ARTIGO

IDENTIDADES EN MOVIMIENTO:

MODESTO BROCOS Y LA IMPORTANCIA DEL TRÍPTICO DE SANTIAGO (1899)

HELOISA SELMA FERNANDES CAPEL

Faculdade de História/ Universidade Federal de Goiás E-mail: heloisacapel@ufg.br ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3939-015X

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ

Departamento de Arte/Museo Catedral de Santiago E-mail: museo@catedraldesantiago.es ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5955-6925

RESUMEN: Con trayectoria y pensamiento artístico derivados de desplazamientos entre Rio de Janeiro y Europa entre los siglos XIX y XX, el pintor compostelano y profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Rio de Janeiro, Modesto Brocos y Gomes (1852-1936), ha sido apropiado en Brasil por una de sus obras, el cuadro Redención de Cam (1895). Sin embargo, el pensamiento de Modesto Brocos va más allá de esta obra y se expresa a través de otras pinturas y de su propia producción escrita. Con la expectativa de ampliar el conocimiento sobre el artista y poner énfasis en procesos y desplazamientos que lo influencian, la comunicación presenta reflexiones sobre la preocupación por las identidades en el trabajo del artista. En especial, se destaca una obra poco conocida, el Tríptico de Santiago en Galicia (1899), que pertenece a la colección artística del Museo de Santiago de Compostela y que, por razones estéticas y por la propia trayectoria del artista fuera de España, no ha sido debidamente explorada. A partir de documentación visual y escrita recopilada de archivos públicos y privados, el texto evalúa aspectos de la producción y circulación de la obra, considerando el impacto de su recepción en períodos posteriores y su contribución a la revitalización de las peregrinaciones a Santiago de Compostela, además de los caminos de valorización de la colección artística del Museo de Santiago. De este modo, se explora la performance intercalar del artista, considerando, en una perspectiva más matizada, que su pensamiento artístico transita entre las culturas en las que se inserta, sus preocupaciones identitarias y los estilos artísticos que se movieron entre Brasil y Europa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Modesto Brocos; desplazamientos identitarios; arte jacobeo.

SHIFTING IDENTITIES:

MODESTO BROCOS Y GOMEZ AND THE IMPORTANCE OF THE TRIPTYCH OF SANTIAGO IN GALICIA

ABSTRACT: Modesto Brocos y Gomez (1852-1936) was a Compostela-born painter and former scholar at the Rio de Janeiro National School of Fine Arts whose personal trajectory and artistic thought resulted, especially, in a painting Ham's Redemption (1895) and others, from frequent travels between Rio de Janeiro and Europe in the nineteenth and twentieth centuries. However, Brocos y Gomez' thought is much broader and can be seen in other of his paintings and written texts. With a view to fostering knowledge about the artist and to highlighting processes and shifts that played a role in his career, this paper offers insights on his attention to identities in his art work. It focuses particularly on one of his little-known pieces, the Triptych of Santiago in Galicia (1899), part of the art collection of the Museum of Santiago de Compostela which, for aesthetic reasons as well as for his tours outside of Spain, have not yet been duly explored. Based on visual and written documents accessed in public and private collections, this paper addresses aspects surrounding the painting's production and circulation, considering the impact of its reception in later periods and its contribution to reviving pilgrimage routes to Santiago de Compostela, in addition to assessing the recognition of the Museum's art collection. Hence it explores Brocos y Gomez' intermittent performance and concludes, from a more nuanced perspective, that his artistic thought shifts between the cultures that surrounded him, his identity issues, and the artistic styles exchanged between Brazil and Europe from the late nineteenth to the early twentieth centuries.

KEYWORDS: Modesto Brocos y Gomez; identity shifts; Jacobean art.

DOI: https://doi.org/10.23925/2176-2767.2024v80p242-278

Recebido em: 31/07/2024

Aprovado em: 01/10/2024



Introducción

Conocido en Brasil por Redención de Cam, obra premiada en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Rio de Janeiro en 1895, el artista español y profesor Modesto Brocos (1852-1936) ha sido objeto de dos tipos de recepción sobre su pensamiento y obra en Brasil: por un lado, ha sufrido procesos de cancelación por grupos de militancia en redes sociales, por "defender el elogio a un blanqueamiento racista". Por otro lado, como artista potente, cuya obra puede ser revisada bajo apropiaciones contemporáneas e intervenciones educativas, en el fomento de debates sobre las políticas públicas en los inicios de la República brasileña y discusiones sobre el racismo contemporáneo.² Nacido en Santiago de Compostela en 1852, como un español naturalizado en Brasil, Brocos fue un profesor-artista interesado en procesos identitarios (Capel, 2014), frutos de sus desplazamientos entre Europa y Brasil, tanto en el establecimiento de las bases de sus reflexiones escritas como en las obras pictóricas que produjo. Este élan identitario atraviesa su pensamiento artístico y se agencia como elemento performativo en sus obras (Capel, 2013).

Bajo esta perspectiva, en este texto, en específico, nuestro objetivo es explorar el pensamiento identitario del artista más allá de la obra Redención de Cam (1895), destacando su trayectoria como inmigrante, los desplazamientos que emprendió y su relación con las localidades de origen y destino, expresadas artísticamente a través de una obra presente en la sacristía de la Catedral de Santiago de Compostela, señalada por el artista como un gran fracaso en su historia como pintor: el Tríptico de Santiago (1899).

-

¹ En la disertación de Lucas Reis sobre Redención de Cam, el lienzo abre el trabajo con un montaje que la presenta bajo llamas de un fuego destructor. La imagen fue capturada de un perfil de Facebook en 2018 y contenía una leyenda: "Redención de Cam, de Modesto Brocos (1895): síntesis de una política racista de blanqueamiento". El autor de la disertación presenta la propuesta de discusión de la obra, considerándola como un ícono del "elogio al blanqueamiento" Reis, (2022). Además de ser mencionada en obras de autores clásicos de la historia del arte como Leite (1988), su carácter científico ha sido tratado en Lotierzo (2017) y diversos artículos. Entre ellos destacan Tieri (2020) y Mendes (2021). Cabe señalar, sin embargo, que, en trabajos más ligeros o incluso más sustanciales, la recepción abordó la obra bajo los debates sobre el proceso de defensa del blanqueamiento, como como si se tratara de una síntesis del pensamiento del artista. Aquí intentamos presentar otros aspectos de este pensamiento, que, desde nuestra perspectiva, involucra preocupaciones identitarias en el análisis de una obra inédita de Modesto Brocos.

² Sobre el método de apropiación, o recriación artística para fines educativos, ver el trabajo de Guimarães (2024).

La obra es prácticamente desconocida para el público, tanto brasileño como español, y se encuentra actualmente en un lugar de difícil acceso. Sin embargo, a pesar de su invisibilidad actual, fue una obra importante para la revitalización de las peregrinaciones que estructuran la tradición jacobea en Galicia, así como para los procesos de patrimonialización de las colecciones artísticas del Museo de la Fundación Catedral.

Como un inmigrante gallego que se trasladó a Rio de Janeiro a finales del siglo XIX, Brocos forma parte de una ola migratoria invisibilizada en algunos estudios. Por lo tanto, el examen de la obra de este artista gallego y sus desplazamientos pueden ayudar a romper con algunas ausencias, tanto del pensamiento pictórico del pintor, actualmente apropiado por una única obra en Brasil, como de la comprensión sobre su trayectoria como inmigrante español y su importancia en el contexto histórico-artístico de Galicia.

La Inmigración Gallega en Brasil y la Trayectoria de Brocos

Es común encontrar registros, en estudios sobre la inmigración en Brasil, de la relevancia de la migración española para el país en el período conocido como Gran Inmigración (1880-1930). La inmigración española formó parte de un movimiento más general de emigración europea hacia el Nuevo Mundo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, por diversas razones y perspectivas, exploradas en numerosos estudios: vencer la pobreza, huir de persecuciones y conflictos políticos, o incluso, en busca de aventura y del sueño del enriquecimiento y de mejoras en las condiciones de vida y trabajo. Estados Unidos, Argentina y Brasil fueron los principales países receptores de esta ola de inmigrantes europeos, que, tras un cierto reflujo, regresarían a Europa y volverían a emigrar después de la Segunda Guerra Mundial. Se estima, de esta manera, que 11 millones de europeos dejaron el continente entre principios del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial rumbo a América Latina. De estos, al menos el 30% eran españoles (Gonçalves, 2020). Los datos evidencian que Brasil estaba entre los principales destinos de los españoles, después de Argentina y Cuba.

Combinando políticas de atracción con iniciativas individuales, Brasil fue un importante destino migratorio en el período. Estos desplazamientos, evaluados especialmente en estudios sobre la inmigración subvencionada que se dirigió a São Paulo, no comprenden todos los casos presentes en el contexto brasileño. Para Érica Sarmiento, investigadora de la inmigración española, este es el caso de la inmigración gallega para Rio de Janeiro en el período comprendido entre 1880 y 1930 (Sarmiento, 2017). Según la autora, la historiografía de la inmigración privilegió, por mucho tiempo, el contexto paulista y el caso de los inmigrantes que actuaron en núcleos rurales o incluso, se desplazaron hacia núcleos urbanos en función del éxodo rural. Sin embargo, esto no explica la inmigración gallega hacia Rio de Janeiro. En sus estudios, la autora constató que la inmigración gallega hacia Rio de Janeiro estuvo más relacionada con cadenas migratorias y con un colectivo ligado al sector terciario y que se desplazó hacia los centros urbanos.

Evidenció, además, la dificultad de encontrar documentación sobre este contingente, debido a que los gallegos se mezclaron con los inmigrantes portugueses por su proximidad lingüística y comportamental en el cotidiano carioca, lo que hizo que el término gallego, se utilizara, en la época, tanto para españoles como para portugueses.³ Además de esta mezcla de los gallegos con la comunidad portuguesa, es necesario considerar que hubo, al final del siglo XIX, un estímulo a la naturalización y esto hizo que la población gallega naturalizada estuviera invisibilizada en los documentos consulares o de asociaciones que registraron su presencia en Rio de Janeiro.

Tanto en los estudios de Érica Sarmiento, como en la investigación de Lená Menezes (1996), hay un énfasis en el hecho de que la inmigración española hacia Rio de Janeiro tuvo como contingente mayoritario, a los españoles procedentes de Galicia. Además de los factores generales de explicación sobre la inmigración europea a finales del siglo XIX, algunos elementos pueden sumarse a la justificación de la inmigración gallega hacia Brasil y Rio de Janeiro: la proximidad lingüística y geográfica de Galicia con Portugal, el uso habitual de los puertos portugueses para desplazamientos a América, además del foco de atracción de Rio de Janeiro como ciudad en expansión y pleno desarrollo modernizador, especialmente, después de la coyuntura que se materializó en reformas urbanas y sanitarias a principios del

_

³ El término gallego pasó a utilizarse de forma peyorativa para referirse a los portugueses del norte peninsular que, por motivos políticos o relacionados con la competencia laboral y laboral, eran acosados.

siglo XX.⁴ La modernización de la Zona Portuaria, la creación de amplias avenidas, entonces adaptadas para el uso de automóviles, medidas sanitarias, se inspiraban en la perspectiva de que el progreso, la civilización y la modernidad podrían equiparar a la ciudad con ciudades europeas como París y Londres. Del lado gallego, puede considerarse, además, el estancamiento de la economía agraria en la primera mitad del siglo XIX, generando dificultades para una comunidad agraria que tenía como base la agricultura familiar y de subsistencia. A las necesidades económicas y de escasez de trabajo, se sumaba la fuga del servicio militar entre los jóvenes. Las investigaciones en los libros del Censo emprendidas por Érica Sarmiento en Santa Comba, en la provincia de La Coruña, muestran que la emigración gallega hacia Rio de Janeiro fue formada por jóvenes y solteros, que antes de los 18 años ya estaban fuera de Galicia (Sarmiento, 2017, p. 98).

En resumen, se puede considerar que había una cadena migratoria hacia Brasil, favorecida por factores de expulsión de gallegos y de atracción hacia Rio de Janeiro, aunque Argentina haya sido la primera elección de los inmigrantes españoles, seguida de Brasil y Cuba (Gonçalves, 2020, p. 96). Veamos ahora si estas premisas sobre la inmigración gallega se aplican a Modesto Brocos y sus desplazamientos antes de evaluar la obra que elabora como un artista en tránsito, preocupado por las identidades nacionales, el Tríptico de Santiago.

Como un ejemplo gallego que deja su tierra en la juventud, Brocos abandonó Galicia siendo aún muy joven. Nacido en Santiago de Compostela en 1852, en 1870, con apenas 18 años, ya tenemos noticias de él como ilustrador en la publicación Los Anales de Agricultura de La República, en Argentina, el destino preferido de los gallegos en el Nuevo Mundo.

No encontramos registros de que su familia sobrevivía a costa de la actividad agraria, sino de la vocación artística de su padre y hermanos. Brocos era hijo del pintor y grabador Eugenio Brocos, además de su Tío Juan, que era

⁴ En este sentido, revisiones sobre la Reforma Urbana Pereira Passos han identificado que hubo, en realidad, dos reformas: una en el ámbito municipal y otra en la esfera federal. Tenían objetivos diferentes, como nos explica Mayara Silva, después de realizar una lectura de los autores y documentos que tratan el tema: "La reforma municipal, gestionada por Pereira Passos, aunque no dejó de lado los aspectos urbanísticos y sanitarios, dio bastante importancia a los aspectos comportamentales, mucho en función del concepto de civilización que rigió la reforma del alcalde [...]. La reforma federal, ocurrida durante el gobierno de Rodrigues Alves, dirigida principalmente por Lauro Muller y Francisco Bicalho, priorizó los aspectos urbanísticos y sanitarios". (SILVA, 2019, p. 3, traducción nuestra).

escultor. Su hermano mayor, Isidoro Brocos (1841-1914), pasó a la posteridad como profesor de Pablo Picasso y uno de los más destacados escultores y xilógrafos españoles (Nunes, 2008; Orjais, 2001). Isidoro y Modesto habrían recibido alguna formación en la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, pero el ejercicio artístico, parece haber venido realmente de la experiencia. Al principio, era evidente para los hermanos Brocos, el deseo de representar temas populares españoles. Isidoro Brocos es, también, recordado por sus representaciones de músicos populares y escenas de costumbres y su trayectoria implica actividad de enseñanza de artes y trabajos burocráticos en la Academia de Bellas Artes de La Coruña. Era un momento político conflictivo en España, en el que había disputas, después de las Guerras Napoleónicas (1803-1815), entre monárquicos y republicanos. En tales conflictos, grupos republicanos y anarquistas defendían el fin de la monarquía absoluta. En esta coyuntura, los elementos identitarios de las provincias tomaron relevancia e importancia. Había, por tanto, tensiones políticas, un bajo grado de industrialización y desarrollo, pocas oportunidades.

Con una formación fundamentalmente artística, influenciado por elementos de atracción al Nuevo Mundo y una coyuntura poco prometedora, el joven Brocos, todavía con una formación frágil, pero con alguna experiencia como dibujante y grabador, decide tomar nuevos rumbos. Después de vivir algunas experiencias profesionales como ilustrador y grabador en Buenos Aires (Jaurequizar, 2009), el artista emigra a Rio de Janeiro, en 1872. En su libro sobre La Cuestión de la Enseñanza de Bellas Artes (1915), Brocos nos cuenta que allí llegó para estudiar y ejercer su profesión de xilógrafo, no por voluntad, sino por las circunstancias: "me encontraba en Rio de Janeiro a donde los azares de la suerte me habían conducido, y aquí ejercía la profesión de xilógrafo, cuando supe de la existencia de un establecimiento de enseñanza artística donde podría estudiar" (Brocos, 1915, p. 14, traducción nuestra). Sus actividades en Rio de Janeiro ocurrieron, por tanto, por los "azares de la suerte". No había oportunidades consistentes en Galicia, las actividades en Argentina no parecen haber fructificado y el joven artista se instaló en un núcleo urbano prometedor, que le daba oportunidades de sobrevivencia con su trabajo como xilógrafo, caricaturista, grabador, y con posibilidades de asistir a una escuela que permitía la libre asistencia de los alumnos, la Academia Imperial de Bellas

Artes. Alumno de Zeferino da Costa y de Victor Meirelles, Brocos recibe fundamentos básicos de profesores de la Academia, mientras colabora con algunas xilografías en periódicos, como en el diario satírico O Mequetrefe.

De esta primera experiencia, Brocos va a recibir las bases de una enseñanza que transita, en Brasil, de la pintura histórica a la pintura de género. De Vitor Meirelles él recibirá instrucciones, como ejercicio de enseñanza, para pintar el tema bíblico Noé Borracho, con indicaciones de que la composición y los colores deberían denotar una interpretación singular.5 Tales ejercicios, ciertamente, influyeron en la producción de Redención de Cam, lienzo lleno de referencias a una Sagrada Familia en transición étnico-racial, instalada en un ambiente típicamente brasileño, una familia brasileña en proceso de mestizaje. El artista va, aún, defender una enseñanza de artes que implique el trabajo profesional con ornamentos, algo que tuviera un carácter identitario, elemento que él consideraría fundamental en la formación artística. Entre diversos elementos que defenderá, estará el aprendizaje de ornamentos con motivos de la flora local, elementos que conferirían originalidad y darían oportunidades a los artistas para que actuaran profesionalmente: "comenzar por utilizar nuestra flora, sustituyendo la hoja del acanto por la hoja de nuestro papayo, para llegar a tener una ornamentación nueva [...]" (Brocos, 1933, p. 136, traducción nuestra). La defensa de un arte nacional será uno de los capítulos de su libro Retórica de los Pintores (1933), libro escrito a partir de su experiencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la academia que cambia su nombre al inicio de la República y lo acoge como profesor a partir de 1890.

La primera experiencia en Brasil ya demuestra plantar semillas de una perspectiva de interpretación de temas artísticos que tuvieran como base las identidades locales, singularidades que hicieran sentido para los contextos en los cuales el pintor se inserta, primero como alumno y, más tarde, como profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Después de un breve período en Brasil (posiblemente entre 1872 y 1875), el pintor vuelve a Europa y se desplaza entre España y Francia entre 1877 a

Projeto História, São Paulo, v. 81, pp. 242-278, Set.-Dez., 2024

está presente en Redenção de Cã.

⁵ Según explica: "[...] a medida que se acercaba el final del año escolar, nos dio un tema bíblico para pintar: Noé el borracho." (Brocos, 1915, p. 9, traducción nuestra). También explica que el maestro enseñaba, haciendo énfasis en la combinación de colores para que conocieran sus efectos (ídem, p. 9). Este detalle es importante, porque al explicar los colores en Retórica de los pintores (1933), Brocos defenderá el uso de tonos terrosos para temas satíricos, atmósfera que

1882, aspirando a talleres en los cuales pudiera perfeccionar su hacer artístico. Sus principales maestros, entre 1877 y 1881, fueron Henri Lehmann (1814-1882), discípulo de Ingrés en Francia, Federico Madrazo (1815-1894) en España, y Ernest Hébert (1817-1908), nuevamente, en París. En 1882, en La Coruña, creó un premio para artistas, una beca para estudio en cuatro años en Roma. Brocos concursó y recibió el premio, siguiendo entonces para Italia. Bajo la protección del artista de pintura histórica Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921), director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, Brocos produjo obras con temática histórica, pero con elementos identitarios. Es el caso de Rebeca dando de Beber a Eliézer (1883), tema bíblico que trata de cuestiones raciales y agrarias, como las que vivía España en tal contexto. Produjo, aún, un tema de exaltación a la historia de Galicia, como La Defensa de Lugo (1887).6 Aquí, una vez más responde a la coyuntura histórico-artística española que adoptaba temas bíblicos y de pintura histórica. Sin embargo, en este ejercicio, consciente de los cambios que ocurrían en el escenario artístico español, y, aún, valorando las temáticas locales que enfrentaban el centralismo castellano, Brocos reviste sus ejercicios de una vestimenta relevante para la historia gallega.

Terminado su tiempo de pensionista, Brocos volvió a España en 1887 y se mantuvo como xilógrafo. Al mismo tiempo, se preparaba para concursar por el cargo de profesor en España a través de un concurso. Al año siguiente, exhibió dos xilografías en el Salón de 88, en París, pero nada produjo el efecto esperado por el artista, ya con 36 años. Así, como se expresó en uno de sus libros: "cansado de esperar por el concurso, viviendo del producto de mi trabajo, y harto de luchar en París, decidí volver a la tierra del Cruzeiro". (Brocos, 1915, p. 98, traducción nuestra).

Aquí, ciertamente, encontramos una condición común a los gallegos que vieron en Rio de Janeiro, un polo de atracción. Brocos justificó que la situación del país era de grandes cambios y que había reformas en las instituciones del Imperio y una marcha hacia el progreso con el amanecer de la República. Fue en esta coyuntura que, al frecuentar el círculo de artistas ligados a la antigua academia, Brocos se hizo notar como grabador y terminó siendo nombrado por el ministro Benjamin Constant, en diciembre de 1890,

-

⁶ Sobre la obra y su recepción en España, véase el texto Memórias da Defesa de Lugo (1887): costumbrismo y regionalismo en Modesto Brocos (1852-1936) (Capel, 2020.p. 1-15).

como profesor del Liceo de Artes y Oficios, actividad que le rindió el puesto de pionero de la xilografía en Brasil. En función de esta distinción, el artista se aprovechó de la política de naturalización estimulada por la República para mostrar su buena voluntad en fijarse en el país: "el ministro Benjamin Constant, sabiendo que yo era xilógrafo eximio, y este arte siendo en aquel tiempo de primera necesidad por escasear en el país y como elemento de progreso, para vincularme, me nombró profesor de las Escuelas de 2º grado. Yo correspondí a esta atención, naturalizándome." (Brocos, 1915, p. 98, traducción nuestra). La honraría por la oportunidad de actuar de manera vitalicia en una institución de enseñanza, retribuida con la naturalización, no duró mucho, sin embargo. Al año siguiente, Rodolfo Bernardelli, su antiguo colega en la Escuela de Bellas Artes, ascendió al cargo de Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Con la expectativa de realizar grandes cambios, Bernardelli convenció a Modesto Brocos a abandonar su cargo vitalicio en el Liceo y él fue nombrado profesor interino de la Escuela Nacional de Bellas Artes el 4 de mayo de 1891, actividad que ejerció por seis años, hasta desplazarse nuevamente a España.

Rio de Janeiro como polo de atracción. Brocos, en este caso, cumplió el patrón de la inmigración española en el período. Sin embargo, los estudios muestran que la naturalización era un acto raro, pues, además de restricciones a los naturalizados y la incomodidad identitaria, había una expectativa de retorno. Este no parece haber sido el caso de Brocos. En ese momento, él ya había luchado por un lugar en Francia y en España y Brasil le parecía un país lleno de oportunidades y promesas. A pesar de la importancia de su actuación como pintor de género y profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes, después de seis años, en mayo de 1897 (Brocos, 1915, p. 53), posiblemente atraído por las nuevas coyunturas artísticas y desgastado por los enfrentamientos políticos y disputas que ocurrían en la propia Escuela Nacional de Bellas Artes, Brocos decidió volver a Europa. Allí él haría una gran apuesta artística, una vez más estimulado por agenciamientos identitarios. Después de visitar las Exposiciones Universales e identificar nuevas tendencias artísticas, él hará la pintura que está en la Sacristía de la Catedral de Santiago de Compostela: El Tríptico de Santiago (1899). Veamos los elementos que rodean la obra en su producción y recepción, y los motivos que la llevan a ser una obra despreciada en su tiempo, pero importante para la historia y tradiciones identitarias en Galicia, fruto de desplazamientos.

El Tríptico de Brocos: escenarios identitarios para el relato jacobeo y la configuración de un arte nacional en Galicia. El "descubrimiento" de la catedral medieval y la valorización de los escenarios jacobeos

Resulta llamativo el escaso eco que el Pórtico de la Gloria y, en general, los aspectos artísticos más destacados de la catedral de Santiago tuvieron hasta bien entrado el siglo XIX. Fue entonces cuando, el interés suscitado en Inglaterra por lo medieval llevó consigo al "descubrimiento" del arte de la Península Ibérica y, con ello, de la catedral compostelana, que encajaba muy bien en aquel espíritu romántico. De este modo, en 1845, Richard Ford publicó una guía en la que incluía una breve pero trascendental reseña dedicada al Pórtico de la Gloria y, veinte años después, George Edmund Street realizó un estudio detallado y elogioso del Pórtico, definido como "una de las grandes glorias del arte cristiano", señalando que es "apropiadamente llamada el Pórtico de la Gloria", adquiriendo una nueva entidad como obra de arte.

Poco después, desde el *South Kensington Museum* se realizaron misiones internacionales para seleccionar las piezas más destacadas del patrimonio mundial. Con tal motivo, John Charles Robinson recorrió España visitando Santiago en 1865, donde quedó deslumbrado por el Pórtico de la Gloria, insistiendo en sus escritos en la conveniencia de realizar una copia a tamaño natural para las salas dedicadas a las reproducciones de las obras más destacadas del arte universal. Un año después, en abril de 1866, el Cabildo accedió a la solicitud de permiso para la realización del vaciado del Pórtico bajo la dirección de Doménico Brucciani; y por fin, en octubre de 1873, se inauguraron en Londres los *Architectural Courts*, con la reproducción del Pórtico de la Gloria (Fig.1) como una de sus grandes protagonistas, tal y como aparece reflejado en la literatura de la época. De este modo, seis siglos después de su creación por el genio del Maestro Mateo, el Pórtico pasaba a

formar parte del *Templo del Arte* y, con ello, del selecto grupo de obras maestras de la historia del arte.⁷



Fig. 1. Reproducción del Pórtico de la Gloria en los Cast Courts del Victoria & Albert Museum de Londres.

Fuente: ©V&A Museum.

Más o menos a un tiempo, en Galicia comenzaron a surgir y a consolidarse cuestiones identitarias que buscaban en la historia y el arte medieval elementos de reivindicación. De este modo, surgió el interés por estudiar la figura del Maestro Mateo, que acabaría convirtiéndose en un personaje de leyenda y en "padre" del arte con esencia gallega, con una influencia que se iba a prolongar durante todo el siglo XX. Neira de Mosquera publicó, en 1850, una biografía novelada en la que se ocupaba de su llegada a la catedral de la mano del rey Fernando II, de su trabajo en la construcción del Pórtico de la Gloria, de la impresión que esta obra causó, en su tiempo, a los compostelanos, sobrecogidos ante el esplendor de un "conjunto mágico, deslumbrador, chispeante" (Mosquera, 1850) y, por fin, de su autorretrato en su obra maestra.8

El propio autor indicaba que había dedicado el texto para dotar de relato al lienzo de Genaro Perez Villaamil, pintado un año antes y que en la

⁷ Sobre este descubrimiento británico de la catedral compostelana y lo que conllevó para su puesta en valor, ver: Mateo Sevilla, M.: *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana. La invención de una obra maestra*. Santiago, 1991.

^a Sobre este tema, ver: Peiró, R. Yzquierdo: «Su cabeza en la Gloria»: tras las huellas del Maestro Mateo.En Rudesindus, nº 11, 2018. Pp. 169-206.

actualidad pertenece a Patrimonio Nacional. El cuadro nos muestra una visión del Pórtico de la Gloria en la que los personajes parecen tomar vida (Sevilla, 1991, p. 460 y ss). Su éxito fue tal que llegó a identificarse con una vista real del Pórtico, prueba de que, hasta época reciente, se trataba de un espacio poco conocido y accesible, perdido al fondo de la nave central de la catedral (Figura 2).



Figura 2 -. El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Genaro Pérez Villaamil, óleo sobre lienzo, 1849. Patrimonio Nacional.

Fuente: ©Wikimedia Commons.

En ese mismo contexto, poco después, un joven Raimundo de Madrazo iba a elegir una escena propia de la tradición jacobea para su primera obra documentada: La traslación de los restos del Apóstol Santiago a la sede de Padrón (Peiró, 2020, p.262 y ss). Aunque fechada, junto a la firma, en el ángulo inferior derecho, en el año 1859, fue presentada un año antes en la Exposición Regional de Sevilla y está confirmado su inicio en 1856 (Reynolds, 2000, p. 171-175). Representa el momento en el que, tras la milagrosa travesía desde el puerto de Jafa, la barca ha llegado a Padrón y, al tiempo que Atanasio y Teodoro dan gracias a Dios son ayudados por otros discípulos locales para desembarcar el cuerpo de Santiago, envuelto por un sudario, pero remarcando, por las formas que se adivinan bajo las telas, que éste está completo (Fig.3). Terminado el proceso, el viaje habrá de continuar, pasando

varias peripecias hasta alcanzar el bosque de Libredón, donde el cuerpo recibiría sepultura en un mausoleo.9

Figura 3 - La traslación de los restos del Apóstol Santiago a la sede de Padrón. Raimundo de Madrazo, óleo sobre lienzo, 1859. Museo Catedral de Santiago.

Fuente: ©Fundación Catedral de Santiago.

El redescubrimiento del sepulcro apostólico en 1879: el punto de partida para una nueva era jacobea

A pesar del interés que la catedral compostelana suscitó en los viajeros británicos unas décadas antes y de la importancia que los movimientos regionalistas comenzaban a conceder al patrimonio cultural y las tradiciones locales, las peregrinaciones a Santiago seguían sumidas en una profunda crisis debida a varios motivos, entre ellos, los cambios políticos y sociales que se venían produciendo desde principios del siglo XIX. A ello se sumaba un detalle importante, desde 1589 el sepulcro apostólico se encontraba en paradero desconocido, cuando el Arzobispo Sanclemente, parece que temeroso de la amenaza de que el pirata inglés Drake llegase a Compostela, había decidido esconderlos. Desde entonces, la catedral carecía de su elemento principal, de su razón de ser y ello causaba decepción en los pocos que todavía se aventuraban a peregrinar hasta aquí.

Projeto História, São Paulo, v. 81, pp. 242-278, Set.-Dez., 2024

⁹ En el año 2024 esta pieza ha formado parte de la exposición Hospitalitas en su sede de Santiago de Compostela. Yzquierdo Peiró, R.: "La traslación de los restos del Apóstol Santiago a la sede de Padrón", en *Hospitalitas. La Gracia del Encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2024. Pp. 264-265.

Ante esta situación, el Cardenal Payá y Rico encomendó a un grupo de capitulares, bajo la dirección de Antonio López Ferreiro, la búsqueda del sepulcro y, la noche del 28 al 29 de enero de 1879 (Vidal, 1949, p.6-10), fue recuperado en el entorno del trasaltar, muy próximo a la ubicación original que siempre había tenido hasta su ocultamiento. Este hecho, reforzado por los estudios de reputados especialistas de la Universidad compostelana, que certificaron la autenticidad de los restos recuperados y, sobre todo, por la Bula Deus Omnipotens (Campos, 1985), promulgada por el Papa León XIII en 1884, en la que se animaba a los fieles a recuperar las peregrinaciones a Santiago, supusieron un punto de inflexión para la sede compostelana, no solo en lo espiritual, pues de la mano, también se iban a realizar nuevas obras en la catedral, entre ellas, la construcción de una nueva cripta bajo el altar para acoger una urna apostólica que iba a poder ser venerada por los fieles (Varela, 2017, p.319-329).

Destinado inicialmente a esta nueva cripta apostólica y con una poco exitosa trayectoria posterior, que le llevó a convertirse en puerta que al tiempo camuflaba la caja fuerte de la capilla del Tesoro catedralicio y, posteriormente, en pieza olvidada, estaba un cuadro realizado en 1880 por el pintor local Laureano Cao Cordido que actualmente forma parte de los fondos del Museo Catedral.10

Pocos datos existen acerca de este artista, más allá de que fue profesor de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago y que ocupaba, en aquellos años, el puesto de pintor oficial de la catedral¹¹, desde el que se ocupaba, especialmente, de la realización de arreglos y retoques; y solo se conserva, que se sepa, otra obra de su autoría, un retrato del Cardenal Payá que se conserva en los fondos del Seminario Mayor que, igualmente, fue pintado en el año 1880 (Castiñeras, 1999, p.393-394). Por tanto, seguramente, entre los trabajos de decoración pictórica de la nueva cripta encargados a Cao

¹⁰ En el año 2011 se expuso por vez primera con motivo del VIII Centenario de la Consagración de la Catedral (Peiró, 2011, p. 145) y, posteriormente, ha formado parte de la exposición Hospitalitas, organizada en 2024 por Las Edades del Hombre en Santiago de Compostela. (Peiró, 2024, pp.

¹¹ En la documentación se le cita como pintor oficial de la Fábrica catedralicia. Ver Varela, 2019, p. 105.

Cordido se encontraría esta obra¹² y, quizás, también, el retrato del Cardenal que había promovido todas estas actuaciones (Figura 4).



Figura 4 - *La Inventio*. Laureano Cao Cordido, óleo sobre lienzo, 1880. Museo Catedral de Santiago.

Fuente: ©Fundación Catedral de Santiago.

Para la composición, el artista ha tomado como referencia la primera representación de este pasaje de la tradición jacobea, que figura en una miniatura del *Tumbo A* de la catedral compostelana, donde Teodomiro aparece representado, en el interior de una cámara iluminada por una lámpara situada en la parte superior, ante tres sepulcros, entre los que se destaca el central, incensado por un ángel. En el cuadro de Cao Cordido se sigue este mismo modelo, que adquirió gran difusión a lo largo de la historia: la escena está ambientada en un pequeño espacio con pavimento ajedrezado y techo abovedado, de nuevo alumbrado tenuemente por una lámpara, en el cual Teodomiro, vestido de pontifical, descubre los tres sarcófagos

-

¹² Tal y como ha recogido Perez Varela, existe un recibo de noviembre de 1880, por valor de 800 reales "por pintar al óleo un cuadro que representa el señor Obispo Teodomiro" que debe corresponderse a la realización de este cuadro.

marmóreos, entre los que destaca el central, mientras un ángel sitúa sobre este su incensario (Figura 5).

Figura 5 - *La Inventio*. Miniatura del Tumbo A de la Catedral de Santiago. Archivo Catedral de Santiago.



Fuente: ©Fundación Catedral de Santiago.

En las décadas siguientes y, fundamentalmente, durante el largo episcopado del Cardenal José María Martín de Herrera, ¹³ se sucedieron las actuaciones relacionadas con la revitalización del culto jacobeo. En este contexto, se produjo el encargo, para el Año Santo de 1920, de un tríptico sobre tabla al artista compostelano Juan Luis López, ¹⁴ destinado a conformar un nuevo retablo en la catedralicia capilla de *Sancti Spiritus*, que iba a tener una especial dedicación a la atención a los peregrinos. Allí estuvo colocado apenas dos décadas, pues fue retirado cuando se desmontó el coro de la nave central de la catedral y se trasladó a esta capilla el retablo de la Virgen de la Soledad que presidía el trascoro. Posteriormente, cayó en el olvido en distintos almacenes de la catedral hasta que en el año 2019 fue restaurado y pasó a formar parte de los fondos del Museo (Garcia, 2019, p. 46-59).

¹³ 1889-1922.

¹⁴ Sobre esta pieza, ver Peiró, R.2019, pp.10-45.

En el *Tríptico de Pentecostés*, Juan Luis desarrolló con maestría los conocimientos adquiridos en sus profundos estudios sobre la pintura antigua italiana, incorporando, además, en algunas figuras y, sobre todo, en los fondos, el simbolismo prerrafaelista de sus primeros años, pero, también, la identidad compostelana que nunca le iba a abandonar en su larga carrera artística. En la tabla central, de mayor anchura y altura que las laterales, se representa, siguiendo el relato de los *Hechos de los Apóstoles*, la Venida del Espíritu Santo, a la Virgen María, representada entronizada y acompañada, a ambos lados, por el Colegio apostólico, grupo en el que es posible identificar, en primer plano, a Pedro y a Juan y, también, en el tercer lugar del lado izquierdo, a Santiago el Mayor, en este caso, por las conchas bordadas en su capa granate y por su rostro enérgico. En la esquina inferior derecha de esta tabla se conserva parcialmente la firma y fecha de la obra: "Opus Juan Luis MCM..." ¹¹⁵

Resulta particularmente interesante la selección de los personajes de las tablas laterales, ambos vinculados al franciscanismo y a la peregrinación a Santiago. La de la derecha representa a San Francisco de Asís, quien, según la tradición, habría peregrinado a Compostela en el año 1214, recibiendo la revelación, rezando ante el altar del Apóstol, para diseminar su orden por todo el mundo, fundando, a continuación, el convento franciscano de Santiago. San Francisco, aparece de perfil y parece dirigirse hacia los presentes en la escena principal, quizás postulándose como *nuevo apóstol*, para pasar a formar parte del grupo de los *doce*. Al fondo, se representa un paisaje arbolado y una montaña en la parte superior, acaso, todo ello, en relación con los lugares de su hipotético peregrinaje a Compostela (Figura 6).

¹⁵ 1920, sería la fecha si se tienen en cuenta los recibos presentados por el pintor al canónigo fabriquero, D. Santiago Tafall, en ese año. (ACS. Comprobantes de cuentas 1919-1921, Leg. s/c.)

Figura 6 - *Tríptico de Pentecostés*. Juan Luis López, óleo sobre tabla. 1920. Museo Catedral de Santiago.



©Fundación Catedral de Santiago.

Al otro lado, en la tabla de la izquierda, se representa una delicada y elegante imagen de Santa Isabel de Portugal, *A Rainha Santa* que, en el siglo XIV, peregrinó a Santiago en dos ocasiones. De las crónicas sobre la primera de ellas, Juan Luis habría tomado la inspiración para componer la escena, en la que la se representa elegantemente vestida, con el Pórtico de la Gloria detrás, abriéndose a un paisaje de fondo en el que se aprecia la fachada medieval de la catedral, las murallas de la ciudad e, incluso, el mítico Pico Sacro. Así mismo, también siguiendo las referencias sobre su llegada a Compostela, se ha despojado de su corona, que lleva sobre un cojín, para ofrecérsela al Apóstol junto con otros presentes (Figura 7).

Figura 7 - *Tríptico de Pentecostés*, detalle de la tabla derecha, Santa Isabel de Portugal y Pórtico de la Gloria. Juan Luis López, óleo sobre tabla. 1920. Museo Catedral de Santiago.



Fuente: ©Fundación Catedral de Santiago.

Juan Luis volvería a abordar la temática jacobea, más allá de ilustraciones o carteles, en 1929 con ocasión de la decoración para el pabellón de Galicia en la Exposición Iberoamericana que se celebró en Sevilla. En este proyecto, impulsado por las cuatro diputaciones provinciales gallegas, participaron varios artistas y, en el caso de Juan Luis, se encargó de realizar una serie de escenas sobre la historia de Compostela que tuviesen un sentido divulgador (Figura 8).

Figura 8 - Coronación de Alfonso Raimúndez como Rey de Galicia en la catedral de Santiago. Serie de paneles de temática jacobea realizados para el pabellón de Galicia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Juan Luis López, gouache sobre tela, 1929. Museo Catedral de Santiago (en depósito de la Diputación provincial de A Coruña).



Fuente: ©Fundación Catedral de Santiago.

El Tríptico de Modesto Brocos: escenarios jacobeos e identidad gallega en un artista emigrado en Brasil.

A pesar de su larga estancia en Brasil, donde principalmente hizo carrera como docente y grabador (Capel, 2022), debe destacarse el carácter compostelano de Modesto Brocos¹⁶ y su importancia para la pintura gallega de finales del siglo XIX. Ambas cuestiones quedan demostradas en el Tríptico por el que tantos sacrificios hizo, dejando atrás una vida asentada y una familia en Río de Janeiro y que, pese a la decepcionante acogida que tuvo en su tiempo, finalmente ha terminado por confirmarle como uno de los importantes artistas gallegos de su tiempo. De este modo, más de un siglo después parecen camino de cumplirse aquellas amargas palabras que, el propio Brocos, dejó escritas: "Actualmente está en la catedral de Compostela y el tiempo se encargará de pasarlo a la posteridad" (Brocos, 1915, p.100).

¹⁶ Sobre el período de formación y trayectoria artística de Modesto Brocos, especialmente en relación con la pintura gallega, véase: Massé, 1999, pp. 292-323; y Vázquez, 1993, pp. 177-178.

El *Tríptico* sigue la tradición jacobea en la concepción mito – simbólica de la obra. Para realizarla, bajo las influencias de una nueva coyuntura y estimulado por las tendencias artísticas europeas, el autor se inspiró en trazos del realismo, del simbolismo y del impresionismo, tal y como él mismo declaró en 1915: "Utilicé el impresionismo en los cielos y en la portada dorados. Pinté en el centro "la invención", en estilo simbólico y, a los lados, la "Predica" y la "Llegada del Cuerpo", en estilo realista" (Brocos, 1915, p. 100). Como la mayoría de los artistas del período entre siglos, Brocos va incorporando otros elementos en su identidad artística, influenciado, especialmente, por su inmersión en los salones de arte que frecuentó entre los años 1897 y 1900. Es algo inusitado en la evolución de la obra y pensamiento del artista, visto que, en Brasil, como profesor y pintor, destacó en perspectiva artística, o mismamente fue calificado por la crítica, como un pintor de género (Capel, 2022). Brocos se interesó por el impresionismo y estimuló a sus alumnos en Brasil para utilizar elementos de la técnica, especialmente bajo el plein air, algo innovador para esa época dentro de la tradición de la enseñanza de las artes en la Escola Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro.

El 12 de mayo de 1897, Brocos dejó a su familia en Brasil y puso rumbo a Europa. Había tomado esta decisión, sobre todo, por su deseo de llevar a cabo un cuadro por él "soñado antes de ser pintor" (Brocos, 1915, p.100), para lo cual precisaba regresar a los principales focos artísticos del momento y conocer sus últimas innovaciones. Pronto se trasladaría a Roma. donde montó un estudio para pintar el Tríptico de Santiago (Figura 9). Hay constancia (Capel & Peiró, 2024, p. 2) de que se encontraba allí en el mes de noviembre de 1897 y, también de que en diciembre de 1899 había finalizado su obra y se disponía a viajar a París para presentarla en la Exposición Universal de 1900. Sin embargo, el resultado no iba a ser el esperado y, tras ser rechazado, se dispuso a presentar la pieza en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid del año siguiente, donde tampoco tuvo éxito. El propio artista dejó, años después, noticia de la decepción que le supuso el fracaso del cuadro en el que había volcado tantas esperanzas y esfuerzos: "¡Fui infeliz! En París, no fui aceptado y, en Madrid, los pintores me mandaron a la sección decorativa y los decoradores no me aceptaron como tal" (Brocos, 1915, p.100).

El Tríptico figura en el catálogo¹⁷ editado con motivo de la exposición de Madrid, dentro de la sección de pintura y con el título *Invención del sepulcro de Santiago y sus tradiciones en Galicia* que cabe suponer como el que, originalmente le puso su autor, si bien es conocido por este otro: *Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia*.

Por el propio Brocos sabemos que, en 1915, la pieza se encontraba en la catedral compostelana, desde donde confiaba en que acabase pasando, con el tiempo, a la posteridad. De hecho, por la prensa de la época, consta que el Tríptico estaba ya en Santiago en octubre de 1901, siguiendo la sucesión de noticias publicadas, que inicialmente se trató de un depósito temporal, acuciado por las prisas del artista por regresar a Brasil con su familia, de donde ya no regresaría; una situación que las propias circunstancias terminarían prolongando en el tiempo hasta día de hoy, en que permanece colgado de uno de los muros de la Sacristía catedralicia. De la catedralicia.



Figura 9 - Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia. Modesto Brocos, óleo sobre lienzo, 1899. Catedral de Santiago de Compostela.

Fuente: ©Fundación Catedral de Santiago.

¹⁷ Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes. 1901, p. 27.

¹⁸ "Actualmente está en la catedral de Compostela y el tiempo se encargará de pasarlo a la posteridad". Brocos, 1915, p. 100.

¹⁹ Sobre el periplo vivido por el Tríptico desde su llegada a la catedral compostelana hasta la actualidad, ver: Peiró y Capel, 2024: "Una obra de Modesto Brocos para la posteridad. El Tríptico de Santiago en el contexto del resurgimiento de las peregrinaciones y en las colecciones artísticas de la catedral compostelana", en Quintana, n° 23. 2024; e Peiró, 2024: "Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia", en *Hospitalitas*. *La Gracia del Encuentro*. Op. Cit. Pp. 266-269.

Por un artículo publicado por Bernardo Barreiro en su *Galicia Diplomática*, en 1892, esto es, cinco años antes del viaje de Brocos a Roma, queda demostrado que el proceso de realización del Tríptico se había iniciado mucho tiempo atrás y que, en aquel momento, existía un boceto avanzado de la obra con una selección inicial de escenas algo distinta a la definitiva. También, por la misma nota, es posible deducir que ya entonces, Brocos estaba interesado en la reivindicación, a través del arte, de las tradiciones e historia de Galicia, dentro de las corrientes de la época y a pesar de encontrarse, desde hacía tiempo, asentado en Brasil. Barreiro describe que pudo ver, con ocasión de una breve estancia del artista en su ciudad natal, "un tríptico que traía en boceto para terminarlo a nuestra vista con los tres asuntos siguientes: la llegada de la barca a Padrón con el Santo Cuerpo de Santiago el Mayor, el Descubrimiento por Teodomiro de los arcos marmóreos del Libredón y el Altar primitivo con la imagen del Apóstol Peregrino" (Vásquez, 1892, p.25-26).

Además, de aquel viaje a Compostela también pudo llevarse la inspiración para una nueva escena relacionada con su catedral, plasmada en lo que parece ser el boceto para una obra que no llegaría a realizar o, incluso, como escena alternativa para su Tríptico (Fig.10), la ceremonia de coronación de Alfonso Raimúndez como rey de Galicia por Diego Gelmírez; una pieza que conservaron, en Brasil, los herederos de Modesto Brocos hasta los años 90 del siglo XX y que recientemente ha sido adquirida por la Diputación de A Coruña a un propietario particular.²⁰

_

²⁰ En Galícia Diplomática se puede leer: "El entusiasmo de Brocos y el cariño por la gloria de su pueblo era entonces tremendo. Pretendía pintar un cuadro de grandes dimensiones para el cual, elegido el asunto, tomó notas rapidísimas pero seguras, que no sabemos si utilizará algún día. La coronación del niño emperador Alfonso VII por el Arzobispo Gelmírez en la catedral de Santiago, era un asunto grandioso del cual nosotros estábamos enamorados y hubiéramos alentado al pintor si fuéramos tan ricos como el Cabildo compostelano" (Varela, 1892, p. 22).

Figura 10 - Coronación de Alfonso Raimúndez como Rey de Galicia en la catedral de Santiago (boceto). Modesto Brocos, óleo sobre lienzo, ca. 1888. Diputación provincial de A Coruña.



Fuente: ©Fundación Catedral de Santiago.

Junto a esta referencia innegable de su tierra por Modesto Brocos, se suma la incorporación, a sus influencias prerrafaelistas, simbolistas e impresionistas, de un evidente componente identitario que va más allá de los paisajes elegidos como fondos de sus escenas y que incide en mitos propios de la historia de Galicia, en este caso, con la tradición e historia compostelanas. Esta inclusión de elementos propios de la identidad gallega será continuada, tras Brocos, por otros artistas, caso de Camilo Díaz Baliño (Capel & Peiró, 2024, p.5).

De la descripción de las escenas del boceto del Tríptico, que estaba destinado, según Barreiro, a la catedral compostelana, a la que no habría podido entregarlo por la premura de su viaje (Peiró & Capel, 2024), se concluye que Brocos terminó cambiando dos de las tres, solo se mantuvo la de la llegada de los restos apostólicos a Padrón: La principal, la correspondiente a la *Inventio*, vio modificado el momento elegido, pues no aparecen ni el Obispo Teodomiro ni los "arcos marmóreos", sustituidos por un pasaje anterior de la tradición jacobea, cuando los ángeles van a señalar el lugar que ocupa el sepulcro, olvidado entre la vegetación del bosque. Y el cambio más notable es la sustitución del panel dedicado al Altar Primitivo de la catedral, con la

imagen de Santiago Peregrino, por una nueva escena de la tradición jacobea, la Predicación del apóstol en el Monte de San Gregorio, próximo a Padrón. Este hecho podría tener relación con un más que posible encuentro, en Roma, del artista con José María Martín de Herrera, cuando este se desplazó allí, en 1898, para recibir el capelo cardenalicio.

Es más que probable –y así parecen confirmarlo unas cartas de Modesto a su hermano, el escultor Isidoro Brocos (Pereira & Sousa, 1999, p. 226-227) - que, con ocasión de su estancia en Roma, se hubiera producido uno o varios encuentros entre ambos, que Martín de Herrera hubiese conocido el proceso de realización del Tríptico y que hubiese realizado sugerencias acerca de su temática, precisamente, para que esta se ajustara al mensaje que, desde la Iglesia de Santiago, se quería difundir en aquellos tiempos; un hecho que serviría para explicar el cambio en dos de las escenas descritas del boceto en la obra final. En ellas, los momentos y escenarios seleccionados, con innegable carácter identitario, ajustados a la tradición jacobea e identificables, en muchos detalles, por parte del espectador, resultaban especialmente relevantes.

En el Tríptico, las escenas aparecen divididas por un par de columnas torsas medievales que siguen modelos presentes en la propia catedral; los capiteles que rematan ambos fustes siguen, así mismo, la inspiración estilística medieval y contienen dos escenas fundamentales para la afirmación de la tradición jacobea en Compostela: Santiago Caballero en la Batalla de Clavijo y la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago. De ambas, Brocos tenía abundantes referencias en la propia catedral compostelana²¹ (Figura 11).

²¹ Sobre iconografía de Santiago el Mayor en la catedral compostelana ver: Iglesias, G. 2011; Perrín, R.; 2013 y Peiró, R. 2017.

Figura 11 - Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia. Detalle capitel de la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago. Modesto Brocos, óleo sobre lienzo, 1899. Catedral de Santiago de Compostela.



Fuente: ©Fundación Catedral de Santiago.

paneles laterales representan, a derecha e izquierda, respectivamente, la *Predicación* de Santiago en Galicia y la *Traslación* de sus restos mortales a la sede de Padrón, próxima a la actual Compostela. La escena central preside el conjunto y representa la Inventio, la revelación de los restos mortales de Santiago, que reposan en un sarcófago paleocristiano. Se sigue, de manera fiel, el relato de la tradición jacobea, desarrollado, de manera especial, desde los primeros años del siglo XII, durante el episcopado de Diego Gelmírez.

El misterio y la subjetividad mística están completamente de acuerdo con la trayectoria de la construcción imaginaria medieval del hallazgo de las reliquias de Santiago, en la cual una estrella es la guía de un ermitaño para encontrar los restos del Apóstol en medio a la floresta. El aura mística y la luminosidad enfatizada en la Invención de la obra de Brocos, el formato de la obra y sus opciones de articulación entre las imágenes y las inscripciones habrían influenciado, como hemos comentado, a artistas como Camilo Díaz Baliño (Figura 12) quien, en los primeros años del siglo XX, inició el celtismo artístico en Galicia, movimiento que está presente en las narrativas de la Predicación de Santiago por estas tierras²² (Capel & Peiró, 2024, p.5 y ss).

²² Fernandes Capel, H. S e Yzquierdo Peiró, R.: "El Tríptico de Santiago en Galicia: La tradición jacobea en la obra de Modesto Brocos, inspiraciones eclécticas e influencias en la pintura gallega". Op. Cit. Pp. 5 y ss.

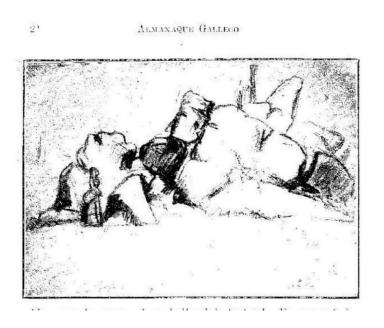
Figura 12 - Tríptico *E tras de xurdia loita os homes de Brigantia reconqueriron o Santo Grial ceibe e grorioso*. Camilo Díaz Baliño, óleo sobre lienzo, 1919/1920-1922. Legado de Isaac Díaz Pardo.



Fuente: ©Wikimedia Commons.

La influencia de lo celta en el trabajo de Brocos (Brocos, 1924, p.23) está directamente relacionada con una visita que realizó, con su hermana Filomena, al Monte de San Gregorio o Santiaguiño do Monte, en Galicia, en 1880, diecisiete años antes de la ejecución del *Tríptico de Santiago*. Allí dibujó dos croquis: el primero con la perspectiva de las piedras y de la escalinata, y el otro, con una panorámica general, contando para ello con el auxilio de su hermana, en el papel de modelo (Figura 13).

Figura 13 - Santiaguiño do Monte con Filomena a la izquierda. Croquis para Tríptico de Santiago. Modesto Brocos, tinta sobre papel. Ca. 1878.



Fuente: Publicado en el Almanague Gallego de 1924.

Precisamente, la primera de las escenas que aparecen en el *Tríptico de Santiago* se refiere a la predicación del Apóstol en *Santiaguiño do Monte*. Santiago aparece de pie, sobre una piedra, en una posición más alta, porta un báculo en su mano izquierda, con el cual hizo aparecer, allí, una fuente; su mano derecha se dirige al cielo y su cabeza se distingue con un nimbo. La disposición de la obra y de las figuras está, claramente, inspirada en el Monte de San Gregorio, tal y como dejó explicado el propio artista (Figura 14).

Figura 14 - Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia. Detalle Predicación de Santiago en Santiaguiño do Monte (Padrón). Modesto Brocos, óleo sobre lienzo, 1899.



Fuente: Catedral de Santiago de Compostela. ©Fundación Catedral de Santiago.

En el ángulo inferior derecho, justo debajo de la figura que está sentada y en actitud pensativa, aprovechando el primero de los peldaños, aparece, organizada en dos líneas, una inscripción recientemente descubierta y que sirve para confirmar la autoría, lugar de ejecución y datación del mismo: "MTO BROCOS. ROMA MDCCCIC" (Figura 15).

Figura 15 - Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia. Detalle firma en el ángulo inferior derecho del cuadro. Modesto Brocos, óleo sobre lienzo, 1899.



Catedral de Santiago de Compostela. ©Fundación Catedral de Santiago.

En el mismo patrón artístico, completado en esta ocasión con el cielo, que tiene la intención de utilizar la técnica impresionista, el otro lado del *Tríptico* se refiere al episodio de la Traslación del cuerpo del apóstol. En el primer plano es posible ver la barca y su vela, con la cual fue realizado el transporte; en el segundo se representa el depósito del cuerpo del apóstol en una piedra, relacionada con el primer momento de la llegada a Padrón. Dos hombres más viejos y dos más jóvenes realizan la actividad, estos últimos, posiblemente, una referencia a los discípulos Teodoro y Atanasio. En el plano siguiente se ve un carro de bueyes, alusivo al posterior desplazamiento del cuerpo a la ciudad y más allá, se puede inferir el Pico Sacro, el legendario Monte Ilicino de la tradición jacobea (Figura 16).

Figura 16 - Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia. Detalle Predicación de Santiago en Santiaguiño do Monte (Padrón). Modesto Brocos, óleo sobre lienzo, 1899.



Fuente: Catedral de Santiago de Compostela. ©Fundación Catedral de Santiago.

Las referencias místicas protagonizan la escena central del *Tríptico*, la que se refiere a la *Inventio*, el momento previo al hallazgo del cuerpo de Santiago por el obispo Teodomiro. En medio de un bosque de árboles que se asemejan a robles, hay un sarcófago de mármol cuya antigüedad se puede identificar por los estrígiles y que está guardado por dos ángeles. Desde las columnas laterales, otros ángeles extienden la filacteria con la inscripción en latín: *Corpus beati Jacobi Majoris ab Herode Hierosolymi*". Así mismo, tras la restauración de la pieza en 1997, es posible leer la leyenda descriptiva de la escena central, referida al hallazgo del Sepulcro apostólico en la actual Compostela: "INVENTIO. CORPORIS BTI. IACOBI IN ARCA MARMORICA SINE IN CAMPOSTELLAE" (Figura 17).

Figura 17 - Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia. Detalle panel central con el Descubrimiento del Sepulcro Apostólico. Modesto Brocos, óleo sobre lienzo, 1899.



Fuente: Catedral de Santiago de Compostela. ©Fundación Catedral de Santiago.

Apuntes finales

Desde los años centrales del siglo XIX se produjo, por parte de viajeros británicos, el descubrimiento de Compostela ciudad que, paradójicamente, vivía un período de grave crisis social, política y religiosa. Entre todos ellos, destacaba de forma especial el Pórtico de la Gloria y la figura del Maestro Mateo, figura que fue adoptada, por los movimientos románticos y regionalistas de la época, como un verdadero mito que superaba sus valores artísticos. Poco tiempo después, en 1879, el Cardenal Payá conseguía recuperar el sepulcro apostólico, que había permanecido oculto durante casi trescientos años en la zona del trasaltar de la catedral, hecho que dio impulso a la recuperación de las peregrinaciones a Compostela y conllevó actuaciones y encargos artísticos en la catedral.

Los fondos catedralicios conservan ejemplos destacados de todo ello, caso del Tríptico de *Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia* pintado en Roma por el compostelano, Modesto Brocos entre 1897 y 1899, pieza que llegó a la catedral en 1901 y que, más de un siglo después, sigue siendo una gran desconocida. Aunque no estaba originalmente destinada a la catedral y fue una iniciativa del propio pintor, forma parte importante del programa de

afirmación jacobea impulsado en aquellos años y, de hecho, es muy posible que el Cardenal Martín de Herrera hubiera tenido que ver en la selección final de escenas y, quizás, en su llegada a la catedral. El carácter identitario de sus escenarios es, así mismo, importante a la hora de valorar esta obra, que tuvo su influencia en piezas y corrientes posteriores, incidiendo en la puesta en valor de la historia para configurar un arte nacional de Galicia.

A partir de la obra, vamos a comprender que, en función del tránsito entre Brasil y Galicia, en especial, la ciudad de Santiago de Compostela, ciudad natal del artista, Modesto Brocos siempre fue un artista extranjero. Él fue un artista extranjero en Brasil y un forastero en Galicia. Su naturaleza alternativa hizo que el Tríptico de Santiago haya sido realizado de manera original en relación con la forma en que la tradición jacobea trataba, artísticamente, el tema. Él va a revestir la obra de aspectos únicos, uniendo la tradición jacobea a su lugar de origen, haciendo que la tradición pudiera fortalecerse y fuese fácilmente reconocida. De otro modo, la obra también contribuyó a dar visibilidad a la pintura gallega, en el momento en que pasa a pertenecer a los fondos de la Catedral.

Es importante señalar que, como inmigrante, la carrera de Brocos estuvo ligada a preocupaciones identitarias, tanto en su producción escrita como pictórica. Como parte de una oleada de emigrantes que abandonaban su país de origen para dirigirse a un polo de atracción ya conocido por los gallegos, como era la ciudad de Río de Janeiro, Brocos buscó en su profesión de artista y profesor, formas de supervivencia y reconocimiento. Su principal estrategia fue producir algo que tuviera sentido para las localidades a las que pertenecía, ya fuera como nativo o como inmigrante. Su singularidad radica en esta perspectiva, así como en las dificultades que tuvo para posicionarse como artista a finales del siglo XIX. Su obra, sin embargo, es fundamental para entender la historia y el pensamiento artístico de la época, así como para vislumbrar las estrategias que el pintor valoró para crear un arte centrado en las identidades.

Referências

BROCOS, M. A Questão do Ensino de Bellas Artes. Rio de Janeiro: 1915.

BROCOS, M. Uno de los monumentos más antiguos del Mundo. *In:* **Almanaque Gallego**. Buenos Aires: 1924.

BROCOS, M. **Retórica dos Pintores**. Rio de Janeiro: Typ. d'a Industria do Livro, 1933.

CAMPOS, J. Guerra: La Bula Deus Omnipotens (1884). Santiago, 1985.

CAPEL, H. S. F. Performances Intervalares na Performance Visual de Modesto Brocos y Gomez (1852-1936). *In:* COSTA, C. B.; CAVALCANTE, M. do E. S. R. (Org.). **Fronteiras Móveis: culturas, identidades**. 1ª ed. Goiânia: Editora da PUC/GO, 2013, v. 01, p. 87-104.

CAPEL, H. S. F. Artífice da Tradição: Modesto Brocos y Gomez (1852-1936) no Debate sobre a Identidade Nacional. **Fênix:** Revista de História e Estudos Culturais. v. II, 2014, pp.01-16.

CAPEL, H. S. F. Memórias da Defesa de Lugo (1887): Costumbrismo e Regionalismo em Modesto Brocos (1852-1936). **Fênix:** Revista de História e Estudos Culturais. v.15, ano 15, 2020, pp.01-15.

CAPEL, H. S. F. **Modesto Brocos:** primeiras impressões. Goiânia: Ed. Cegraf, 2022.

CAPEL, H. S. F.; PEIRÓ, R. Y. El Tríptico de Santiago en Galicia: La tradición jacobea en la obra de Modesto Brocos, inspiraciones eclécticas e influencias en la pintura gallega. **Archivo Español de Arte**, 97, 385. Enero-marzo de 2024.1384.

CAPEL, H. S. F.; PEIRÓ, R. Y. Una obra de Modesto Brocos para la posteridad. El Tríptico de Santiago en el contexto del resurgimiento de las peregrinaciones y en las colecciones artísticas de la catedral compostelana. **Quintana,** nº 23. 2024. (En prensa).

CASTIÑEIRAS, E. Fernández. Retrato del Cardenal Miguel Payá y Rico. *En*: CALVO DOMÍNGUEZ, M.; IGLESIAS DÍAZ, C. (Coord.): **Santiago. San Martín Pinario**. Catálogo de exposición. Santiago, 1999, pp. 393-394.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES. 1901.

GARCÍA, Mª V. Valverde. La restauración. Memoria técnica. *En:* PEIRÓ, R. Y. (Dir.). **Un tesoro olvidado recuperado:** el Tríptico de Juan Luis de la catedral de Santiago. Santiago: 2019, pp. 46-59.

GONÇALVES, P. C. A Grande Imigração no Brasil (1880-1930): números e conjunturas. *In:* REZNIK, L. (org.). **História da Imigração no Brasil.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 2020. p.91-132.

GUIMARÃES, F. A. M. Povos indígenas e a guerra das imagens no ensino de história: (des)educando o olhar com bricolagens para adiar o fim do mundo. **Revista Diversidad Cultural**, Número 6, 2024. p. 186-206. Disponible en: https://diversidadcultural.unju.edu.ar/index.html. Acceso en: 26/07/2024.

IGLESIAS, G. J. M. **Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del camino**. Santiago,2011.

JAUREGUÍZAR, A. El viaje a Marte de Modesto Brocos. *In:* **Arbor**, [S. I.], v. 185, n. 740, 2009, pp. 1313–1322.

LEITE, J. R. T. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LOTIERZO, T. Contornos do (In)visível: Racismo e Estética na Pintura Brasileira (1850-1840), São Paulo: Edusp, 2017.

MASSÉ, M. Cabrera. Modesto Brocos. *In:* NOVOA, A. P. (Dir.). **Artistas galegos. Pintores. Novecentos.** Vigo: 1999, pp. 292-323.

MENDES, L. P. Meu avô não foi qualquer um, **Revista Faces de Clio**, Vol. 7 | N. 13 | jan./ jul., 2021.

MENEZES, L. M. **Os Indesejáveis**: desclassificados da modernidade. Protesto, crime e expulsão na Capital Federal (1890-1930). Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

MOSQUERA, A. N. de. Historia de una cabeza (1188). *En:* Monografías de Santiago. Santiago: 1850.

NUNES, J. L. da S. Modesto Brocos: a Retórica dos Pintores. *In:* CAVALCANTI, A.; DAZZI, C.; VALLE, A. (org). **Oitocentos**: arte brasileira do Império à Primeiro República. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ / DezenoveVinte, 2008, pp. 225-235.

ORJAIS, J. L. do P. Opúsculo das Artes: A Sanfona de Brocos. *In:* **Opúsculo das Artes nº 1** – Novembro, 2011. Disponível em: https://encurtador.com.br/4FXEa. Acesso em 27 de jul, 2024.

PEIRÓ, R. Y. (Dir.). **Ceremonial, fiesta y liturgia en la catedral de Santiago.** Catálogo de exposición. Santiago: 2011.

PEIRÓ, R. Y. Misit me dominus. Santiago el Mayor en las colecciones artísticas de la catedral compostelana. **Ad Límina**, 8. 2017, pp. 83-151.

PEIRÓ, R. Y. "Su cabeza en la Gloria": tras las huellas del Maestro Mateo. **Rudesindus,** nº 11, 2018, pp. 169-206.

PEIRÓ, R. Y. Juan Luis y la pintura en la catedral de Santiago: el Tríptico de Pentecostés. *En:* PEIRÓ, R. Y. (Dir.): **Un tesoro olvidado recuperado: el Tríptico de Juan Luis de la catedral de Santiago.** Santiago: 2019, pp. 10-45.

PEIRÓ, R. Y. Escenas jacobeas en los fondos pictóricos de la catedral compostelana. *En:* **Rudesindus. Miscelánea de cultura y arte**. N° 13, 2020, pp. 241-270.

PEIRÓ, R. Y. La traslación de los restos del Apóstol Santiago a la sede de Padrón. **En Hospitalitas. La Gracia del Encuentro.** Catálogo de exposición. Santiago, 2024, pp. 264-265.

PEIRÓ, R. Y. La Inventio. *En:* **Hospitalitas. La Gracia del Encuentro**. Catálogo de exposición. Santiago, 2024, pp. 272-273.

PEIRÓ, R. Y.: "Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia". *En:* **Hospitalitas. La Gracia del Encuentro**. Catálogo de exposición. Santiago, 2024. Pp. 266-269.

PEREIRA, F.; SOUSA, J. Las tradiciones del apóstol Santiago en Galicia. *En:* DOMÍNGUEZ, M. C. (Coord.). **Santiago, la Esperanza**. Colegio de Fonseca. Catálogo de exposición. Santiago: 1999, pp. 226-227.

PERRÍN, R. Y. Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral Compostelana. PEIRÓ, R. Y. (Dir.). **lacobus.** catálogo de exposición. Santiago, 2013. pp. 21-35.

REIS, M. L. **Louvor ao embranquecimento?** Uma análise da pintura Redenção de Cam (1895) por suas historicidades. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal de Uberlândia, 2022.

REYNOLDS, M. T. Terrón. Hallazgo del primer cuadro expuesto por Raimundo de Madrazo. *En:* **Archivo Español de Arte**, 290, 2000. pp. 171-175.

SARMIENTO, É. Análise da historiografia da imigração espanhola na América Latina a partir dos estudos de caso para a Argentina e o Brasil. **Latinidade** (Rio de Janeiro), v. II, 2013. pp. 9-24.

SARMIENTO, É. **Galegos nos trópicos**. Invisibilidade e presença da imigração galega no Rio de Janeiro (1880-1930). 1. ed. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017.

SEVILLA, M. M. El descubrimiento del Pórtico de la Gloria en la España del siglo XIX. *En:* AMEIJEIRAS, S. R. *et al.* **O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo, actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela**, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991.

SEVILLA, M. M. El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana. La invención de una obra maestra. Santiago: 1991.

SILVA, M. G. C. F. Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos. **Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana,** 11, 2019.

TIERI, L. B. O Declínio de Cam: A representação científica da mulher negra nas artes do oitocentos. **Epígrafe**, 8(8), 65-85, 2020.

VARELA, A. P. Una tumba para el Hijo del trueno: la remodelación decimonónica de la cripta de la catedral de Santiago y la urna argéntea de sus restos. *En:* ROSAS, L.; SOUSA, A. C. y BARREIRA, H. (Coords.). **Genius Loci:** lugares e significados / places and meanings. Vol.1. Oporto, 2017, pp. 319-329.

VARELA, A. P. El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2019.

VARELA. B. Barreiro de Vázquez. **Galicia Diplomática**, nº 4, 1892.

VÁZQUEZ, J. M. López. El arte en los dos últimos tercios del siglo XIX. *En:* VÁZQUEZ, J. M. López; MORALES, I. Seara: **Arte contemporáneo. Proyecto Galicia, Arte**. T. XV. A Coruña, 1993, pp. 177-178.

VIDAL, M. 1879: Descubrimiento de las Reliquias del Apóstol. *En:* **Compostela**, 1949. pp. 6-10.