La influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia

Ma Carmen FOLGAR DE LA CALLE *

En el conjunto de los numerosos retablos barrocos gallegos se encuentran algunos de clara filiación portuguesa, retablos que en la mayoría de los casos son anónimos, pero cuyas soluciones hablan por sí solas. Aquí pretendemos analizar varios de esos ejemplos.

La presencia en el sur de Galicia de artífices de origen portugués, sobre todo pintores y doradores, está comprobada esporádicamente ¹, lo mismo que la de gallegos trabajando en el norte de Portugal ². De todos modos el número de referencias documentales de portugueses trabajando en Galicia es escaso y quizá esto pueda deberse a que cuando una obra se sometía al habitual procedimiento de subasta para su contratación, las cédulas se fijaban no sólo en las villas de la antigua provincia de Tui sino también en otras del Reino de Portugal ³; y si el artífice elegido era portugués muy posiblemente el contrato pudo formalizarse en Portugal, por ello creo que pueden ser los Archivos portugueses los que aporten luz y permitan salir del anonimato a muchas obras del sur de Galicia.

De cualquier modo las escasas citas y en su defecto las propias obras demuestran que la Guerra de la Independencia portuguesa no supuso un dar

^{*} Universidad de Santiago de Compostela.

¹ Las referencias de Pérez Costanti y Couselo Bouzas y sobre todo las de Iglesias Almeida documentan diversos casos entre los siglos XVI y XIX, sobre todo de canteros y de pintores y doradores (Véase PEREZ COSTANTI, P.: Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII, Santiago, 1930; COUSELO BOUZAS, J.: Galicia artística en el siglo XVIII y primera mitad del XIX, Santiago, 1933; e IGLESIAS ALMEIDA, E.: Arte y artistas en la antigua Diócesis de Tui, Tui, 1989)

² Véase FERREIRA ALVES, N. Marinho: "Noticias sobre alguns artistas e artífices dos séculos XVII e XVIII", en Museu, IV Série, nº 3, 1995, 209-220; OLIVEIRA, E. Pires de: Riscar, em Braga no século XVIII, Braga, 1997; o CORTEZ, F. Russell: "Artistas portugueses que trabalharam na Galizia nos séculos XVI e XVII", en As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos, Coimbra, 1987, 407-428

³ Puede servir de ejemplo de este sistema de contratación por puja o remate el correspondiente al remate, en 1768, de la pintura del retablo del Santísimo Sacramento de la catedral de Tui, para el que se "mando fijar cedulas asi en esta mencionada ciudad como en las villas de esta provincia y en el Reino de Portugal para que los maestros de pintura concurriesen a hazer sus posturas" (IGLESIAS ALMEIDA, E.: Arte y artistas en la antigua Diócesis de Tui..., 145)

la espalda a España, al menos en lo que se refiere a las provincias gallegas limítrofes, salvo en aquellos años de más encarnizada contienda ⁴. Una prueba de que las relaciones no se interrumpen es, como dice García Iglesias, la constatación de la llegada de "artistas para realizar trabajos a las tierras meridionales gallegas, y como diferentes artífices, con residencia habitual en distintos lugares galaicos, tienen períodos de trabajo en Portugal; tales circunstancias justifican tantas afinidades existentes, en lo artístico, entre lo llevado a cabo en el norte portugués y en la Galicia sur" ⁵. Una prueba de que las relaciones no se interrumpen la tenemos en el Archivo de la catedral de Santiago donde, por ejemplo, constan partidas de "jaspe labrado y pulimentado que vinieron de Portugal" en 1669 y 1671 para el revestimiento de su capilla mayor 6, o la adquisición de jaspes "procedentes de Sintra y A Rabida, cerca de Lisboa" en diciembre de 1699, con destino a la nueva sacristía catedralicia, hoy capilla de Nuestra Señora del Pilar, así como el viaje, el año 1717, del arquitecto de la catedral Fernando de Casas, con el fin de adquirir material y de visitar el convento de San Vicente da Fora "en el cual se estaba edificando una sacristía revestida de jaspes varios" 7, es decir la misma solución que años atrás se había decidido en Santiago.

Aún saliendo del campo específico del retablo conviene recordar que la sugerencia de imitar modelos portugueses nos consta en el santuario de la Virgen de las Ermitas en O Bolo, Ourense. En la "Historia de el célebre Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas", escrita por Juan Manuel Contreras y publicada en Santiago en 1736, se narran las obras ejecutadas por el administrador del santuario hasta "el año 1730 en que ideó el Vía Crucis, a imitación de los que con mucha propiedad mandó hacer San Carlos Borromeo en

⁴ Recordemos que la plaza militar de Salvatiera de Miño en tierras gallegas estuvo en poder de Portugal entre agosto de 1643 y febrero de 1659, previa conquista de Monçao; o el ataque a la localidad fronteriza de Goián en 1663 que supuso la construcción del castillo de Goián en 1673 frente a la fortaleza de Vilanova de Cerveira (véase GARRIDO RODRÍGUEZ, J.: Fortalezas de la antigua provincia de Tuy, Pontevedra, 1987, 197 y 207-9)

Cabe también recordar que el taller de la catedral de Santiago redujo el ritmo de su trabajo porque parte de sus miembros fueron enviados por el Cabildo, en diciembre de 1663, al castillo de Goián (TAIN GUZMAN, M.: Domingo de Andrade, Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712), A Coruña, 1998, 17)

⁵ GARCIA IGLESIAS, J.M.: "Referencias madrileñas en el arte barroco gallego", en Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los descubrimientos, Tomo I, Madrid, 1994, 312

⁶ LOPEZ FERREIRO, A.: Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela, T. IX, Santiago, 1907, 198

⁷ Sobre este viaje de Casas véase CHAMOSO LAMAS, M.: "Sobre el arquitecto Fernando de Casas y su viaje a Portugal", Revista de Guimaraes, 3-4, LXXIII, 1963, 261-270; ORTEGA ROMERO, Mas.: "A propósito del ornato de la capilla del Pilar de la catedral de Santiago: el viaje de Fernando de Casas a Portugal", Actas I Congresso Internacional do Barroco, Vol. II, Porto, 1991, 167-194; y GARCIA IGLESIAS, J.M.: Fernando de Casas, A Coruña. 1993, 51-52

Aunque Fernando de Casas, en su declaración jurada de 1721, se refiere sólo a la compra de jaspes y mármoles y a la visita a San Vicente da Fora, es posible que tuviese ocasión de conocer también la iglesia lisboeta de San Domingos de Benfica, donde pudo encontrar en su retablo mayor exento y abierto la inspiración para la traza del retablo mayor de San Martín Pinario de Santiago (Véase FOLGAR DE LA CALLE, MªC. Y LOPEZ VAZQUEZ, J.M.:"La iglesia. Los retablos", en Santiago, San Martín Pinario, Xacobeo 99, Santiago, 1999, 253)

su arzobispado de Milán; y de algunos que en Portugal se encuentran en muchos santuarios, en especial en el memorable que hizo el Ilustrísimo Señor Don Rodrigo Moratales, Arzobispo de Braga, en un desierto, a cuarto de legua de dicha ciudad... Por tomar las medidas, fue el administrador al del Jesús del Monte de Braga; y habiéndole visto y registrado con cuidado se volvió e inmediatamente continuó el que había empezado el año 1731 con arreglo al de Braga" ⁸.

Otro ejemplo gallego en el que la filiación con Portugal tiene apoyo documental es la capilla de San Telmo de Tui, cuya construcción fue promovida el año 1769 por el obispo don Juan Manuel Rodríguez Castañón; en este caso sabemos que de los tres proyectos presentados, dos de ellos eran de maestros de obras de la zona de Tui y el tercero, el elegido, fue el de fray Mateo de Jesús María "religioso lego de la orden de nuestro padre san Francisco en el reyno de Portugal, hijo de vezino de esta ciudad" de Tui. La documentación no menciona el lugar de residencia de este maestro franciscano, pero es indudable a juzgar por la obra realizada que conocía la obra de André Soares, pues su fachada, como señaló Rosende, es una versión simplificada de la capilla de Santa María Magdalena de Monte Falperra 9 o quizá la solución intermedia entre ésta y la fachada de la capilla de Nossa Senhora da Lapa de Arcos de Valdevez, otra obra de Soares 10 cuya articulación interior debió de inspirar al maestro de la capilla tudense.

Ya centrándonos en el tema del retablo hay que mencionar a Francisco de Castro Canseco, arquitecto, ensamblador y escultor, pues revela en su obra, como señaló Martín González, "una clara filiación estilística que le liga a Portugal" ¹¹. Se trata de un artista muy activo entre 1693 y 1724 ¹², sobre todo en la provincia de Ourense y en el sur de la de Pontevedra, pero con intervenciones también en el monasterio cisterciense de Sobrado (A Coruña) o en el de benedictinas de San Paio de Antealtares de Santiago. Entre las peculiaridades de sus retablos debe señalarse en primer lugar el tipo de

⁸ CONTRERAS, M.: Historia del célebre Santuario de Nuestras Señora de las Ermitas situado en las montañas que baña el río Bibey en tierra del Bollo, reino de Galicia y obispado de Astorga, Santiago, 1736, 2ª ed. Salamanca, 1798, citado por VILA JATO, Mª D.: "A importancia dunha restauración", en Santuario da Virxe das Ermidas, Ourense, Cadernos de Restauro, Santiago, 1992, 48-49

Sin embargo, aunque el referente es el Bom Jesús de Braga, en el santuario orensano el recorrido del Vía Crucis comienza en la propia iglesia, con las primeras estaciones en la explanada existente delante de la fachada.

⁹ Esta capilla tudense ha sido analizada por ROSENDE VALDES, A.A.: "Una muestra de arquitectura itinerante: La capilla de San Telmo", en *Los Caminos y el Arte*, Actas VI Congreso Español de Historia del Arte, Santiago, 1989, T. II, 271-283

¹⁰ OLIVEIRA, E. Pires de: Estudos sobre o século XVII e XVIII no Minho. Historia e Arte, Braga, 1996, 71

¹¹ MARTIN GONZALEZ, J.J.: "El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España", en *As relações artísticas entre Portugal e Españha na época dos descobrimientos*, Coimbra, 1987, 338

¹² CARAMES GONZALEZ, C.. "El escultor y entallador Francisco de Castro Canseco", en Boletín Auriense, II, 1972, 167-192; GARCIA IGLESIAS, J.M.: El Barroco II, en Galicia. Arte, A Coruña, 1993, 260-282; y HERVELLA VAZQUEZ, J.: "A escultura na capela-santuario do Santo Cristo de Ourense", en A Capela do Santo Cristo de Ourense. Catedral de Ourense, Cadernos de Restauro, Santiago, 1996, 59-61

columna salomónica, en cuyo complemento ornamental incluye - además de pámpanos y racimos de uvas- pájaros y niños vendimiando, como algo singular que diferencia sus retablos de los trazados por Domingo de Andrade y que nos hace recordar a los portugueses de "estilo nacional" ¹³; y en segundo lugar una proliferación de manojos de plumas y de festones de flores de girasoles o margaritas, motivos florales habituales en los retablos portugueses del "estilo joanino" ¹⁴. Elementos ornamentales que podemos ver en el ya citado retablo mayor de San Paio de Antealtares (1714) o en los atribuibles retablos laterales de la iglesia del monasterio cisterciense de Xunqueira de Espadañedo (Ourense) ¹⁵. No seria pues extraño que este artista de origen leonés - nace en Valderas, hacia 1665, pero en 1692 está residiendo con su familia en Melide (A Coruña) – hubiese trabajado en algún conjunto retablístico del norte de Portugal, o cuando menos su conocimiento de los gustos portugueses parece incuestionable.

Esto se pone claramente en evidencia en su intervención en la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense, pues el exuberante revestimiento interior de esta capilla evoca, como señaló Martín González, la solución portuguesa de forrar de talla dorada los espacios eclesiales ¹⁶. Aunque la solución aquí deriva de la capilla mayor de la catedral de Santiago, donde el condicionante de un espacio muy estrecho llevó a forrar de talla dorada las columnas románicas ¹⁷, sin embargo aquí en Ourense ese efecto se acentúa al forrar interiormente el espacio del camarín y al enlazar éste con la antigua capilla del Cristo, de modo que el revestimiento decorativo unifica visualmente dos espacios de épocas diferentes: la capilla construida, entre 1569 y 1573, según trazas de Juan de Herrera de Gajano y su ampliación con el camarín, obra realizada por el maestro de obras Pedro de Arén entre 1674 y 1685 ¹⁸. El resultado se puede comparar al de los mejores ejemplos portugueses de iglesias

¹³ SMITH, R.C.: A talha em Portugal, Lisboa, 1962, 71

¹⁴ SMITH, R.C.: A talha..., 95

¹⁵ Sobre ambos retablos véase FOLGAR DE LA CALLE, MªC. Y LOPEZ VAZQUEZ, J.M.: "La iglesia. Los retablos", en Santiago. San Paio de Antealtares, Xacobeo 99, Santiago, 1999, 133 y ss; y FOLGAR DE LA CALLE, Mª C.: "La arquitectura de los monasterios cistercienses de Galicia desde el Barroco hasta la desamortización", en Arte del Cister en Galicia y Portugal, Lisboa, 1998, 280-327

¹⁶ MARTIN GONZALEZ, J.J.: "El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España", en As relacoes artísticas entre Portugal e Espanha…, 338

¹⁷ En el Archivo de la catedral de Santiago se conserva una traza, atribuida por Bonet a Domingo de Andrade, para el revestimiento de las columnas de la capilla mayor, forro de madera dorada realizado entre 1669 y 1676 (BONET CORREA, A.: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, Madrid, 1966, 417 y TAIN GUZMAN, M.: Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago, A Coruña, 1999, 360-361)

¹⁸ FERRO COUSELO, J y LORENZO FERNANDEZ, J.: La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la catedral de Orense, Boletín Avriense, Anexo 12, Ourense, 1988, 43-44; BONET CORREA, A.: La arquitectura en Galicia..., 512; FOLGAR DE LA CALLE, MªC.: "El maestro de obras Pedro de Arén", en Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez, Santiago, 1993, 179181; y VILA JATO, Mª D.: "Capela do Cristo de Ourense. Estudio arquitectónico", en A Capela do Santo Cristo de Ourense. Catedral de Ourense, Cadernos de Restauro, Santiago, 1996, 37-45

forradas de oro ¹⁹, como lo son las iglesias de Santa Clara y de S. Pedro de Miragaia de Oporto o de Jesús de Aveiro, o con algún otro ejemplo más modesto como la iglesia matriz de Agueda, con la misma solución en los retablos colaterales o en el revestimiento del arco triunfal.

En la capilla de la catedral de Ourense no consta explícitamente la presencia de ningún artífice portugués, aunque el nombre de uno de ellos, Manuel Dionisio, nos haga pensar en esa posibilidad, toda vez que es uno de los oficiales que, bajo la dirección de Francisco de Castro Canseco, está trabajando en 1698 en el revestimiento del arco triunfal 20, en el que se incluye la típica "cenefa" de tantos ejemplos portugueses de "estilo joanino"; este arco triunfal se concibe como complemento de los retablos colaterales que, junto con el remate del tabernáculo del camarín trazado por Domingo de Andrade en 1674, habían sido realizados entre 1696 y 1698. Lo que sí consta es que la madera de palo de rosa empleada en la balaustrada de la capilla había llegado de Portugal el año 1702. Y es en estos primeros años del siglo XVIII cuando Castro Canseco, con varios oficiales y aprendices, está dedicado a la ejecución tanto de los tres relieves con escenas de la Pasión que, enmarcados por columnas salomónicas, recubren el muro perimetral del camarín, como de las diez sibilas del corredor y de los marcos dorados de los lienzos que complementan la decoración de la capilla 21; es decir aquellas labores de talla dorada que más contribuyen al citado paralelismo con los espacios portugueses forrados de oro.

Aunque la posible influencia portuguesa se puede rastrear a través de la presencia de artistas que trabajan sobre todo en las provincias de Ourense y de Pontevedra, me centraré en determinados ejemplos de retablos pertenecientes a la antigua diócesis de Tui; diócesis que, durante los siglos XVII y XVIII ²², además del actual territorio de la provincia de Pontevedra delimitado por los ríos Miño y Verdugo se introducía en la actual provincia de Ourense, abarcando el arciprestazgo de Ribadavia y teniendo como límite el río Avia.

En el numeroso conjunto de los retablos barrocos tudenses ²³ encontramos una gran variedad de modelos como fruto de la diversidad de influencias de un espacio geográfico limítrofe con Portugal, pero también paso de los caminos

¹⁹ FERREIRA ALVES, N. Marinho: "A evolução da talha dourada no interior das igrejas portuenses", en *Revista Museu*, IV Série, nº 4, 1995, 33-43

²⁰ En las cuentas de 1698 se recoge lo que se le ha pagado por el "adereço de los colaterales y bastidores para los quadros del arco" (FERRO COUSELO, J. Y LORENZO FERNANDEZ, J.: *La capilla y santuario ...*, 48)

²¹ Véase FERRO COUSELO, J. Y LORENZO FERNANDEZ, J.: *La capilla y santuario...*, 48-50 y HERVELLA VAZQUEZ, J.: "A escultura na capela- santuario do Santo Cristo de Ourense", en *A capela do Santo Cristo de Ourense...*, 47-65

²² Sobre Tui y su diócesis en el siglo XVIII véase de REY CASTELAO, O.: Tuy 1753 según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada, Madrid, 1990

²³ La selección de los retablos que van a ser analizados ha sido realizada a partir del estudio de Dolores ALVAREZ FERNANDEZ: *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*, Pontevedra, 2001.

portugueses ²⁴ o zamoranos que acudían hacia Compostela, como de cántabros y leoneses de tránsito hacia Portugal. Así unos retablos son deudores de talleres compostelanos y orensanos del círculo de Domingo de Andrade o de Francisco de Castro Canseco, mientras otros, los articulados por estípites y que acabarán siendo los dominantes, quizá se deban a modelos traídos de Castilla por algún prelado.

Pero en medio de este conjunto, numeroso y en general de calidad, surgen los ejemplos dieciochescos que vamos a analizar: el retablo mayor y los colaterales de Santa Marina de O Rosal, el retablo mayor y también los colaterales de San Francisco de Tui y uno de los retablos laterales de Santa María de A Guarda, el de Nuestra Señora del Rosario. Retablos que responden, respectivamente, a los tres tipos característicos de la retablística portuguesa: al estilo nacional, al estilo joanino y al estilo rococó.

En la iglesia parroquial de Santa Marina de O Rosal, villa situada en un municipio de la comarca del Baixo Miño, casi en la desembocadura del río Miño ²⁵, conservamos tres retablos, el mayor y los dos colaterales, muy probablemente debidos a un mismo taller portugués, aunque desconocemos tanto el nombre del autor de la traza como el del maestro entallador e incluso la fecha exacta de su ejecución. Los tres debieron ser realizados en los primeros años del siglo XVIII, pues la pintura y dorado del retablo mayor fue contratada el 31 de marzo de 1729; en esta fecha D. Juan Antonio Ferros y Araujo, canónigo de la catedral de Tui y beneficiado sincura de Santa Marina del Rosal encarga la citada obra a Ignacio Alvarez de Lara, vecino de Tui, y a los hermanos Francisco y Juan Antonio Rolán, vecinos de La Guardia ²⁶; estos últimos el año anterior habían intervenido en la tarea del dorado del retablo de la Expectación de catedral de Tui, dirigida por Juan Fagundas, pintor y decorador, natural de Braga ²⁷; lo cual nos sitúa en el circuito de actuación de

²⁴ Como señala Humberto Vaquero se puede hablar de hasta siete caminos portugueses de peregrinación a Santiago, localizados en tierras de Entre-Douro-e-Minho y Trás-os-Montes, que confluían en Valença - Tui y en Chaves –Ourense (VAQUERO MORENO, H.: "La peregrinación a Compostela", en Santiago. Gelmírez, Xacobeo 99, Santiago, 1999, 181)

Y aunque esa diversidad de vías se refiere sobre todo a los siglos medievales, los peregrinos portugueses siguieron acudiendo a Compostela, a pesar de los enfrentamientos bélicos. Prueba de ello es una pieza interesante por el tema y por la fecha: la imagen argéntea de un "Santiago matamoros" donada como exvoto por Doña María, duquesa de Aveiro, el Año Santo de 1677. Cabe también recordar el relato del viaje que hace Nicola Albani, en el segundo tomo de su "Veridica Historia...", de su traslado de Santiago a Lisboa, desde donde tras una larga estancia peregrina de nuevo a Compostela coincidiendo con el Año Santo de 1745 (SINGUL, F.: "Santiago matamoros de la duquesa de Aveiro", en Santiago. Gelmírez..., 668; y CAUCCI, P.G.: "Nicola Albani, Veridica Historia...", en Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela, Santiago, 1993, 466)

²⁵ En otras iglesias de este municipio está documentada la intervención de canteros portugueses, es el caso de José Fernández, maestro cantero vecino de Gondaren, que en 1787 se encarga de concluir la obra de la iglesia de San Bartolomé das Eiras (IGLESIAS ALMEIDA, E.: *Arte y artistas....*50)

²⁶ Prot. J. Insua y Valdivieso, tomo VII, fol. 106, A.C.T., citado por COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, 184 y por IGLESIAS ALMEIDA, E.: *Arte y artistas...*, 21

²⁷ Prot. J. Insua y Valdivieso, tomo VII, fol. 95, A.C.T, transcripto por IGLESIAS ALMEIDA, E.. *Arte y artistas...*, 159-162

los talleres portugueses. Alvarez de Lara y los hermanos Rolán se comprometen por 12.000 reales a "dorar el retablo...estofandolo en las partes que corresponde, segun arte... y asimesmo an de estofar...la Ymagen de la Gloriosa Santa Marina Patrona de la Yglesia, que esta en el altar de dicho retablo como tanvien la imagen de Nuestra Señora de la Concepcion y las de los santos apostoles S. Pedro y S. Pablo, S. Antonio Abad, Santa Luzia y S. Julian Ovispo,, excepto la custodia que no se comprende en esta obligación y se declara que el pedestal de dicho retablo no ha de ser dorado sino que se le ha de dar unos colores, con todo arte, jaspeados y al oleo... que el camarin que tiene a dicha santa patrona tanvien ha de ser dorado como todo lo mas restante" ²⁸.

El retablo mayor (fig. 1 y 2), de un solo cuerpo a modo de gran hornacina, se adapta perfectamente al testero de la capilla mayor, bastante ancho pero de no mucha altura. Estas dimensiones hacen que el retablo se articule con tres pares de columnas, dejando entre las dos extremas un ancho entrepaño que da cabida a las hornacinas que ocupan san Pedro y san Pablo; a su vez las columnas centrales se separan por una especie de pilastra cóncava a modo de estrecho entrepaño que acentúa visualmente la profundidad del vano central. Las columnas de fuste entorchado se recubren de hojas de acantos y de vid, racimos de uvas, pájaros y pequeños ángeles; los pedestales de las columnas presentan telamones infantiles envueltos por enroscados acantos. Todo ello asentado sobre un elevado sotobanco tallado en madera, pero diferenciado en su policromía al sustituir el dorado por colores jaspeados, tal y como puntualiza el contrato. En el basamento, como en el resto del retablo, no se ha



Fig. 1 y 2. Retablo mayor de Santa Marina de O Rosal (Pontevedra)



²⁸ ALVAREZ FERNANDEZ, D.: El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui.., 536

dejado la más mínima superficie sin tallar; predominan los paneles de acanto alternando, en los puntos que coinciden con los pedestales de las columnas, con telamones, desnudos e infantiles en los soportes extremos y vestidos y con rebuscado tocado los que flanquean la mesa del altar y que coinciden con los que, con similar caracterización, aparecen en el banco del retablo.

El desarrollo de la gran hornacina principal rompe la línea de base del ático que se dispone en forma de arquivolta de varias roscas concéntricas. Esa hornacina cobija la caja del sagrario a la manera de sarcófago de dos cuerpos que sirve de elevado basamento al expositor o "trono" escalonado ²⁹ que corona la imagen del crucificado, su presencia justifica el pelícano –bajo un escudo con la cruz y la palma alusivos al martirio de santa Marina- que actúa como clave del retablo, así como las referencias al sol y la luna que a modo de gran tarja aparecen en el banco, bajo las hornacinas de san Pedro y de san Pablo.

A pesar de la proliferación decorativa vegetal y de los numerosos angelillos encaramados en las vides de las columnas, de las pilastras o en las roscas de las arquivoltas del ático, en el retablo domina la estructura arquitectónica que potencia visualmente la atención en el trono, mientras que la escultura ha perdido protagonismo; tan sólo se destacan mínimamente las hornacinas laterales de san Pedro y san Pablo, mientras que las imágenes de san Miguel y san Juan, situadas en el arranque de las arquivoltas del ático, han reducido su tamaño; lo mismo ocurre con las de san Julián, santa Lucia, santa Bárbara y san Antonio en los pequeños registros del basamento ochavado del expositor. Incluso santa Marina, patrona de la parroquia, sólo se destaca por su ubicación sobre el sagrario y por tanto en el eje del retablo.

Las soluciones organizativas y decorativas de este retablo mayor, tan próximas a ejemplos portugueses, permiten encuadrarlo en lo que Germain Bazin define como "tipo barroco, románico de arquivoltas", característico desde finales del siglo XVII hasta el primer tercio del XVIII ³⁰ o con lo que Robert C. Smith denominó "estilo nacional" ³¹ mientras que Flávio Gonçalves prefiere hablar de "estilo portugués". En el retablo mayor de O Rosal nos encontramos los cuatro elementos fundamentales que caracterizan este tipo de retablos: las columnas entorchadas con su peculiar decoración, las arquivoltas semicirculares, la tribuna y el trono ³². Un modelo que, aunque empieza a definirse en la década de 1680, alcanza su esplendor a comienzos del siglo XVIII, siendo sus obras maestras, a juicio de Bazin, los retablos mayores de San Bento de Oporto y San André de Rendufe ³³; dos retablos que en el trono y

²⁹ Sobre el trono eucarístico véase MARTINS, F. Sanches: "O trono eucarístico do retablo barroco portugués: origen, funçao e simbolismo", en *Actas I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, 1991, vol. II, 17-58

³⁰ BAZIN, G.: "Morphologie du retable portugais", en *Belas Artes*, 2ªserie, Lisboa, 1953, 13-14 ³¹ SIMTH, R.C.: *A Talha em Portugal*..., 69 y ss.

³² MOURA, C.: "O retábulo de estilo nacional", en *O limiar do Barroco*, História da Arte em Portugal, vol. 8, Lisboa, 1986, 106-112; y FERREIRA ALVES, N. Marinho: "Talha", en Diccionário da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, 1989, 468

 $^{^{33}}$ BAZIN, G.: "Morphologie du retable portugais", Belas Artes, 2ª serie, nº 5, Lisboa, 1953, 13-14

en la parte central se pueden relacionar con el mayor de Santa Marina de O Rosal. Pero este retablo también se podría vincular, entre otros ejemplos del norte portugués, con el de la capilla do Bom Jesus dos Mareantes de la iglesia Matriz de Caminha, o con los retablos mayores de la capilla de Nossa Senhora do Nazo (Miranda do Douro) y de la parroquial de Castelo Branco (Mogadouro) ³⁴, con los que coincide por las dimensiones de la capilla mayor en la que se levanta, por la solución de las calles laterales y por la adaptación de la talla del ático a la cubierta de la capilla.

Sobre los retablos laterales de Santa Marina de O Rosal no disponemos de ningún apoyo documental, pero es obvio que fueron ejecutados, aunque no por la misma mano, sí por el mismo taller que realizó el retablo mayor de esta parroquial. Por su condición de retablos laterales y por su ubicación en un espacio estrecho sus dimensiones son diferentes, primando en este caso la verticalidad.

Son retablos de cuerpo único, articulado por un par de columnas, dispuestas en dos planos y que tienen su continuidad en las arquivoltas del ático; sobre éste un cornisamento, quebrado en los ángulos y sostenido por telamones, que sirve de base a un copete rematado por una paloma y ángeles como acróteras. Como en el retablo mayor las figuras infantiles aparecen no solo en las columnas salomónicas articuladoras y en las arquivoltas, sino también en el copete del ático, entre los acantos de los pedestales y como tenantes de la tarja ovalada del centro del banco, donde se representa en relieve las ánimas del purgatorio, en el retablo del lado del evangelio, y la cabeza de Cristo coronado de espinas; relieves que aludirían a sus originales advocaciones, pues los retablos debieron pertenecer a dos antiguas cofradías parroquiales: la de la Virgen del Carmen y la del Santo Cristo.

En estos retablos laterales la vinculación con modelos portugueses de estilo nacional implicaría una larga lista de ejemplos, entre los que podemos citar los colaterales de la iglesia do Terço de Barcelos y sobre todo el también retablo lateral de la iglesia de Torgueda (Vila Real), con el que coinciden en el modo de resolver el remate del ático, aunque difícilmente pudo ser este último el modelo por su cronología, ya que fue contratado, junto con los colaterales y el arco de la capilla mayor, en mayo de 1729 al ensamblador Francisco Vieira; de cualquier modo puede relacionarse con su taller, pues la actividad de este ensamblador en la zona de Vila Real está ya documentada en 1716, cuando contrata la obra de la capilla mayor de San Pedro de Torrados ³⁵.

El segundo conjunto a analizar nos sitúa en la capital de la diócesis: en la iglesia franciscana del convento de San Antonio de Tui, hoy iglesia parroquial;

³⁴ Véase MOURINHO, A. Rodrigues: A talha nos concelhos de Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso nos séculos XVII e XVIII, Braga, 1984, 106 y 111, lám. 36 y 40

³⁵ FERREIRA ALVES, N. Marinho: "Elementos para o estudo da talha setecentista trasmontana", *Vila Real, Estudos Transmontanos, nº 1, 1983, 134-135, lám. 4*; y FERREIRA ALVES, N. Marinho y FERREIRA ALVES, J.J. "Algunos artistas e artífices setecentistas de Entre Douro e Minho em Vila Real e seu termo", en *Bracara Augusta, XXXV, 1981, 456-457*

en este caso no responden a una unidad estilística, ya que más de treinta años separa la ejecución del retablo mayor y la de los colaterales.

La fundación de este convento franciscano en la ciudad de Tui es fruto de las consecuencias de la guerra con Portugal. En 1641 es destruido el convento de San Diego de Salvatierra de Miño, quedando la orden franciscana sólo con el convento de San Francisco de Bayona en el sur de la provincia de Pontevedra, circunstancia que en 1684 invoca el ayuntamiento de Tui para conseguir el pertinente permiso real, alegando que no se trata de una nueva fundación sino de una traslación, pues de hecho a Tui se trasladaron los frailes de Salvatierra ³⁶.

La iglesia, según Francisco Avila y La Cueva, debió iniciarse hacia 1720 y en 1727 fue consagrada ³⁷; poco tiempo después se iniciaron las obras relativas a su mobiliario litúrgico, pues en 1739 "se dio principio a la fábrica del altar mayor de la nueva Yglesia", que se concluyó en 1741; y cuatro años más tarde "se pinto y doro" ³⁸.

Sobre el retablo mayor (fig. 3 y 4) sólo disponemos de estas escuetas noticias que nos proporciona el citado cronista tudense, sin mencionar a ninguno de sus artífices. Pero aquí de nuevo, como en el caso de los retablos de la parroquial de O Rosal, estamos ante una obra que no tiene paralelo con ningún otro de los retablos que se están realizando en la ciudad de Tui; recordemos, por proximidad de fecha, el retablo relicario de la capilla de San Telmo de la catedral (1735) o el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo (1744), obras ambas del entallador redondelano Antonio del Villar, con un taller muy activo en estos años en toda la diócesis ³⁹. Por tanto de nuevo las peculiaridades del retablo mayor de la iglesia franciscana nos hacen volver la vista hacia Portugal y en este caso hacia talleres portuenses de "estilo joanino".

El retablo está concebido a modo de gran hornacina abocinada, que en su desarrollo invade el cuerpo de ático. Es decir la concepción estructural del retablo, junto a diversas soluciones concretas, nos lleva hacia modelos portugueses. Entre esas soluciones cabe resaltar que:

 Los dos pares de columnas que articulan el retablo son de fuste entorchado, pero han sustituido los acantos y los racimos de uvas por guirnaldas de flores con frutos que son picoteados por pájaros.

³⁶ Sobre la fundación de este convento véase LOPEZ, A.: "Recuerdos de una excursión", en *Nuevos estudios crítico históricos acerca de Galicia*, Santiago 1947, T. II, 252-263; y CASTRO, M. de: *La provincia franciscana de Santiago. Ocho siglos de historia*, Santiago 1984, 182, 331-333

³⁷ "L a Yglesia del Convento de San Francisco de esta ciudad que por este tiempo se trabajaba en su fabrica, se hallaba en el presente año (1729) ya fuera de cimientos". En junio de 1727 ya se hallaba concluida y cubierta la mitad de la nueva Yglesia... y en 17 del mismo mes la bendijo el P. Guardian Fr. Agustin Carpintero... Continuando la obra lograron concluir y cubrir toda la Yglesia en este año" (AVILA Y LA CUEVA, F.: Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado", 1852, Ed. Facsímil Consello da Cultura Galega, Santiago, 1995, T. I, 176

³⁸ AVILA Y LA CUEVA, F.: Historia civil y eclesiástica... T. I, 548, 549 y 552

³⁹ IGLESIAS ALMEIDA, E.: Arte y artistas..., 113-115; y GARCIA IGLESIAS, J.M.: El Barroco II..., 347-352





Fig. 3 y 4. Retablo mayor de San Antonio de Tui(Pontevedra)

- Los pedestales de las cuatro columnas presentan atlantes envueltos en complejos ropajes, recordando a los del retablo mayor de la catedral de Oporto que, según Smith, sirvieron de modelo a muchos retablos portuenses. Aparecen también en el banco, entre las ménsulas citadas, niños desnudos; otro motivo que, como señala Smith, a partir del retablo mayor de la catedral se convirtió en predilecto de la escuela de Oporto 40.
- Las estrechas y cóncavas calles laterales, donde se disponen hornacinas con desarrolladas ménsulas y copetes con cortinajes, recuerdan a las entrecalles de los retablos mayores de San Joao da Foz (1734), San Miguel de Bustelo (h. 1745) o Santa Clara de Oporto (1732) ⁴¹.
- El ático a modo de arco de triunfo es rematado por un dosel o cenefa con guardamellata o lambrequín que cobija el relieve del escudo franciscano; este dosel semejan sostenerlo unos ángeles mozos desde los ángulos, siguiendo el modelo del retablo mayor de la catedral de Oporto, pero también recordando el copete del arco triunfal de la capilla mayor de San Francisco de Oporto ⁴².
- También presenta el retablo tudense el friso vertical formado por pequeñas volutas y cabezas de ángeles que recuerda a la "renda" o puntilla

⁴⁰ SMITH, R.C.: A talha en Portugal...107

⁴¹ Véase SMITH, R.: A Talha..., lám. 77, 78 y 81

⁴² Véase SMITH, R.: A Talha..., lám. 83

- que remata el vano de la hornacina central en muchos retablos de estilo "joanino" 43 .
- A todo ello se añade la solución de colocar sobre el sagrario una estructura escalonada a modo de trono eucarístico, coronada por la imagen del crucificado, aunque esta parte central, formada por el sagrario y el trono, parece obra ligeramente posterior.

En cuanto al sagrario, actualmente reformado en su parte media, repite a menor escala la estructura general del retablo, si bien presenta tres pares de columnas, ocupando las centrales el primer plano, mientras los dos pares extremos están algo retrasados; con ello se quiso acentuar visualmente la concavidad del retablo, pues en las grandes columnas de la "máquina" son las extremas las que se sitúan en un plano más adelantado.

Todas estas soluciones coincidentes con los retablos portugueses citados hacen que consideremos la posibilidad de que este retablo de Tui pudiera pertenecer al círculo de Miguel Francisco da Silva o de Manuel Pereira da Costa ⁴⁴, entalladores vinculados a la ejecución del retablo mayor de la catedral de Oporto, entre 1727 y 1730, la obra que Smith considera como el punto de partida de la talla barroca joanina del Norte de Portugal ⁴⁵.

La antigua iglesia de los franciscanos de Tui conserva entre sus retablos otras dos piezas que pudieran asimismo deberse a algún taller portugués, se trata de los retablos colaterales del crucero.

Los más de treinta años que separan la ejecución de estos retablos del retablo mayor suponen un notable cambio estilístico; ha desaparecido la multiplicación de angelillos y de paneles recubiertos de acantos y de diversos motivos florales, frente a esto ahora encontramos amplios espacios desnudos. Son retablos en los que dominan los perfiles, resueltos con curvas y contracurvas, envueltos por ornatos arriñonados y por rocallas, pero su uso se limita a lugares puntuales, pues lo que predominan son los citados paneles desnudos sólo animados por labores de esgrafiado.

Mientras en la mayoría de los retablos gallegos de la segunda mitad del siglo XVIII domina una continuación de las formas del barroco tardío, en estos retablos colaterales de la iglesia de San Francisco de Tui – lo mismo que en el

⁴³ BORGES, Nelson Correia: "A escultura e a talha do barroco ao rococó", en *Historia da Arte em Portugal*, vol. 9... 47-49

⁴⁴ Agradezco a la profesora Dra. Natália Marinho Ferreira- Alves la información proporcionada acerca de esta posible filiación. Para más información véanse sus trabajos sobre las obras de estos entalladores en: *A arte da talha no Porto na época barroca (Artistas e clientela. Materiales e técnica)*, Porto, 1989, vol. I 144-149 y vol II 662-663; "Silva, Miguel Francisco da Silva", en *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989 , 450-451; "Andrade, Manuel da Costa", en *Dicionário da Arte Barroca...*, 31; "De Arquitecto a Entallador. Itinerario de um artista nos séculos XVII e XVIII", en *Actas I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, 1991, vol. I, 364-365 y 367-368; "Breve ensaio sobre a obra de Miguel Francisco da Silva", en *Revista Poligrafia*, n° 2, 1993, 71-101; y *A escola de talha portuense e a sua influencia no Norte de Portugal*, Porto, 2001, 89-109

⁴⁵ SMITH, R.C.: A talha em Portugal..., 106

retablo de la Virgen del Rosario de la parroquial de La Guardia que después analizaremos- se observa el influjo de soluciones deudoras de grabados alemanes y franceses, similares a los retablos portugueses de estilo rococó ⁴⁶, que, como señala Smith nos han dejado sus mejores ejemplares en la zona de Alto Minho, constituyendo una pequeña escuela regional localizada sobre todo en Braga y en Viana do Castelo, y siendo la colección de grabados que poseía el monasterio de San Martín de Tibaes la principal fuente de difusión, a parte de ofrecer su iglesia el mejor conjunto de talla rococó.

Sobre los retablos colaterales de la iglesia de San Francisco de Tui (fig. 5) la única referencia documental que conocemos es de carácter indirecto, pero sugerente pues nos proporciona la fecha aproximada y el nombre del entallador. En 1778 con motivo de un pleito relacionado con el retablo mayor de San Adrián de Meder (Salvatierra) se nombra como perito "a Alonso de Avila maestro de escultura y vecino de la villa de Bayona, que se halla en esta ciudad



Fig. 5. Retablo colateral de San Antonio de Tui (Pontevedra)

⁴⁶ SMITH, R.: A talha em Portugal..., 129-146. Sobre la difusión del grabado rococó en Portugal véase del mismo autor: André Soares. Arquitecto do Minho, Lisboa, 1973 y Frei José de Santo Antonio Ferreira Vilaça, Escultor Benedictino do século XVIII, Lisboa, 1972; y sobre todo los estudios de Marie Thérèse MANDROUX-FRANÇA: "Information artistique et "mass-media" au XVIII^e siècle: La difusion de l'ornament gravé rococo au Portugal", en Bracara Augusta, nº 64, XXVII, 1973, 412-445; y "L'image ornamentale et la litterature artistique importées du XVIe au XVIII^e siècle: un patrimonio nueconnu des Biblioteques et musées portugais", en Boletín Cultural, Câmara Municipal de Porto, 2ª serie, vol. 1, 1981

(Tui) sentando los altares colaterales que trabajo para el convento de San Francisco de ella" 47. Y si tenemos en cuenta que Antonio Alonso de Avila diseñó el retablo de San Adrián de Meder, cuya traza afortunadamente conservamos 48, no hay duda que este escultor de Bayona en los colaterales de la iglesia de Tui está interpretando una traza ajena.

Los colaterales de San Francisco de Tui presentan un único cuerpo, de planta cóncava, flanqueado por columnas de fuste liso, en cuyo parte media destaca una ovalada tarja rodeada de rocalla. La recuperación del uso de la columna clásica – aunque el capitel sea de libre interpretación – y la depuración ornamental supone un claro cambio con respecto a los retablos de décadas anteriores. Ahora se busca la movilidad de planos y superficies y la decoración se resuelve con formas arriñonadas o asimétricas volutas en "C", armónicamente enlazadas a diferentes escalas y como complemento de las finas molduras de los marcos.

Estos retablos se podrían relacionar con el taller de José Teixeira Guimaraes, entallador portuense muy activo y autor de las obras de talla más importantes de inspiración rococó de la ciudad de Oporto; entre sus obras interesa recordar dos diseños, firmados "Teixeira" y datados entre 1771 y 1793 49; es notable la semejanza en la forma bulbosa de los pedestales de las columnas, pero también la forma de la hornacina principal con su perfil mixtilíneo que resulta de la combinación encadenada de formas en "C" y rocallas.

Finalmente en la iglesia parroquial de Santa María de La Guardia, analizaremos el retablo de la Virgen del Rosario (fig. 6), una advocación impulsada por los frailes dominicos y con interesantes ejemplos en la zona sur de Galicia, como son los de la iglesia de Santo Domingo de Tui o de la capilla de la Virgen del Portal de Ribadavia 50.

El retablo guardés, situado en un lateral del muro del evangelio, lo tenemos fechado a través de una fundación de misas - escriturada en La Guardia en 1770 - basada en un poder que en abril de 1766 había dado "Don Joseph Perez Varela, residente en la hazienda de San Luis en el Reino de Mexico" que implicaba "la fabrica de un retablo...dedicado expecialmente al señor San Joseph". A pesar de la intención del donante y según recoge el Libro de Fábrica parroquial "no haviendo sitio en la yglesia donde hacer el altar se unio con el del Rosario. Hizose y dorose como se ve y su coste total ascendio a veinte y siete mil reales" 51.

⁴⁷ ALVAREZ FERNANDEZ, D.: "El retablo barroco en la antigua Diócesis de Tui...", 373

⁴⁸ IGLESIAS ALMEIDA, E.: Arte y artistas en la antigua Diócesis de Tui..., 14, lám 1

⁴⁹ FERREIRA ALVES, N. Marinho: "Guimaraes, José Teixeira" en Diccionario da Arte Barroca..., 219; y A arte da talha no Porto..., vol. I, 170 y vol. II, lám. 6 y 7

⁵⁰ Sobre la difusión del culto de la Virgen del Rosario véase: GONZALEZ LOPO, D.L..: "Las devociones religiosas en la Galicia Moderna (siglos XVI-XVIII), en Galicia Renace. Santiago, Catálogo de la Exposición Galicia terra única, Santiago, 1997, 300-302; y LOPEZ VAZQUEZ, J.M.: "Tipologías de la Virgen del Rosario en el Arte Gallego", en V Semana Mariana en Compostela, Santiago, 1999

⁵¹ ALVAREZ FERNANDEZ, D. : El retablo barroco en la antigua diócesis... 447-448



Fig. 6. Retablo lateral de Santa María de La Guardia (Pontevedra)

Su ubicación en una nave lateral es un claro condicionante, sin embargo se consigue el movimiento de su planta al levantar sus dos columnas sobre plintos dispuestos en diagonal; sobre las columnas se alza un entablamento que ha perdido totalmente su carácter de elemento horizontal al presentar un desarrollo mixtilíneo y servir de remate al retablo, cobijando la doble hornacina: la principal presidida por la Virgen del Rosario y la superior por san José.

Este retablo, que contiene pequeñas escenas pintadas alusivas a temas marianos, ha sido relacionado por Juan Monterroso con trabajos de André Soares "inspirados en grabados alemanes como los de Habermann, en especial el retablo de San Martinho de Tibaes, el de la Falperra o el de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Viana do Castelo" ⁵². Es clara la coincidencia, sobre todo en los dos últimos, en la disposición esviajada de sus plintos y en su decoración con rocallas y rosetas, pero sobre todo la similitud que el complejo remate mixtilíneo ofrece con el retablo homónimo de la citada iglesia de Santo Domingo ⁵³ e incluso con los retablos de las capillas mayores de la iglesia da Senhora da Agonia de Viana do Castelo y de Nossa Senhora da

 $^{^{52}}$ MONTERROSO MONTERO, J.M.: La pintura barroca en Galicia (1620-1750) , Santiago, 1995, 421-436

⁵³ SMITH, R.C.: " A verdadeeira historia do retábulo de Nossa Senhora do Rosario, da igreja de Sao Domingos, de Viana do Castelo", *Belas Artes*, 2ª *Série*,Lisboa, 1967, 19-38

Lapa de Arcos de Valdevez, obras también de André Soares ⁵⁴, lo cual nos demuestra – como ya vimos en la citada capilla de San Telmo de Tui- la influencia que tuvo la obra de Soares al norte del Miño.

En resumen, los retablos de estas tres iglesias tudenses son un claro testimonio de cómo la relación artística entre Portugal y Galicia fue constante a lo largo de la edad moderna.

⁵⁴ CALDAS, J. Vieira y GOMES, P. Varela: *Viana do Castelo*, Lisboa, 1990, 76-79; y OLIVEIRA, E. Pires: *Estudios sobre o séculos XVII e XVIII no Minho...*, 72 y lám. 13