: pavimento, butaca e cadeira complican demasiado a escena e non transmiten sensación plena de espazo tridimensional, porque o esquema perspectivo non está ben construído, pois, ao meu entender, as liñas do pavimento, non teñen o mesmo punto de fuga que as da mesa; segundo porque a composición non queda equilibrada nas súas masas, por exemplo: as do cuarto inferior esquerdo pesan moito máis que as do cuarto superior dereito; e, terceiro, polos erros de encaixe e proporcións que presentan as figuras: por exemplo, o anxo do primeiro termo dá a sensación que ten unha perna máis curta que outra ou que o propio Beato posúe unhas coxas enormes e o xeonllo esquerdo está demasiado alto.

Iconograficamente Ferro simplifica o «retrato perfecto» do retrato de Felipe de Castro. Introduce a seres sobrenaturais como os anxos para mostrarnos que estamos ante un beato (o que data ao retrato como posterior á data de beatificación que tivo lugar o 18 de setembro de 1796). Por outra banda represéntao como arcebispo (foino de Valencia) a través da indumentaria, mitra, escudo e vara de mando; como patriarca



Figura 66. Gregorio Ferro: Retrato do Beato Juan de Ribera.

(foino de Antioquía) pola cruz patriarcal; e escribindo, o que conxuntamente co barrete disposto sobre a mesa termina por caracterizalo como doutor da Universidade de Salamanca, da que fora alumno e profesor de Teoloxía, títulos todos eles que aparecen claramente especificados na inscrición disposta na base do retrato: «*B. JOANNES DE RIBEIRA/ Patriarcha Antiochensis Archiepiscopus Valentinus Sacrae Theologiae et Professor et Doutor Alumnusque / Salmanticesis à Pio Papa VI Beatorum Fastis adscriptus ad XIV Kalenda. Octon. Ann. MDCCXCVI*».

Este retrato debe ser coetáneo ou, o que me parece máis probable lixeiramente posterior ao Retrato de Frei Mauro de Villarroel (*Figura 67*) do Mosteiro lucense de San Salvador de Lourenzá que está asinado e datado por Ferro o ano 1798 e que foi dado a coñecer por Fernández Castiñeiras⁹⁴, pois este, ata onde permiten ver os repintes e a sucidade, parece, tipolóxica e estilisticamente, unha solución intermedia entre o Retrato de Felipe de Castro e o do Beato de Juan de Ribera. Como o primeiro a figura aparece de pé entre a mesa e a cadeira, dispoñendo a primeira paralela ao eixe do bastidor establecendo o límite do espazo do cadro, como fai a butaca no Retrato de Ferro. Como o segundo Ferro aproveita as liñas dos taboleiros do pavimento, para subliñar as liñas de fuga, pero nesta ocasión, ademais de ser máis en número, non presentan a frontalidade que teñen as do Beato Juan de Ribeira. Finalmente a luz, repito ata onde permite ver a sucidade, é un pouco menos intensa que a do Retrato compostelán, aínda que máis que a do salmantino, lévao ademais a un modelado intermedio entre os dous.

O propio Fernández Castiñeiras atribuíu a Ferro outros dous

retratos existentes no mosteiro de Lourenzá: o Retrato de Frei Benito Marín (*Figura 68*) e o de Frei Anselmo Rodríguez⁹⁵ (*Figura 69*) . Atribución, a primeira, que xa se atopaba na súa tese doutoral e que eu mesmo seguí⁹⁶. Con todo con motivo da presente exposición Fernández Castiñeiras e eu estivemos novamente en Lourenzá analizando devagar as obras e actualmente somos partidarios de descartar por completo as dúas atribucións.

Malia a sucidade que presenta, descubrimos que o Retrato de Frei Benito Marín leva a data de 1799 no gravado do libro que se atopa aos seus pés, polo que non só queda desbotada a posibilidade de ser unha obra primeiriza de Ferro, como pensaba Fernández Castiñeiras, senón que é unha obra arcaizante, en tanto canto segue mantendo a tipoloxía de retrato de aparello barroco en datas tan tardías, realizada por un pintor que descoñece por completo a construción do cubo perspectivo e que nin tan sequera, como fai Ferro, propón un punto de vista frontal. Por outra banda tamén é totalmente distinto o concepto da luz e do modelado. Aquí estamos cunha luz que pretende ser natural, máis intensa que a de Ferro e sen os difuminados atmosféricos e o gusto por recrearse nos xogos de claroscuro que caracteriza o estilo do de Boqueixón. É evidente que cando o cadro estea limpo serán aínda máis claras outras diferenzas en canto á concepción do debuxo, da cor e da súa distinta aplicación sobre a tea.

En canto ao Retrato de Frai Anselmo Rodríguez sabemos que foi realizado en Madrid entre 1781 e 1785⁹⁷ e non cabe dúbida algunha que estamos ante un retrato dunha calidade



Figura 67. Gregorio Ferro: Retrato de Frei Mauro de Villarroel. Mosteiro de San Salvador de Lourenzá. Foto de César Candamo.

extraordinaria, incrementada aínda máis polo temperán das datas de execución. A súa tipoloxía, semellante á que presentaba o Retrato de dona Hermisenda, e a súa calidade inusual na arte galega, é o que puidese xustificar nun principio a atribución a Ferro. Con todo, o temperán das datas e a súa concepción totalmente naturalista da luz desméntena. Precisamente esta, a forma que se está utilizando para crear profundidade coas arquitecturas procurando una certa luminosidade nas sombras; o ángulo moi agudo que elas mesmas forman na súa fuga cara ao interior; o tipo de paisaxe e de celaxe concordante co de múltiples cartóns para tapices; o modelado do rostro similar ao do Retrato do home do sabre, e a calidade das puntillas da alba de Frei Anselmo, que está mostrándonos a un pintor que sabe tanto concibir unha obra en termos pictóricos, como amarrar cando o cre necesario, lévanos a iniciar estudos máis profundos, pois, nun principio, non descartamos a posibilidade que poida tratarse dunha obra de Goya.

4. OS ANOS FINAIS

Trala realización de cadros como San Bernardo e San Benito adorando ao Santísimo Sacramento (*Figura 70*) do Retablo Maior da Igrexa do Sacramento de Madrid⁹⁸ e da Aparición dos corpos dos Santos Xusto e Pastor do Retablo Maior da Igrexa dos Santos Xusto e Pastor de Toledo (*Figura 71*), este último datado en 1807, Ferro pecha a súa produción cos catro óleos: A Anunciación, San Xurxo, A Visitación e O Soño de San Xosé, destinados ao novo retablo da Virxe da Soidade no Trascoro da Catedral Compostelá, unha obra que se empeza a proxectar en

1800⁹⁹ e da que por causa da invasión napoleónica, malia as sumas gastadas, só chegarían á Catedral compostelá as catro obras citadas de Ferro, cuxa realización habería que situar entre 1808 e 1810¹⁰⁰.

Os estudos de García Iglesias¹⁰¹, e os xa citados de Vigo Transancos e Fernández Castiñeiras, viñeron a demostrar que a iconografía do retablo viña xa marcada pola pervivencia de devocións como a da nosa Señora a Preñada (que co San Gabriel albergado na fornela simétrica conformaba xa o grupo da Anunciación) e o San Xurxo, que tiñan culto en devandito lugar desde a Idade Media, mentres que a da Virxe da Soidade, aínda que de culto máis recente (a imaxe adquiriuse en Madrid en 1666¹⁰²), tería profundo arraigo entre os composteláns, non só non habendo, como sinalaba D. Pablo Mendoza «Soidade máis acompañada»¹⁰³, senón que era precisamente en quen eles depositaban con maior fervor as súas súplicas¹⁰⁴. A estas devocións debemos engadir o Calvario que presidía o ático do antigo retablo e a representación do Soño de San Xosé, que estaba presente nun relevo baixo nosa Señora a Preñada¹⁰⁵. Polo tanto, si exceptuamos a escena da Visitación, que non sabemos si existía ou non no antigo retablo, todos os temas pensados para o novo, estaban xa presentes no anterior. A diferenza é que agora algúns tomaban ou retomaban nova preeminencia, como consecuencia de opcións particulares, como é o caso de San Xurxo¹⁰⁶, ou do empuxe devocional dos novos tempos, como é o de San Xosé¹⁰⁷, pero, sobre todo, ao meu entender, a renovación do Retablo do Trascoro permitía reordenar, dando un sentido lóxico e cun calado teolóxico máis profundo, ao que



Figura 68: Anónimo: Retrato de Frei Benito Marín. Mosteiro de San Salvador de Lourenzá. Foto de César Candamo.



Figura 69. Anónimo: Retrato de Frei Anselmo Rodríguez. Mosteiro de San Salvador de Lourenzà. Foto de César Candamo.



Figura 70. Gregorio Ferro: San Bernardo e San Benito adorando ao Santísimo Sacramento.



Figura 71. Gregorio Ferro: Aparición dos corpos dos Santos Xusto e Pastor.



Figura 72. Gregorio Ferro: Anunciación.
©Catedral de Santiago. Foto de César Candamo.



Figura 73. Anónimo: Copia da Anunciación de Mengs para o Palacio Real de Madrid.

a relixiosidade practica da devoción popular fora, co paso do tempo, impoñendo como complemento ao trunfo do retablo maior dedicado fundamentalmente á exaltación xacobeá.

O retablo presidido pola Virxe da Soidade na canle central, flanqueada no primeiro corpo pola Anunciación e o San Xurxo e cun segundo corpo co Calvario escoltado polos tondos da Visitación e o Soño de San Xosé, era, neste sentido, algo máis que, como se dixo, «un marco para a exaltación mariana». Efectivamente: a través do retablo do Trascoro, tal como se concibiu, mostrábase ao fiel como para alcanzar a apoteose representada no baldaquino do presbiterio había que pasar antes polo val de bágoas da vida terrea, na que o ser humano é constantemente probado no sufrimento e na dor. Neste sentido a Virxe da Soidade era non só consolo, senón espello de aflixidos; mentres que as escenas da Anunciación e o San Xurxo, instruían ao fiel no mellor camiño para alcanzar a dita eterna, pois lle recordaban que Deus enxalza a quen se humilla e despena ao que se ensoberbece. Salvación, iso si, que o fiel e toda a humanidade só alcanza grazas a e a través de Xesús, o Cristo representado no Calvario que culminaba o retablo, con cuxa morte venceuse ao pecado, e cuxo carácter divino e salvador estaba, precisamente, presente na confirmación das promesas da Anunciación recolleitas na Salutación de Isabel e no Soño de San Xosé.

O que máis chama a atención da Anunciación (Figura 72) e o San Xurxo (Figura 75) é a súa falta de monumentalidade. É coma se Ferro se empeñase non só en manter, senón en afianzar o espírito dezaoitesco, aínda no novo século. En realidade aquí

temos a culminación do amaneiramento do estilo de Ferro, como consecuencia do seu constante interese por remitir máis á arte que ao natural e polo seu carácter pusilámime na concepción e execución agora acrecentado pola vellez e o deterioro físico, ao que o propio Ferro aludía na súa carta ao deán do cabido compostelán.

Xa foron sinaladas as débedas que a Anunciación de Ferro ten cos cadros que Mengs realizara co mesmo tema para o Palacio Real de Madrid (Figura 73) e Viena (Figura 74)¹⁰⁸. Sen dúbida a obra compostelá está máis próxima da segunda que da primeira, pois como nela, Ferro concíbea como unha escena unitaria entre a esfera terrestre e a celeste, na que os personaxes aparecen ligados a través da xesticulación. Iso si, Ferro suprimiu o aínda excesivo barroquismo do voo do Deus Pai que tiña a obra vienesa de Mengs e cambiou a pose catrocentista e arcaizante do arcanxo san Gabriel (efecto arcaizante que se incrementaba polo escenario coa súa representación dun interior aberto ao exterior e o énfase en subliñar a perspectiva a través do embaldosado do chan). O arcanxo adquire aquí unha concepción novidosa, ao manterse flotando no aire, coma si se tratase dunha visión e sen o dinamismo co que se adoita representar e de feito o propio Mengs representábo na Anunciación do Palacio Real. Por outra banda como nesta última obra Ferro obvia os detalles do escenario envolvéndoo no xogo atmosférico de luces e penumbras seguindo vellas receitas barrocas e particularmente velazqueñas. Aínda que, como é distintivo da súa maneira, incrementa substancialmente o número de obxectos que conforman o atrezzo, evidenciando unha vez un interese pola



Figura 74. Mengs: Anunciación.

anécdota que repercute, ao meu entender, negativamente, na composición, a cal termina descompensada e con evidentes signos de debilidade. Así o atril sobre o que María estaba lendo cando é sorprendida polo arcanxo que se representaba nas obras de Mengs é substituído por unha mesa (sobre a que se dispón o xerro cos lirios) e unha canastriña coa costura na que tamén se insire o atado que estaba lendo María. Precisamente a canastriña rompe o esquema triangular formado por Deus Pai, a Virxe e Gabriel, mentres que as diagonais xeradas pola mesa (ademais que o seu punto de fuga non parece o máis adecuado) rompen co carácter estático que parece demandar devandito esquema triangular.

O San Xurxo (*Figura 75*), na súa loita co dragón ten o hálito dunha obra renacentista. O tema de encadre remite ao da loita de Beloferonte e a Quimera que aparece nos gravados dos Emblemas de Alciato (*Figura 76*). De recordo renacentista é tamén a composición cun enfático contraposto (que por outra banda é moi típica das producións de Ferro do momento pois é un recurso tamén utilizado nos cadros de San Bernardo e San Benito adorando ao Santísimo Sacramento e da Aparición dos corpos dos Santos Xusto e Pastor), aínda que o cabalo recorde claramente ao representado por Antonio González Velázquez no seu debuxo para A Conversión de San Paulo (*Figura 77*) gravado por Juan Antonio Salvador Carmona¹⁰⁹. E de suxestión renacentista é igualmente a paisaxe. Por outra banda a doce serenidade e concentración que presenta a figura de San Xurxo é rafaelesca -Véxase o seu San Xurxo e o dragón (*Figura 78*)-, como tamén remite a Rafael é o utilizar o manto para destacar

a imaxe do cabaleiro, pero Ferro utiliza aquí este recurso xa coa finalidade de xogar coa cor como elemento compositiva o que denota o seu coñecemento da pintura barroca, aínda que el mantén, como corresponde ao belo ideal, unha factura puída.

Moita maior forza teñen os dous tondos. O punto de vista baixo e as deformacións na perspectiva e nas liñas verticais¹¹⁰ xustificanse plenamente tendo en conta que foron concibidos para ser vistos a bastante altura. A diferenza dos dous cadros anteriores nestes chámanos a atención a monumentalidade das figuras e o incremento da concepción pictórica sobre todo no manexo da luz para a configuración de espazos. Neste sentido destaca fundamentalmente o cadro do Soño de San Xosé (*Figura 79*). A representación do Soño divido en dúas escenas, a do soño e a da encarnación, remóntase á Idade Media. O propio Ferro puido tela visto na súa mocidade nun cadro dezaoitescos do mosteiro de San Martiño Pinario (*Figura 80*)¹¹¹. Novamente Ferro traballa sobre materiais de Mengs. A idea do anxo voante sobre San Xosé, puido tomala o pintor galego, como me indicou Fernández Castiñeiras, do Soño de San Xosé realizado por Mengs (Gemäldegalerie de Dresde) (*Figura 81*), á súa vez inspirado na representación do profeta Habacuc de Bernini (Santa María del Popolo). O escorzo do santo recorda á do Xesús da Oración na horta das Oliveiras (*Figura 23*), mentres que o propio anxo é unha variación invertindo o anxo do ángulo superior dereito da Adoración dos Pastores (*Figura 21*). No que ademais apreciamos a mesma desproporción de tamaños con respecto ás figuras inferiores que a que existe entre o anxo e San Xosé no Soño. Xa, noutras ocasións, sinalei



Figura 75. Gregorio Ferro: San Jorge. ©Catedral de Compostela. Foto de César Candamo.



Figura 76. Alciato: O combate de Belerofonte e a Quimera.



Figura 77. Juan Antonio Salvador Carmona: A Conversión de San Paulo, segundo debuxo de Antonio González Velázquez.



Figura 78. Rafael: San Jorge t el Dravón.



Figura 79. Gregorio Ferro: Soño de San Xosé. ©Catedral de Santiago de Compostela. Foto de César Candamo.



Figura 80. Anónimo: Soño de San Xosé.



Figura 81. Mengs: Soño de San Xosé.



Figura 82. Gregorio Ferro: Visitación. © Catedral de Santiago de Compostela. Foto de César Candamo.



Figura 83. Zacarías González Velázquez? Antes atribuido a Gregorio Ferro: Santa Catalina de Alejandría.

como característico de Ferro (ademais de recrearse introducir numerosas referencias anecdóticas que complican e debilitan a composición) o destacar cun halo de luz as cabezas dos santos, o que en Mengs só aparecía para a figura de Cristo. E neste caso remite tamén a Mengs o recurso barroco da utilización de varios focos de luz e a creación da tridimensionalidade polo manexo do claroscuro. Pero sobre todo o máis atraente, pictoricamente falando, é que, nestes tondos, Ferro utiliza non só a paleta veneciana, aínda que moi amortecida, senón que atopa gusto no recrearse nas calidades da cor, traducindo nun acabado puído os efectos de gran riqueza cromática que o vello Tiziano conseguía por medios fundamentalmente pictóricos. Véxanse neste sentido o brazo sobre o que San Xosé apoia a cabeza ou as vestiduras de Santa Isabel (*Figura 82*), que para min están entre os mellores anacos de pintura conseguidos por Ferro.

5. ATRIBUCIÓN

O mercado que hoxe día ten a pintura galega fixo que ultimamente Ferro converterase no potencial autor de calquera cadro cun mínimo de calidade pertencente á pintura madrileña de finais do XVIII. Iso trouxo como consecuencia que a nómina de cadros atribuídos a Ferro ampliárase substancialmente nos últimos anos, polo que quizais chegue o momento de facer unha revisión dos cadros que lle foron atribuídos e publicados como autoría súa.

En primeiro lugar podemos citar a Santa Catarina de Alexandría (*Figura 83*), adquirida pola Fundación Barrié na Poxa realizada

por Ansorena de Madrid o xoves 18 de decembro de 1997 e que, segundo Morales y Marín, é unha obra «intimamente relacionada plasticamente coa serie de San Rosendo que Ferro realizou para o mosteiro de Celanova»¹¹², o que leva a este autor a datala como unha obra executada entre 1775 e 1880.

Ao meu xuízo, a non ser polo xesto e a disposición das mans semellantes aos que aparecen no Retrato de Ilduara, que ao remitir a formulas estandarizadas non resulta en absoluto significativo, non atopo outro punto en común entre esta obra e as de Celanova. Pola contra as diferenzas de concepción son numerosas. En primeiro lugar, o tipo físico da Santa, con faccións moi anchas e o nariz recto formando unha perfecta curvatura co arco ciliar, non remiten en absoluto ás faccións ovaladas típicas de Ferro, que seguen as de Mengs e con último referente en Rafael. Segundo o modo de mover as vestiduras cunha pregadura central destacada e crebada en zigzag na parte inferior, así como a dureza do acartonamento e as quebraduras dos panos na túnica e manto, non teñen nada que ver coa forma de traballar de Ferro. Indubidablemente a obra é unha pintura madrileña, dun pintor do círculo académico e claramente datable a fins do século XVIII. Pero se me vise obrigado a propoñer unha atribución antes que en Ferro pensaría en autores como Zacarías González Velázquez, en cuxas Inmaculadas (*Figuras 84, 85*) atopamos non só o mesmo tipo físico e modo de pregado, senón tamén idéntica disposición do manto, suxeito debaixo do brazo esquerdo e voante cinguindo o costado dereito¹¹³.

Tamén atribuída por Morales y Marín a Ferro é a Inmaculada co



Figura 84. Zacarías González Velázquez: Inmaculada.



Figura 85. Zacarías González Velázquez: Inmaculada.



Figura 86. Anónimo, antes atribuído a Gregorio Ferro: *A Inmaculada co Pai eterno*.

Pai eterno do Hospital Enfermería da Venerable Orde Terceira de San Francisco de Asís de Madrid (*Figura 86*), baseándose en que «a análise do lenzo e as súas características denuncian a man de Gregorio Ferro, tanto nos modelos iconográficos como no esquema compositivo e grafía pictórica» e en que «no Museo do Prado consérvase un debuxo da mesma temática, relacionable con esta obra»¹¹⁴.

En primeiro lugar o debuxo do Museo do Prado (*Figura 87*) representa en realidade o momento posterior ao representado no óleo, no que o arcanxo San Miguel está cravando a súa lanza no dragón para derribalo.

Segundo o tema do cadro é o do Pai eterno acollendo a María e o seu modelo iconográfico é o do cadro que **Corrado Guiaquinto** realizou para o convento dos Capuchinos de Cosenza (*Figura 88*), actualmente na catedral da mesma cidade, e do que había unha replica reducida na colección Benavides de Madrid.¹¹⁵ Modelo iconográfico que tivo éxito na arte española sendo utilizado por Antonio González Velázquez¹¹⁶.

Terceiro, o esquema compositivo está repetindo o do modelo e, por conseguinte, non remite a Ferro.

Pero é máis, cuarto, nin a concepción pictórica nin a grafía pictórica remite en absoluto a Ferro: en canto á concepción a obra é debedora claramente dos postulados barrocos que se desenvolvían na pintura española anteriormente da chegada de Mengs, en que o cadro se plasma exacerbando os principios



Figura 87. Gregorio Ferro: *A muller apocalítica*.



Figura 88. Corrado Guiaquinto: O Pai eterno acolendo a María.

pictóricos o que leva a unha nítida loita da luz e a sombra, o que podemos apreciar facilmente no contraste da escuridade da cara frontal da nube sobre a que se dispón o Pai Eterno coa claridade que baña o grupo de figuras. O mesmo concepto lévase á definición da forma, que se representa con gran volumetría, pero lograda, non como fai Ferro co manexo de paulatinas matizacións no claroscuro, senón cun claro contraste luz-sombra. Iso leva ademais a que se utilice o clímax lumínico, aínda que xa moi matizado, do reflexo, elemento que adoita faltar na concepción de Ferro.

Por todo iso creo que a obra hai que situala no momento de supervivencia dos esquemas de Conrado Giaquinto e antes que o Belo Ideal de Mengs invadise a pintura española. Por outra banda, o atemperamento rococó que o cadro presenta, introducindo un énfase de monumentalidade e volumetría das figuras remite, así como a nitidez con que se definen os perfís do rostro¹¹⁷, a un autor que estaría na órbita de Antonio González Velázquez¹¹⁸.

Fernández Castiñeiras no catálogo da Exposición Santiago, San Paio de Antealtares, apuntaba a posibilidade de atribución a Ferro do cadro de María Tota Pluchra (Figura 89) existente no Museo de devandito mosteiro compostelán, estando, polo menos convencido de que é «un lenzo realizado por un pintor que coñece e segue os principios enunciados por Antonio Rafael Mengs»¹¹⁹. A confrontación co debuxo do Museo do Prado citado anteriormente, no que atopamos o mesmo tema, coa repetición do motivo da loita de San Miguel co dragón no mesmo lugar, incrementaba substancialmente as probabilidades da atribución



Figura 89. Ferro e autor Anónimo: María Tota Pluchra. Convento de San Paio de Antealtares. Foto de César Candamo.



Figura 90. Antonio González Velázquez: *O Pai eterno acolendo a María.*

feita por Fernández Castiñeiras. Con todo, con motivo do presente catálogo, Fernández Castiñeiras e eu estudamos conxuntamente a obra, chegando á conclusión de que no cadro percíbense claramente dúas mans: unha, a que executa o rostro e o pescozo de María cuxa factura concorda plenamente co estilo amarrado e pulido de Ferro, e, outra, o resto do cadro, que semella claramente froito dun repinte ou da terminación dunha obra inconclusa por un pintor curtido nos efectos pictóricos propios da segunda metade do século XIX, o cal ata reinterpreta mal a invención de Ferro, pois trae ao primeiro termo a loita de San Miguel e o dragón e, pola contra, mantén os tamaños, o que produce un evidente erro de perspectiva do que se resente toda a composición; unha composición na que, por outra banda, hai unha luz abstracta allea ao facer de Ferro e, pola contra, carece da concepción da luz como tecido conxuntivo que fusione todos os elementos, o que é propio do modo de facer do pintor de Boqueixón.

No catálogo da Exposición Obras Mestras de Coleccións Particulares celebrada no Hostal dos Reis Católicos de Santiago do 1 ao 15 de decembro de 2000, preséntase como de Ferro unha Inmaculada Concepción (*Figura 92*) «obra inédita, recentemente identificada, (que) constitúe unha importante achega ao catálogo da obra de Gregorio Ferro sendo comparable á Anunciación que se conserva na Sancristía da Catedral de Santiago»¹²⁰. Ao meu entender non cabe dúbida algunha de que se trata dunha obra madrileña de fins do século XVIII, pero non creo que a obra poida atribuírse a Ferro.

A propia Galería Saga posúe outra Inmaculada (*Figura 93*),

procedente de Barcelona, que se quere atribuír tamén a Ferro. Ao meu parecer, esta obra está inspirada groseiramente na Inmaculada Concepción de San Felipe Neri de Cadiz de Murillo (*Figura 94*)¹²¹ e non creo que poida datarse antes do segundo terzo do século XIX, sendo unha obra típica do revival Murillo que se produce entón nalgúns pintores andaluces.

Ata aquí a análise da obra e do estilo dun pintor, Gregorio Ferro, ao que o seu papel de segundón na pintura madrileña do clasicismo, como de feito sono todos os pintores madrileños do momento escurecidos pola enorme personalidade de Goya, non debe facernos esquecer o papel destacado que ocupa na pintura galega.

Santiago de Compostela, setembro 2010



Figura 91. Antonio González Velázquez: *Aristóteles mostrando a Beleza de Alexandro.*



Figura 92. Anónimo: Inmaculada Concepción.



Figura 93. Anónimo: Inmaculada Concepción.

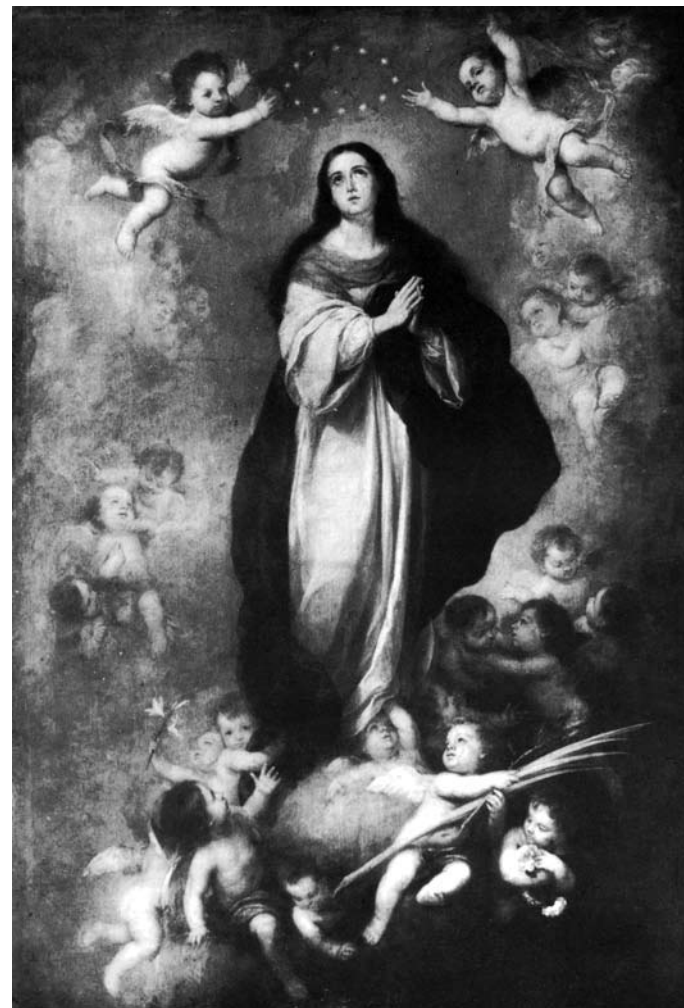


Figura 94. Murillo: Inmaculada Concepción de San Felipe Neri de Cadiz.

NOTAS

¹ José Luis Morales Marín: *Gregorio Ferro* (1742-1812), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999, 97.

² E ata particular seu, pois así se representa, ademais de caracterizalo tamén como bispo, na imaxe coetánea realizada para San Martiño Pinario (*Figura 13*) por José Ferreiro (José Manuel B. López Vázquez: «San Rosendo», en *Galicia no Tempo*. Madrid, Arcebispado de Santiago, Dioceses de Galicia, Xunta de Galicia, 1991, ficha 183). Mateo de Prado representouno no coro deste mesmo mosteiro compostelán (*Figura 14*), ademais de elevando a mirada ao ceo, bendicindo e portando o libro (Andrés A. Rosende Valdés: *La sillería del coro de San Martín Pinario*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990, 176) mentres que no coro de Celanova (*Figura 15*) aparecía sostendo coa man esquerda unha igrexa (Andrés A. Rosende Valdés, *La sillería del coro Barroca de San Salvador de Celanova*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1986, 166). Ferro tamén completa a súa representación de San Rosendo co libro que abre coa súa man dereita e a igrexa, a cal vese, tras a súa man esquerda, no último termo do cadro. Todo iso concibido baixo un encadre que é o mesmo utilizado para a representación dos Doutores da Igrexa.

³ Aínda que se mantivo que o primoxénito de Ilduara era don Munio, e así aínda o recolle Morales Marín na obra citada anteriormente, o certo é que o primoxénito era Rosendo, como demostrou María Carmen Pallares Méndez en *Ilduara, una aristócrata del siglo X*, Sada. A Coruña, edicións do Castro, 1998.

⁴ M. C. Díaz y Díaz, Mª V. Pardo Gómez e D. Vilariño Pintos: *Vida y milagros de San Rosendo*, La Coruña, 1990, 115-120.

⁵ As escenas dispostas ao redor da imaxe de San Rosendo: «Aparición do anxo a Santa Ilduara anunciándolle que tería un fillo santo. Un carro de bois leva a pía en que foi bautizado; os anxos voan con ela a San Miguel de Couto. A sagrazón de Rosendo como bispo. O rexurdimento dos obreiros que morreran, ao cair dun tellado, en castigo por falar mal dél. San Rosendo liberta a Galicia dous normandos. A morte de San Rosendo en Celanova, foron identificadas por Fernando Pires de lima o ano 1970» (X. Filgueira Valverde: «Un retabro de San Rosendo», en Adral, Sada. A Coruña, Edicións do Castro, 1979, 289).

⁶ Ambos os xestos, repito plenamente estandarizados, podémolos ver como alternativos nun mesmo cadro nos de San Ignacio de Loyola e San Petronio do Retablo do Voto de Bolonia de Guido Reni (*Figura 16*).

⁷ A forma de dispor o manto, escorregando sobre os ombreiros e enrolándose ao redor dos brazos recorda a poses cheas de elegancia dalgúns retratos de Mengs, como o de Mariana de Silva y Sarmiento, Duquesa de Huescar (*Figura 17*).

⁸ Véae A.D. Potts: «Greek Sculpture and Roman Copies.I: Anton Raphael Mengs and the Eigteenth Century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institues*, XLIII (1980), 150-173.

⁹ Obsérvese como curiosamente a pose da figura que se atopa de pé á esquerda do Emperador é similar á don Froilán (*Figura 26*) no retrato de Ferro.

¹⁰ Enrique Fernández Castiñeiras: «Gregorio Ferro», en *Artistas Galegos Pintores. Ata o romanticismo*, Vigo, Nova Galicia ediciós, 1999, 238. Teño enormes dúbidas de que as copias dos retratos dos príncipes de Asturias de Mengs que se conservan actualmente nas dependencias municipais de Santo Domingo de Bonaval procedentes do Hospital real de Santiago, sexan

obra de Ferro, pois nin a un alumno primeirizo da Academia permitiríase tanta vulgaridade.

¹¹ José Manuel B. López Vázquez: «El arte como retrato de la Sociedad»: En *O Século XIX*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, 276-277

¹² Recordemos neste sentido que os monxes de San Martiño Pinario, onde Ferro entrara como mozo de sancristía e adquirira as súas primeiras nocións de pintura, non só colocaron a efíxie de San Xosé na parte do Tabernáculo que mira cara ao coro, senón que esperaron a inaugurar este ao día da festividade do patriarca do ano 1733 (María del Carmen Folgar de la Calle e José Manuel López Vázquez: «Os Retablos». En *Santiago, San Martín Pinario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, 277, nota 33. Sobre a iconografía de San Xosé na arte galega, véxase ademais: José Manuel B. López Vázquez: «Flos Sanctorum, A Expresión artística da devoción». En *Galicia Renace*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, 276-281). Os mesmos monxes adquiriron a mediados do século XVIII unha serie de cadros con escenas da vida de San Xosé (véxase Eva Mª López Añón: «Serie sobre San José». En *Santiago, San Martín Pinario*, Santiago, Xunta de Galicia, 1999, 380-385).

¹³ A diferenza dos seus pais e irmán, Hermisenda aparece vestida á moda de fins do século XVIII, este anacronismo histórico, con todo, era frecuente na arte española. Recordemos, por exemplo, as representacións de San Paio, San Xulián ou San Adrián que aparecían vestidos tamén entón á moda da época.

¹⁴ En 1795, con ocasión de solicitar a Dirección da sección de pintura da Academia, vacante por falecemento de Francisco Bayeu, di o propio Ferro:

«habiendo estado por algún tiempo en Arenas al servicio del Serenísimo infante Don Luis ejecutando varios retratos y dibujos».

Tamén o menciona en 1804 á propósito do memorial que eleva para obter a Dirección Xeral da Academia de San Fernando:

«Que por informes del Sr. Mengs antes de que se fuese a Roma pasé à servir a S.A. el Sr. Ynfante Dn. Luis, en varios dibujos y retratos»

(José Luís Morales y Marín: Op. cit., 120).

¹⁵ José Luis Morales Marín: Op. cit., 130.

¹⁶ *«Lei un memorial de dn Gregorio Ferro Discípulo de la Academia en que alegaba las obras que en diferentes tiempos había executado, la pensión y premios en los concursos generales que en la misma había obtenido, solicitando mediante esto, el honor de Académico: presentó con este motibo un figura de Sn. Sebastián que es lo único que tenía aunque sin acabar por haberle dicho el Sr. Viceprotector que era preciso manifestar alguna cosa. Aunque a los Señores Profesores les constaba del mérito de Ferro, y dixeron que tenía para ser Académico y aún digeron algunos que se podría proceder á la votación sin embargo, por no haber encontrado dicha figura acabada, ni correspondiente á lo que les constaba sabía hacer, y siendo esta obra la que principalte debía seguir su pretensión, pareció suspender la acción de su tarde, por si quería acabarla, o presentar alguna cosa» e «Di cuenta*

de un memorial de dn. Gregorio Ferro, Discípulo de la Academia para que esta se dignase admitirle en la clase que fuese de su agrado, mediante un quadro de Sn. Sebastian que presentaba, y las obras que en diferentes tiempos había hecho y los premios obtenidos en los concursos generales. El Sor.Viceprotector le propuso para Académico de merito, y habiéndose procedido a la votación, de veinte y seis vocales que hubo tuvo veinte y dos a su favor; con lo que fue creado Academico de mérito en la Pintura, y quedé en despacharle el título»

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, *Libro de Actas Ordinarias, Generales y Publicas*, Junta Ordinaria de 1 de abril de 1781, fol. 173 vº e folio 181, sig 3/84. Cf. José Luis Morales Marín, Op. cit., 241, documentos 38 y 39).

¹⁷ Fred Licht, Goya: *The Origins of the Modern Temper in art*, New York, Icon Editions, 1983, 100.

¹⁸ Juan Croisset: *Año Cristiano*, Madrid, M. Rodríguez editor, 1876, T.IV, 1381.

¹⁹ É posible que Ferro coñecese esta obra, pois adquirido por Isabel de Farnesio aos herdeiros do Cardeal Molina en 1744, estivo colgado no Palacio Real de Madrid desde 1772 (Manuela Mena Marqués e Enrique Valdivieso: «Catálogo de Pinturas», en *Bartolomeu Esteban Murillo* (1617-1682), Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Juan March, 1983,120).

²⁰ José Luis Morales y Marín: Op. cit., 145.

²¹ Ismael Gutiérrez Pastor: «Gregorio Ferro: Sobre algunas pinturas y un documento», en *El Museo de Pontevedra*, LIII (1999), 264.

²² Matías Díaz Padrón: *Pedro Pablo Rubens (1577-1640) Exposición Homenaje*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1977-1978, 159.

²³ Carlos Reyero: *La pintura de Historia en España*, Madrid, ediciones Cátedra, S.A., 1989, 62-3.

²⁴ http://www.sothebys.com/app/line/LotDetail.jsp?lot_id=159458053.

²⁵ Antonio López Ferreiro: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela, T. X., Santiago de Compostela*, Imprenta y Encuadernación del Seminario Conciliar Central, 1908, T.X, 261.

²⁶ Como o demostra a carta que o propio pintor remitiu ao deán o 15 de decembro de 1810:

«...También dezía a V.S. en la otra carta y le suplicaba que admitiese para esa Cathedral una pintura que tengo ejecutada con algún empeño y cuidado en el lienzo que al parecer de muchos profesores Academicos es digna de colocarse en ese Santo Templo; que Dn. Melchor de Prado como profesor hallará sitio competente para ella: el quadro representa la Acusación de la Mujer Adúltera; es tomado del capitulo (8) de Sn. Juan en aquel momento en que Jesucristo acaba de ponerse derecho habiendo dejado de escribir en la tierra y pasa a redarguir a los Fariseos. Todo es una idea seguida y enlazada con novedad. Esta pintura puede ir arrollada en un palo redondo como se arrollan las alfombras; es quadro apaysado tiene de ancho estendido seis baras de alto yde alto quatro, me alegrase que V.S. Lo conzada para dejara esa memoria»

A,C.S: Obras de todo género...correspondencia 1805-1810. sin fol. Cit. Alfredo Vigo Trasancos: *La Catedral de Santiago y la Ilustración, Proyecto clásico y memoria histórica* (1757-1808), Madrid, Consorcio de Santiago y Sociedad Editorial Electa España, S.A., 1999, 174, nota 449.

²⁷ Ramón Otero Túñez: «La Edad Contemporánea», en *La Catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1977, 387.

²⁸ Ismael Gutiérrez Pastor: Op. cit., 267-8.

²⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de México, sign. 993. Cit.: José Luis Morales y Marín, *Op. cit.*, 163-164.

³⁰ Sobre as relacións de David e Diderot no novo concepto que o pintor ten da pantomima véxase Dorothy Johnson: «Corporality and Comunicatón: The Gestural Revolution of Diderot, David, and The aoath of the Horatii», *The art Bulletin*, LXXI (1989), 92-113.

³¹ Xa Hautecoeur sinalaba que nos cadros anteriores ao *Xuramento dos Horacios* «Lles personnages ne se livrent plus à une mimique désordonnée» (Louis Houtecoeur: *Lous David*, Paris 1954, 56). A concepción de Ferro é aínda similar á que na pintura española utilizaba Antonio González Velázquez en obras como *A Unción de David*, unadro que Ferro sen dúbida non só coñecía por atoparse na Academia de San Fernando, senón que ata lle serviu de inspiración para a súa obra: Compárese, neste sentido, as figuras que se retorcen en ambos cadros respectivamente detrás de Samuel e de Xesucristo.

³² Dorothy Johnson: Art. Cit, 111.

³³ Thomas Crow: «The Oat of the Oraii in 1785. Painting and Pre-Revolutionary radicalism in France», *Art History*, I, (1978), 461.

³⁴ Véxase neste sentido Stefan Germer and Hubertus Kohle: «From the Theatrical to the Aesthetic Hero: on The Idea of Virtue in David´s Brutus and Sabines», *Art History*, vol. 9 (1986), 168-184.

³⁵ Robert Roseenblum: «Picture», en Robert Rosenblum y H.W. Janson, *19ht – Century Art*, New York, Harry N. Abrams, Incorporated, 1984, 49.

³⁶ Louis Hautecoeur: Op. cit., 83-84.

³⁷ Thomas Crow: Art. Cit., 457-458.

³⁸ Véxase neste sentido J. De Caso, Jacques-Louis: «David and the Styлле «All´Antica», *Burlington Magazine*, XXIV (1972), 686-690 e compárese coas obras anteriores de David, como o *Funeral de Patroclo* analizado por Robert Rosemblum: «David´s Funeral of Patroclus», *Burlington Magazine*, CXV (1973), 567-568.

³⁹ Thomas Crow: Art. Cit. 460.

⁴⁰ Sobre o conflito dos asuntos tráxicos resolto en termos de confrontación moral entre a moral burguesa defendida polos partidarios do antigo réxime e a moral clásica propugnada polos revolucionarios véxase Stefan Germer and Hubertus Rohle: Art. Cit., 168-171. Sobre as implicacións políticas da obra véxase Thomas Crow: Art. Cit., 425 e ss.

⁴¹ A sucidade que presentaba a obra antes da restauración que apenas se permitía intuír algo máis que algunhas cabezas e fortes contrastes lumínicos e cromáticos levoume a formular a hipótese errónea de que nesta obra Ferro estivese utilizando un modo estilístico vulgar que se opuña ao modo sublime da *Anunciación* e o *San Xurxo* da Catedral compostelá, e xustificar, deste xeito, a súa factura, que entón cría coetánea baseándome na interpretación que da documentación facía Otero Túñez («La edad Contemporánea», en José Carlos Valle Pérez e José Manuel B. López Vázquez: *Enciclopedia Temática de Galicia, «Arte»*, Barcelona, Credsa, 1988, 200 y José Manuel B. López Vázquez: «La Pintura Neoclásica», en José Manuel B. López Vázquez e Yago Seara, *El Arte Contemporáneo*, A Coruña, Edicións Hércules, 1995, 130). Limpo o cadro e probada a súa distinta cronoloxía, queda demostrada a vaidade de tal hipótese.

⁴² Sobre o novo debuxo de David en comparación co defendido polos seu mestre na Academia, véxase: Dorothy Johnson: Art. Cit., 103.

⁴³ 42 Robert Rosenblum: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967, 70-72.

⁴⁴ Thomas Crow: Art. Cit., 460.

⁴⁵ Recordemos o consello que se recollía na doazón da réplica:

«Todo el cuadro está bien acordado; y aunque se observa que el autor no lo concluyó, no deberá permitirse nunca que otro toque por él, pues es muy difícil graduar las tintas en esta clase de obras y sería quitarle el mérito que en sí tiene».

⁴⁶ Claude Bédât: «El Escultor Felipe de Castro», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Anejo XX, 1971, 18.

⁴⁷ Gutiérrez Pastor chégao a supoñer parente (Ismael Gutierrez Pastor: *Art. Cit.*, 265)

⁴⁸ Enrique Fernández Castiñeiras: Op. cit., 240.

⁴⁹ Claude Bédât: Op. cit., 100-101.

⁵⁰ Arquivo da Universidade de Santiago. Libro de Claustro desta Universidad 1787-1799 A. 136. Cit. Claude Bedal: Op. cit., 100.

⁵¹ José Manuel B. López Vázquez: «O retrato de Felipe de Castro da Universidade de Santiago», *Cuadernos de Estudios gallegos*, XXXVII, 1987, 137-149.

52

«Y si el cuadro ó superficie, donde hay una ó dos figuras solas independientes, estuviere organizado de otros adherentes, como algún trozo de arquitectura, país, cortina, bufete, etc. aunque sea un retrato, en términos pictóricos

llamamos también historiado; porque aunque no haya más que una figura, aquel congreso, organizado de varias partes, de cuya armoniosa composición resulta un todo perfecto, se imagina historiado pues para su constitución se ha de observar la misma graduación templanza que en una historia; y porque los dichos adherentes substituyen el lugar y colocación de las figuras»

(Antonio Palomino de Castro y Velasco: Museo Pictórico o Escala Óptica, Buenos Aires, 1944, Libro Primero, Capítulo Séptimo, III, p. 64.) Un retrato historiado que neste caso sería, tamén seguindo a Palomino de *asunto metafórico*:

«El argumento metafórico es el que en virtud de una metáfora ingeniosa manifiesta el concepto de su autor. Es la metáfora madre de toda sutileza intelectual: el más ingenioso, peregrino, agudo, y admirable parto de nuestro entendimiento»

(Ibidem, Libro Primero, Capítulo Séptimo, IV p. 65).

⁵³ Gaspar Lavater: Essai sur la Physiognomie destiné à faire connaître l’homme et à le faire aimer, La Haye, 1781-1786, T.II, 80-81

⁵⁴ Tradicionalmente este retrato datábase en 1783 (véxase por exemplo, Pierre Gassier: «Lles portraits peints par Goya pour l’enfant don Luís de Borbon à Areas de San Pedro», Revue de l’Art, nº 43, 1979, 9-22.), pero xa Pierre Gassier (Pierre Gassier: Goya, «Pintor del Infante don Luís», no *Catalogo, Goya en las Colecciones Madrileñas*, Madrid, Museo do Prado, abril-xuño 1983 , 18), tras a publicación do Diplomatario de Goya por Canellas López (Angel Canellas López: *Francisco de Goya, Diplomatario*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981), corrixiu a data da súa realización situándoa en 1784.

⁵⁵ Nigel Glendinning: «La Fortuna de Goya», en *Goya en las colecciones madrileñas*, Madrid, 1983, 21- 47.

⁵⁶ Claude Bédât: Op. cit., lám IV.

⁵⁷ Sobre os bustos dos reis Fernando VI e Bárbara de Bragança realizados polo escultor galego véxase: Maria Luisa Tárraga Baldo: «Dos nuevos bustos del escultor Felipe de Castro desconocidos», BSAA, XLVI (1980) 480.

⁵⁸ Academia de San Fernando, Armario 1-1. Carta de Don Baltazar de Elgueta y Vigil, Intendente del Nuevo Palacio Real. Cot. Claude Bédât: Op. cit., 100.

⁵⁹ Xunta particular do 16- 3- 1778 (Cit. Claude Bédât: Op. cit., 100).

⁶⁰ Hugh Honour: Neoclasicismo, Madrid, Xarait ediciones, 1982, 125-126.

⁶¹ Quizais non sexa demasiado arriscado supor unha relación que aquí poida seguir funcionando o turbante como un atributo de filósofo.

⁶² Joseph Nicolás de Azara: *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey*, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara Caballero da Orden de Carlos III, Madrid 1780, 213-5. 46.

⁶³ Este definía o retrato perfecto como «unha pintura importante, pois mostra ao alma humana coas peculiaridades do carácter da persoa» (esta pasaxe xa foi citada por Honour: Op. cit., 130). Sobre o influxo de Lavater en España e particularmente en Goya véxase: José López-Rei: *Goya's Caprichos, Beauty, Reason and Caricature*, Princeton, University Press, 1953, V.I, 59-67 e sobre o influxo de Lavater no Retrato da Familia do Infante don Luís recórdese o capítulo 7 «Royal Games» do libro citado de Victor I: *Stoichita and Anna Maria Coderch, Goya, The Last Carnival*. Sobre o influxo de Lavater na arte europea véxase George Levitne: «The influence de Lavater and Girodet's expression deas sentiments de l'âme», *The art Bulletin* XXXVI (1954), 32- 45 e particularmente sobre o retrato: John F. Moffitt: «The Poet and the Painter: J.H.W. Tischbein's *Perfect Portrait* of Goethe in the Campagna (1786-1787), *The Art Bulletin*, LXV (1983), 440-455. Non é a miña idea soster que Ferro coñecese necesariamente a obra de Lavater e moito menos este parágrafo concreto, senón que Ferro subíase ao carro dunha moda imperante en Europa, que, como xa dixen anteriormente, contaba co respaldo en España do éxito alcanzado por Goya co Retrato da Familia do Infante don Luís, realizando o que Palomino denominaba un «retrato historiado».

⁶⁴ Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago Ms.574. Cit. Claude Bédât: Op. cit., 18. Segundo Nédât o «todo de Fruime» que asina o epígrama puidera ser o Padre Feijoo e o «cura de Fruime» (Ibidem, 15).

⁶⁵ A utilización de empresas, aínda que típica do Renacemento non era estraña ao século XVIII e moito menos en Italia, onde, recordémolo, Castro formouse, ata o punto que Winckelmann, chega a queixarse da súa gran difusión (Aquilino Sánchez Pérez: La Literatura Emblemática Española en los siglos XVI e XVII, Madrid, Sociedad General Española de Librería., 1977, 14). O propio Castro fai mención á utilización de Empresas polas Academias de Belas artes de Italia tanto na Dedicatoria da súa tradución do libro *Lección que hizo Benedicto Varqui el tercer Domingo de Quaresma del año 1546. Con una carta de Michael Angelo Buonarroti y otras de los mas celebres Pintores, Escultores de su tiempo, sobre el mismo asunto, En Madrid, Imprenta de Eugenio Bieco, 1753; como no Estatuto V de las Adiciones que, de orden de S.M. el señor Rey Don Fernando VI, hizo a los estatutos firmados por Don Fernando Triviño primer Vice Protector de la Real Academia con el título de San Fernando de las tres nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, Don Felipe de Castro, escultor de la Real Persona y de su Cámara y director extraordinario nombrado por el mismo Señor Don Fernando VI para lo concerniente a escultura de dicha su Real Academia* (Claude Bédât, Op. cit., 119).

⁶⁶ Tamén Goya representarase como un home-león no pequeno autorretrato a tinta de Nova York, datable cara a 1795-1797, pero, baseándose como sinalaron Stoichita e Coderch na fisionomía, neste sentido Della Porta xa caracterizaba a este tipo do seguinte modo: «os cabelos caen sobre a fronte, metade recios, metade ondulados, son de lonxitude mediana. O nariz é recto, da cor do león. As cellas curvas adoitan estar engurradas. A barba é abundante. O pescozo robusto» (Victor I. Stoichita e Anna Maria Coderch, Op. cit., 71-73).

⁶⁷ Ripa: Op. cit.,T.I, 199.

⁶⁸ Claude Bédât: Op. cit., 18. Famoso, neste sentido, é o incidente que Castro tivo cun alumno oínte chamado Juan Graf, ao que enviou a pena de grillóns.Coderch, Op. cit., 71-73).

⁶⁹ Ripa: Op. cit., T.I, 201.

⁷⁰ Alciato no seu emblema XV Vigilantia, et custodia (Figura 62) representa con este sentido ao León á porta dun templo:

«*(Sed leo est custos) Pero el leon es la guarda (Quia dormit oculis apertis) porque duerme con los ojos abiertos. Por esta causa quando los Egypcios querian pintar vn hombre de gran cuydado, presto, y diligente, pintauan la cabeza de leon, el qual velando cierra los ojos, y durmiendo los tiene abiertos, y por esto lo pintan en las portadas de algunas iglesias, como guarda de ellas*»

(Diego López: Declaración de las emblemas de Andrés Alciato, Nájera 1610, 60 vº), de aquí o león durmido pasou a converterse en imaxe do bo rei que vea mentres que os seus súbditos dormen (*Figura 63*) (Diego Saavedra Fajardo: *Idea de vn Príncipe Político y Christiano representada en cien empresas*, Madrid, Francisco Laso, 1724, empresa 45) ou da vixilancia dos Reinos e das Repúblicas, e consecuente converteuse nun símbolo obvio de custodia representado á porta dos edificios públicos.

71

«*El león (cuerpo de esta empresa) fue entre los egipcios símbolo de Vigilancia, como son los que se ponen en los frontispicios y puertas de los templos. Por esto se hizo esculpir Alexandro Magno en las monedas con una piel de león en la cabeza, significando que en él no era menor el cuidado que el valor; pues cuando convenia no gastar mucho tiempo en el sueño, dormía tendido el brazo fuera de la cama con una bola de plata en la mano, que en durmiéndose, le despertase cayendo sobre la bacia de bronce. No fuera señor del mundo, si se durmiera y descuidara, porque no ha de dormir profundamente quien cuida del gobierno de muchos*»

(Ibidem). O león como símbolo da vixilancia tomado dos Exipcios por Pierio Valeriano, aparece tamén en Ripa, o cal tamén dá como atributo a outra dos seus personificaciónes da Vixilancia o libro, porque:

«*Es tan corriente calificar de vigilantes y despiertos a los hombres de espíritu vivaz, que aunque así, con continuo uso de la expresión que dijimos, parece como si aquel otro tipo de vigilancia o atención se hubiera convertido en su real y verdadera naturaleza. Mas con todo, tanto la una como la otra, la vigilancia del cuerpo y la vigilancia del alma, vienen bien y adecuadamente representadas en la presente figura, simbolizándose la del ánimo con el libro, mediante el cual, con el aprendizaje de las ciencias, puede ir haciéndose hombre vigilante y avisado frente a todos los azares de Fortuna, así como frente a todas las inquietudes y preocupaciones de la mente, ejercitándose de este modo en la contemplación*»

(Ripa: Op. cit, T.II, 419-420).

⁷² Precisamente Castro represéntase como melancólico descansando a man esquerda sobre o león e portando na dereita o libro, porque, como recolle Ripa: «Hi vigilant studiis, nec mens est dedita sorno» («estes velan por mor dos estudos e a súa mente non se entrega ao soño») (Ripa, Op. cit., 1669, 96).

⁷³ Huarte de San Juan: *Examen de ingenios para las ciencias*, 1594 (Madrid 1989). 458 (Cit. Victor I. Stoichita y Ana María Coderch, Op. cit., 179-180). Precisamente estes autores demostran como Goya representouse tamén ao principio dos Caprichos con este mesmo «mal humor». Iso si, difiro das conclusións que eles sacan, para a min Goya represéntase como é propio da súa complexión melancólica velando e vixiante, mirando de esguello para descubrir á mentira que, como recoñece o tópico, nunca vai de fronte, senón atravesada.

«En esta Emblema habla Alciato con los Obispos, y Perlados, ausiando los del cuydado que han de tener, para que ninguna cosa falte a sus subditos, la qual conuenga para la perfeccion dela fee, para que ninguno se aparte del buen camino, ni salga fuera de los terminos de la verdadera doctrina. Y no solamente basta que los Perlados velen, sino que sean guardas fuertes, y de gran cuydado, y vigilancia, y que juntamente con las buenas costumbres tenga doctrina sana, y verdadera: con la qual como buenos pastores enseñen, sustente, y apacientes sus ouejas, que somos los subditos, y castiguen los errores y pecados»

(Diego López: Op. cit., 60 vº).

⁷⁵ Juan de Horozco: Op. cit., T.I, 20.

⁷⁶ Ibidem: T., 18.

⁷⁷ Obsérvese o forzado da situación da butaca.

⁷⁸ Lembremos: «De si es estatua o no lo es,/ Duda el que atento lo mira/ Porque le ha dado tal alma/ Que no puede estar más viva».

⁷⁹ A restauración do cadro feita polo meu pai, o pintor Garabal, a finais dos anos 60, descubriu subxacente unha inscrición indescifrable baixo o dístico, o que fai supor que este é posterior á realización da obra e date probablemente do ano 1813).

⁸⁰ Claude Bédât: Op. cit., 132.

⁸¹ Véxase Ignacio Henares Cuellar: *La Teoría de las Artes Plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, Universidad de Granada, 1977, 60.

⁸² Charles de Tolnay: «Michel-Ange dans son atelier par Delacroix», *Gazette des Beaux Arts*, LIX (1962), 46. Como sinalou Rubin o mito do amor divino chegara a ser pola década dos 80 en Francia o modo máis común para expresar todas as preocupacións sobre a inspiración do artista (James Henry Rubin: «Endymion’s dreamas a myth of Romantic inspiration», *Art Quartely*, 1978, 76).

⁸³ Neste sentido é ilustrativa a carta que dirixe ao Protector da Academia para que se impartan nela as disciplinas de Xeometría, Perspectiva e Anatomía (Claude Bédât: *Op. cit.*, 132).

⁸⁴ A bibliofilia do escultor levaba a Felipe García de Samaniego a sinalar:

«Formó tambien nuestro Castro una copiosa y selectísima librería en que juntó quantas obras pudo adquirir sobre las materias de las tres nobles artes sin detenerse a comprar las mas costosas...pudiendo decirse que asi como su colección de libros fue en el ramo de las Artes la más escogida y copiosa del Reyno, fue nuestro Castro en su tiempo el más noticioso e instruidos de los nacionales en ellas»

(Felipe García de Samaniego...*Distribución de los Premios de la Real Academia de San Fernando...25 de julio de 1778,*

Madrid 1778, 18. Cit. Claude Bédât: Op. cit., 44).

⁸⁵ Cit. Claude Bédât: Op. cit. 119.

⁸⁶ Nas adicións ao Estatuto V apunta:

«Hallo deberse elegir también de la arquitectura por Director General uno de los individuos que componen tan ilustre y necesaria facultad hija legitima de un mismo padre que es el diseño, de quienes son también legítimas hijas la pintura y la escultura y por consecuencia estrechísimas hermanas; hallándose todavía indecisa la sentencia de qual deba ser mayor; todo lo qual acreditan las empresas o armas de las principales academias de Italia»

(Claude Bédât: *Op. cit.*, 119).

«La Causa de esta traducción, señor Excelentissimo, ha sido el ver a los pintores de nuestra Nación opinar con la escultura...que la Pintura es mas digna que la Escultura...Advirtiendo yo esto y el gran silencio de nuestros Escultores españoles en esta materia, quise manifestar al público con esta traducción (antes de sacar a la luz un tratado de ésta y las demás prerrogativas y excelencias de la Escultura tengo trabajado) que la Pintura jamas ha tenido preferencia sobre la Escultura; antes, ésta, en sentir de muchos y graves autores y en particular en sentir de Miguel Angel y del Varquí, tiene Preferencia sobre la Pintura»

(Felipe de Castro: *Declaración en Benedetto Varchi*, Op. cit., s.p.).

⁸⁸ A parte do seu tamaño e cor da encadernación similar ao do exemplar da Universidade de Santiago que procede da súa Biblioteca, o libro recoñécese facilmente porque no seu canto lese «VAI...».

⁸⁹ Felipe de Castro: *Declaración en Benedetto Varchi*, Op. cit., s.p.

⁹⁰ Claude Bédât: *Op. cit.*, 98.

⁹¹ Para noticias e Bibliografía sobre o programa iconográfico do Padre Sarmiento para o Palacio Real véxase: Francisco Javier de la Plaza Santiago: *Investigaciones sobre la construcción del Palacio Real de Madrid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1973, 112 y ss.

⁹² Huescar escribía a Carbajal desde a embaixada de Paris o 31 de outubro de 1747:

«Pide al rey un retrato suyo, el que sea mas parecido, porque le es menester para ponerlo en mi casa devajo del dosel».

Na resposta de 9 de noviembre, feita ainda desde o Escorial, Carvajal di:

«Aquerdame lo del retrato quando este en Madrid y haré que te haga alguno mejor que Vanlau que no retrata bien. Busto suyo y de la Reina tengo yo de yesso admirables de un celebre escultor gallego»

(P. de Ozanam: *La Diplomacia de Fernando VI*, 246-247, cit. Ives Bottineau: *L’art de Cour dans l’Espagne des lumières* 1746-1808, Paris, De Bocard, 1986, 240, nota 38).

⁹³ Carrete Parrondo: El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada, Madrid, Espasa y Calpe, S. A. 1988.

⁹⁴ Enrique Fernández Castiñeiras: *Un siglo de pintura gallega*: 1750-1850. Tese Doutoral inédita dirixida polo prof. García Iglesias, Universidade de Santiago, 1991 e Enrique Fernández Castiñeiras, *Gregorio Ferro*...241.

⁹⁵ Enrique Fernández Castiñeiras: *Gregorio Ferro*...241.

⁹⁶ José Manuel B. López Vázquez: *La Pintura Neoclásica*..., 128.

⁹⁷

«Mandose hazer en Madrid otro retrato de cuerpo entero Ilmo. Sor. Dn Fr. Anselmo Rodriez Obispo de Almeria, hijo de este monasterio».

Archivo Monasterio de Silos, *Volumen 29 de la Congregación de San Benito*. Año 1785. Fol 580 rº.

⁹⁸ O cadro xa estaba realizado o 19 de Setembro de 1804, pois aparece citado polo propio Ferro na carta que lle remite ao Secretario da Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte, na que fai unha relación de méritos con motivo da súa presentación ao Cargo de Director Xeral da devandita institución. (Véxase José Luís Morales y Marín: Op. cit., 276-278, documento 89).

⁹⁹ Véxase Ramón Otero Tüñez: Op. cit., 387, Alfredo Vigo Trasancos: Op. cit., 163 e Enrique Fernández Castiñeiras: «El Antiguo retablo de la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad en el trascoro de la Catedral de Santiago», en *Homenaje a la Profesora Ortega Romero*, (no prelo).

¹⁰⁰ O 15 de agosto de 1808, Ferro da o seguinte recibo:

«Digo yo D. Gregorio Ferro, Director de la Real Academia de pintura de esta Corte que recibí quince mil reales vellón del Sr. D. Manuel Gaspar González de Montaos, diputado general del Ilmo. Sr. Deán y Cabildo de la Sta. Iglesia de Santiago, por cuenta de las pinturas de que estoy encargado hacer para dha. Santa Iglesia, en virtud de orden y comisión que me tienen dado los Dres. Deán D. Andrés Acuña y el Canº D. Pedro Sánchez. Y para su abono y resguardo doy el presente que firmo en Madrid, a quince de Agosto de mil ochocientos ocho. Son quince mil rs. vn.- Gregorio Ferro»

(José Couselo Bouzas, *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*, Santiago de Compostela, 1933, 344-345, nota 1) e o 15 de decembro de 1810, Ferro fai referencia a unha carta enviada o mes anterior na que participaba ao deán compostelano ter acabadas

«las quatro pinturas qe V.I. y Dn Pedro Sánchez (qe esté en Gloria) me encargaron, para esa Sta. Yglesia y los deseos que tenía de salir de este cuidado por hallarme mui viejo y achacoso»

(A.C.S. *Obras de todo género...Correspondencia*. 1805-1805. Cit. Alfredo Vigo Trasancos, Op. cit., 200. Documento LXVIII).

¹⁰¹ José Manuel García Iglesias: *A Catedral de Santiago de Compostela e o Barroco*, Santiago, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990.

¹⁰² Antonio López Ferreiro: Ob. cit., T.IX., 208.

¹⁰³ José María Fernández Sánchez e Francisco Freire Barreiro: *Santiago. Jerusalén. Roma. Guía de una peregrinación*. Santiago, Imprenta del Seminario Conciliar, 1885,58.

¹⁰⁴ Por iso é polo que o Cabildo recoñece que é imposible colocar a imaxe de San Xurxo na fornela central do retablo, como estivera con anterioridade a 1666, pois tropezaría con

«la invencible dificultad que el pueblo llevaría mui a mal, y aun se escandalizaría de que nos atreviésemos a remover de allí la imagen de la Virgen, con quien tiene una suma devoción, lo que es tanto más seguro, quanto no sería fácil persuadirle a que havia estado allí el altar de San Jorge»

(A.C.S: *Obras de todo género...Asunto relativo a obras de retablos en la Soledad*. Cit. Alfredo Vigo Trasancos, Ob. cit., 198, documento LVIII). Este posible escándalo xustificase aínda máis tendo en conta o cambio nas prácticas devocionais marianas apreciábles desde mediados do século XVIII e que levaban en Galicia a un enorme incremento do culto da Virxe da Soidade e da Virxe das Dores (Véxase Domingo L. González Lopo: «As devocións relixiosas na Galicia Moderna (séculos XVI-XVIII)» en *Galicia Renace*, Santiago, Xunta de Galicia, 1997, 303 e véxase Domingo L. González Lopo: «O Cadro Devocional na Galicia do oitocentos», en *O Século XIX*, Santiago, Xunta de Galicia, 1997, 238-243) apreciable tanto na fundación de confrarías como no número de representacións iconográficas (Ademais do gran número de imaxes que van encargarse agora, véxase por exemplo nos cruceiros como estas devocións substitúen ás representacións da Quinta Angustia ou da Asunción) Representacións nas que por certo, como neste caso, moitas veces prodúcese unha clara confusión iconográfica (mentres que a Virxe da Soidade adoita representarse co manto azul e as mans simplemente unidas ou portando a coroa de espiñas ou os cravos, a Virxe das Dores represéntase vestida con habito negro e levando entre as súas mans o corazón atravesado por sete puñais), o que debe remitir a unha confusión nas propias advocacións e xustificaría que a Virxe da Soidade termine na nosa terra sendo claramente desprazada pola das Dores durante o século XIX.

¹⁰⁵ Na descrición que Fernández Sánchez e Freire Barreiro fan do retábulo en 1880 xa na súa nova localización da Capela do Sancti Spiritus, din

«en la parte inferior del retablo un precioso bajo-relieve de madera que representa a San José en sueños y al Arcángel San Gabriel que le anuncia el misterio de la Encarnación»

(José Maria Fernández Sánchez e Francisco Freire Barreiro, Op. cit., 95-96. Cit. Fernández Castiñeiras, Art. cit. (no prelo)).

¹⁰⁶ Realmente foi o tesón do Administrador Capitular das rendas de Granada, D. Jorge de Cisneros, quen impulsou e pagou á súa costa a reposición do culto a San Xurxo en lugar destacado no novo retablo. Ademais de verse movido a iso polo seu nome, debemos ter en conta que don Jorge era irmán do Conde de Ximonde don Juan Antonio Cisneros, e, precisamente, nas

terras da Ulla nas que asentaban o seu solar, o culto ao mártir de oriente tiña unha enorme difusión non só en Parroquias das que era titular como San Xurxo de Veá, senón noutras como Santa María de Vaamonde.

¹⁰⁷ Que podía xa ser asumido polo cabido, unha vez que diluíra o perigo do padroado compartido, que tantas dores de cabeza lle dera outrora ao cabido compostelán.

¹⁰⁸ Ramón Otero Túñez: Op. cit., 388.

¹⁰⁹ Reproducido por José Manuel Arnaiz: *Antonio González Velázquez*, Madrid, ediciones Antiquaria, 1999, 131 e 165 G 35. Como é tradicional Ferro inverte a imaxe de González Velázquez. Por outra banda unha vez máis Ferro ten problemas cos escorzos, neste caso tanto no do cabalo, como na coxa dereita do cabaleiro.

¹¹⁰ Véxanse, por exemplo, como as liñas das arquitecturas están lixeiramente inclinadas cara á dereita.

¹¹¹ Estudado en Eva M^a López Añón: Art. Cit., 382.

¹¹² José Luis Morales y Marín: Op. cit., 115.

¹¹³ Sobre Zacarías González Velázquez véxase, Berta Núñez: *Zacarías González Velázquez*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

¹¹⁴ Ibidem, 145. Desta obra coñezo ademais un bosquexo propiedade dun anticuario pontevedrés Julio Otero.

¹¹⁵ José Manuel Arnaiz: Op. cit., 115.

¹¹⁶ Ibidem: cat. 74 (*Figura 90*).

¹¹⁷ Compárese o perfil do pai Eterno do cadro co *Aristóteles de Aristóteles mostrando a Beleza de Alexandro (Figura 91)* de Antonio González Velázquez: *Ibidem*, 114, Cat. 72).

¹¹⁸ A negar a posibilidade de atribución a Ferro e a situala no momento anterior ao triunfo do clasicismo de raíz Mengsiana axudan detalles iconográficos como, por exemplo, o que a lúa apareza representada aínda cos cornos invertidos .

¹¹⁹ Enrique Fernández Castiñeiras: *Santiago, San Paio de Antealtares*, Santiago, Xunta de Galicia, 1999, 221.

¹²⁰ Cándido Pazos (coordinador): *Obras Maestras de Colecciones Particulares, A Coruña*, Galería La Campana de Santiago de Compostela y Galería Saga de Vigo, 2000, 10.

¹²¹ Catolagada co número 103 en Diego Ángulo Iñiguez: *Murillo*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., T.III, Lam 374.